





Tirature

'16

Un mondo da tradurre

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

ilSaggiatore

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.ilsaggiatore.com

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

In collaborazione con
www.Booksinitaly.it
Regione Lombardia
Fondazione Cariplo

© il Saggiatore S.P.A / Fondazione Arnoldo
e Alberto Mondadori, Milano 2016

SOMMARIO

UN MONDO DA TRADURRE

Un mondo da tradurre <i>di Vittorio Spinazzola</i>	11
Professione traduttore <i>di Laura Cangemi</i>	14
Quanto costa tradurre <i>di Roberta Scarabelli</i>	20
Dar valore ai propri diritti <i>di Gianni Peresson</i>	26
Tre per cento, la traduzione di chi non traduce <i>di Andreina Speciale</i>	31
L'immaginario in traduzione <i>di Sara Sullam</i>	37
Paragrafi (cinque) sulla traduzione del romanzo in Italia <i>di Paolo Giovannetti</i>	46
Testo a fronte: oltre la filologia? <i>di Alessandro Terreni</i>	54
Non si traducono così anche i poeti <i>di Paolo Costa</i>	61
I riscrittori all'opera <i>di Giacomo Papi</i>	66
L'adattamento al cinema <i>di Tina Porcelli</i>	71

GLI AUTORI

Alte Tirature

Zerocalcare e la profezia di Malefix <i>di Luca Gallarini</i>	79
I dolori del giovane bradipo <i>di Mauro Novelli</i>	87
La calma sfiducia dell'ultimo Eco <i>di Bruno Pischedda</i>	92
Il metodo e il fine di Saviano <i>di Mario Barenghi</i>	98
Dal rione al mainstream. <i>L'amica geniale</i> di Elena Ferrante <i>di Gianni Turchetta</i>	104
Il '68 della gioventù romana <i>di Giovanna Rosa</i>	112
Sul crinale con Ozpetek <i>di Giuseppe Sergio</i>	117
Il grande oceano della verità <i>di Sylvie Coyaud</i>	125
Il giallo alla milanese <i>di Corrado Rovida</i>	130
Masha e Orso, dal folklore al successo <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	134
Premiata ditta Angela <i>di Luca Clerici</i>	142
Cosa si aspetta a «fare» i cantautori a scuola? <i>di Umberto Fiori</i>	150
Teatro da ascoltare e teatro da leggere <i>di Luca Daino</i>	155

GLI EDITORI

Cronache editoriali

- L'esplosione dell'offerta digitale 162
di Paola Dubini
- Mondadori vince, Rizzoli perde. 166
L'arrocco dell'editoria italiana
di Walter Galbiati
- L'editoria a fumetti esce dalla riserva 174
di Giuliano Cenati
- Libri in gara 183
di Laura Lepri

I LETTORI

- La lettura, la fiction e i suoi concorrenti 190
di Raffaele Cardone
- Traslocare o re-installare? Fra pagina e 197
schermi
di Stefano Ghidinelli
- Le nuove vie delle librerie 205
di Marco Zapparoli
- Fare la radio non sui libri, ma con i libri 212
di Maria Serena Palieri

MONDO LIBRO 2015

Calendario editoriale

- I corpo a corpo nell'editoria 218
di Roberta Cesana

Diario multimediale

Carta verso digitale:
un'inversione di tendenza? 230
di Cristina Mussinelli

Taccuino bibliotecario

Biblioteche sociali e voglia di lettura 235
di Stefano Parise

UN MONDO DA TRADURRE

Un mondo da tradurre
di Vittorio Spinazzola

Professione traduttore
di Laura Cangemi

Quanto costa tradurre
di Roberta Scarabelli

Dar valore ai propri diritti
di Gianni Peresson

Tre per cento, la traduzione di chi non
traduce
di Andreina Speciale

L'immaginario in traduzione
di Sara Sullam

Paragrafi (cinque) sulla traduzione del
romanzo in Italia
di Paolo Giovannetti

Testo a fronte: oltre la filologia?
di Alessandro Terreni

Non si traducono così anche i poeti
di Paolo Costa

I riscrittori all'opera
di Giacomo Papi

L'adattamento al cinema
di Tina Porcelli



Un mondo da tradurre

di Vittorio Spinazzola

Le traduzioni non sono un fenomeno inedito. Ma la loro enorme diffusione e il loro utilizzo per forme e scopi differenti rappresentano un aspetto innovativo della modernità letteraria. La nascita della figura professionale del traduttore ne è stata la necessaria conseguenza. Un ruolo, il suo, che si fonda su un rapporto d'interdipendenza con l'autore: se da un lato non vi può essere traduzione senza scrittura, infatti, dall'altro il traduttore è la prima risposta del mercato della letterarietà di fronte a un testo.

Uno degli aspetti più innovativi della modernità letteraria è il traduzionismo, nella sua diffusione crescente e multiforme. Ovviamente, non si tratta di un fenomeno inedito: traduzioni orali e scritte se ne son sempre fatte, sin dai tempi di Babele, ogni volta che si intendeva stabilire un rapporto comunicativo tra le varie tribù. A venire trasferiti da un linguaggio all'altro erano, s'intende, i discorsi più importanti, come quelli a carattere sacro: la parola di Dio era chiamata a risuonare in ogni idioma. Ma al giorno d'oggi tutto ciò che pronunziamo può chieder di esser reso comprensibile a chi usa una lingua diversa da quella che noi adoperiamo abitualmente. Per necessità di lavoro o opportunità di svago, a chiunque capita di trovarsi in imbarazzo di fronte a elocuzioni straniere sconosciute e incomprensibili. E allora si ricorre al traduttore, o a chi per lui: non si può farne a meno.

Un caso esemplarmente paradossale è la difficoltà occorsa tempo fa a uno studioso eccelso, il tedesco Erich Auerbach, che nella stesura di un grande libro sulla letteratura dell'Occidente europeo dall'antichità ai giorni nostri, non poté inserirvi scrittori della levatura di Tolstoj, Puškin, Dostoevskij, perché non conosceva la lingua russa. E lui non intendeva ricorrere alle traduzioni, in quanto riteneva che le peculiarità linguistico-stilistiche di un testo prestigioso vengano compromesse anche nelle migliori traduzioni.

Ma naturalmente, della traducibilità non si può fare a meno. La nostra civiltà non sarebbe quella che è senza l'esercito di traduttori al lavoro giorno e notte per ogni dove. Sul piano socioculturale un fenomeno decisivo della modernità è la professionalizzazione della figura del traduttore. Analogamente al mestiere del giornalista, si tratta di una risorsa utilissima per i ceti e le categorie del personale lavorativo di formazione umanistica; a fronte delle grandi opportunità che si presentano alle leve giovanili di orientamento tecnoscience. L'esercizio del passaggio da una lingua all'altra richiede un tipo di competenze tutt'affatto particolari.

In altre parole, il traduttore rappresenta una tipologia intellettuale dotata di un forte statuto di identità, pur nella grande ricchezza di modulazioni che ne articolano i tratti costitutivi. Ma a definirne irreversibilmente la presenza sul nostro orizzonte discorsivo è il suo rapporto obbligato con la centralità del soggetto autoriale. La loro dissimiglianza è pareggiata dalla interdipendenza: l'autore è solo con se stesso, il traduttore non è solo mai, è sempre assieme a colui che lo precede. Essenzialmente, costituisce la prima risposta che il mercato della letterarietà offre alla novità vitale del testo: se lo si traduce, è perché se ne apprezza la energia elocutiva come una merce entrata in circuito di scambio.

Il vantaggio del testo autoriale è di essere già stato pubblicato, mentre il testo tradotto attende di avere pubblicazione: questo è il suo destino, di venire pubblicato, e quindi assumere soggettività compiuta. Non esiste un solipsismo della traduzione, che è sempre riferibile a una testualità insorgente. La scelta del testo da tradurre viene sempre effettuata nell'ambito di un mercato che offre una quantità di altri testi, analoghi o diversi. E nessuna scelta viene effettuata a puro e semplice arbitrio; vero è piuttosto che le motivazioni preferenziali sono di indole sia estetica sia extraestetica, perché non si può non tenere conto che il testo tradotto prende vita in quanto è destinato a venire immesso in un mercato librario strutturato editorialmente.

Naturalmente le grandi fortune della traduttologia moderna anzi modernissima sono connesse alla concorrenzialità tra i lin-

guaggi disponibili al pubblico o meglio a tutti i pubblici universali. Tutti sanno che nel mondo occidentale c'è una lingua regina nella quale si traducono e dalla quale si traducono gli apporti da lingue di influenza minore. Ma sul piano della letterarietà vera e propria va sottolineato che l'egemonia anglistica è connessa alla diffusione trionfale di una narrativa di intrattenimento che ha un forte effetto di unificazione dei gusti e delle preferenze di lettura.

D'altronde è pur vero che nella globalizzazione linguistico letteraria c'è posto per tutti e anche gli idiomi più remoti o disusati possono trovare magari inattesa un loro spazio vitale. E del resto bisogna aggiungere che la spinta all'uniformazione dei modi di scrivere e di leggere non implica una scomparsa degli snobismi, le stravaganze, o diciamo pure le gratuità vocabolaristiche sintattiche ritmiche: anzi può proprio sollecitarle. È ovvio che la gran parte dei lavori di traduzione vada collocata sotto il segno dell'utilitarismo commerciale: che peraltro non è *instrumentum diaboli*. Ma c'è un piacere, una felicità del tradurre che non avrà mai da scomparire: perché l'utilitarismo, quanto più si amplia e si rafforza, tanto più apre campo alle esigenze di una attività fervidamente disinteressata.

Professione traduttore

di Laura Cangemi

Rimasta per anni nell'ombra dell'autore, negli ultimi tempi la figura del traduttore ha risvegliato l'interesse del pubblico dei lettori, incuriositi dalle modalità e dalle tecniche di questa professione. Come si forma e come lavora, quindi, un traduttore editoriale?

Il 10 giugno di quest'anno la rubrica «Lo sportello dei sogni» del settimanale «Donna Moderna» riportava questa richiesta: «Cara Donna Moderna, sono un'appassionata di libri, culture e lingue, avida lettrice di testi anche stranieri. Mi piacerebbe tanto capire i meccanismi che stanno dietro l'interpretazione di un'opera e conoscere un bravo traduttore. Puoi realizzare il mio sogno? Titti». La redazione del settimanale ha accontentato la sua abbonata procurandole un biglietto per uno dei due «translation slam» organizzati annualmente a Mantova nell'ambito di Festivaletteratura, dandole modo di ascoltare due diverse versioni scaturite dallo stesso testo di partenza e di assistere alla discussione tra l'autore e i traduttori, a cui spetta motivare e difendere le proprie scelte.

Ascoltando le domande e le osservazioni del pubblico in occasioni come questa ci si rende conto di quanto la curiosità espressa dalla lettrice di «Donna Moderna» sia in realtà condivisa da molti, al punto che in qualche fiera del libro, come quella di Francoforte, capita addirittura di vedere un «traduttore in vetrina» che lavora a una scrivania mentre sullo schermo scorrono le parole che digita e il testo originale, permettendo al pubblico di assistere in diretta alla prima stesura di quella che, dopo molte riletture e rielaborazioni, diventerà la traduzione definitiva.

L'interesse verso questa figura che pare sfuggente ed enigmatica, se non addirittura invisibile, ma a cui in fin dei conti dobbiamo il piacere di leggere opere provenienti da ogni angolo del mondo, è dunque sempre più diffuso, e in molti si chiedono come si diventa traduttori editoriali.

L'accesso alla professione è cambiato nel tempo. Fino a qualche decennio fa spesso si arrivava al primo contratto con una casa editrice in maniera fortunosa, per lo più perseguendo con tenacia l'obiettivo di veder pubblicato un autore a cui ci si era appassionati nel corso degli studi o delle frequentazioni con l'ambiente culturale del paese d'elezione. Oggi, soprattutto in Italia, l'offerta formativa è molto ampia (forse troppo, con una grande disomogeneità qualitativa), a livello universitario ma anche privato: proliferano corsi di vario tipo, frontali e online, annuali o concentrati in pochi giorni o settimane, al punto che per il giovane che desidera praticare questo mestiere diventa davvero difficile orientarsi. Resta il fatto che ogni anno vengono sfornate centinaia di aspiranti traduttori pronti a bussare alle porte delle case editrici italiane, che si ritrovano con un surplus di domande di collaborazione a fronte di una produzione di opere tradotte in lenta ma costante erosione.

Ma come si svolge l'attività del traduttore editoriale professionista e in cosa consiste nella pratica quotidiana?

Innanzitutto bisognerebbe convergere su una definizione di traduttore editoriale che trovi tutti d'accordo: si può considerare tale chiunque abbia tradotto un libro nel corso della sua vita o è necessario stabilire criteri più restrittivi? All'interno del CEATL, il Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires, ai fini statistici si è deciso di definire traduttori editoriali «puri» quelli il cui reddito derivi almeno per il 75 per cento dai compensi per diritti d'autore percepiti grazie alle traduzioni svolte per conto di case editrici, testate giornalistiche o altri committenti della stessa tipologia. Molti, infatti, affiancano alla traduzione altre attività, e non solo in ambito editoriale: c'è chi insegna e chi fa l'interprete, chi è giornalista e chi è guida turistica, ma anche chi svolge professioni di tutt'altro genere.

Il motivo per cui i traduttori editoriali «puri» sono pochi

deriva da una circostanza molto semplice: i compensi (rigorosamente a cartella, dato che purtroppo in Italia le royalty sulle vendite non sono quasi mai contemplate dai contratti di edizione di traduzione) sono troppo bassi per garantire una vita dignitosa a chi svolge questa professione.

La traduzione editoriale è infatti per sua stessa natura un'attività che richiede lentezza, riflessione, rielaborazione e un numero indefinito di stesure e riletture. Spesso sono necessarie lunghe ore di ricerche documentarie e verifiche fattuali, e non solo quando si tratta di saggistica: in qualsiasi romanzo si può incappare in astrusi dettagli riferiti ad armi, attrezzature per la pesca, programmi informatici, imbarcazioni, eventi storici, malattie rare, specie animali sconosciute, sport dei più disparati, strumenti di ogni genere e via di questo passo. Grazie alle ricche risorse presenti in Rete e ai numerosi forum di traduttori (e di esperti di vario tipo), oggi verificare la terminologia è diventato più facile di una trentina di anni fa – quando si era costretti a passare lunghe ore spulciando volumi polverosi in biblioteca, spesso senza risultato – ma questo vale soprattutto per le lingue più diffuse, e non sempre le informazioni trovate navigando in Internet sono affidabili. Non è raro, poi, che svolgendo le sue ricerche il traduttore si accorga di errori o incongruenze contenuti nell'originale, circostanza che lo costringe a mettersi in contatto con l'autore (se vivente) o a concordare con l'editore il da farsi, per non parlare dei problemi di traduzione classici (giochi di parole, rime, assonanze e allitterazioni, rimandi culturali e così via) che comportano lunghe ore di riflessione, letture, conciliaboli con colleghi e conoscenti, discussioni con la redazione.

Ma le difficoltà non si fermano qui: ogni testo, saggistico o letterario che sia, è caratterizzato da un registro linguistico, uno stile, una «voce» che si deve cercare di riprodurre e restituire al lettore. Per farlo, ciascuno sceglie il metodo che più gli si addice. In un'intervista pubblicata nel 2014 su www.scrivo.me, Fabio Genovesi, scrittore e traduttore, lo spiega in poche ma efficaci parole: «Credo che le tecniche per tradurre e scrivere siano come le mutande: ognuno usa le sue».

Un rapido giro sul sito www.lastanzadeltraduttore.com

conferma che, a partire dalla situazione fisica in cui si lavora, non c'è limite alla fantasia: c'è chi dispone di uno studio e chi traduce su una panchina al parco, chi va regolarmente in biblioteca con il portatile e chi non si sognerebbe di spostarsi dal divano, chi lavora rigorosamente da solo e chi si circonda di persone, chi ascolta la musica e chi predilige il silenzio. Per farsi un'idea di come si svolge il lavoro di una traduttrice editoriale si può guardare il bel video *Words Travel Worlds*, vincitore del concorso dal titolo *Portraits of Literary Translators* indetto dal CEATL nel 2014, in cui le registe Cristina Savelli e Alessandra Maldina hanno immortalato Anna Rusconi, traduttrice dall'inglese che ha una lunga carriera alle spalle (www.ceatl.eu/words-travel-worlds-winner-of-ceatl-third-international-video-contest-spot-the-translator-2).

Anche per quanto riguarda l'approccio al libro da tradurre si può dire che «vale tutto». Se molti traduttori leggono il libro dall'inizio alla fine, magari anche più volte, prima di mettersi all'opera, non mancano quelli che preferiscono partire senza averlo neanche aperto, per mantenere il più possibile lo sguardo vergine del lettore comune. In certi casi il traduttore può conoscere già il testo, o perché l'ha proposto lui stesso all'editore o perché è stato incaricato di leggerlo per valutare l'opportunità di pubblicarlo.

Le stesure, in genere molteplici, possono essere molto diverse. Qualcuno fa la prima senza neanche aprire un vocabolario, di getto, per poi rielaborare frasi per frasi in quelle successive, mentre altri dedicano la massima attenzione alla versione iniziale, risolvendo i problemi nel dettaglio fin dal principio con la prospettiva di dedicare le revisioni ad aspetti come ritmo e musicalità della resa in italiano.

Fondamentale, per una buona riuscita del «prodotto finale», è la collaborazione con la redazione e in particolare con la persona preposta alla revisione, che può essere interna o esterna alla casa editrice (si veda a questo proposito il *Decalogo per il processo di lavorazione delle traduzioni* elaborato anni fa da un gruppo di lavoro di STradE, il Sindacato Traduttori Editoriali: www.traduttori.it/decalogo/). Più in generale, il dialogo con le varie figure della filiera editoriale è molto importante per garantire una collaborazione fruttuosa. Il coinvolgimento dei traduttori a par-

tire dalla scelta dei titoli da pubblicare, frequente soprattutto per le lingue più rare, garantisce all'editor e/o al direttore di collana una base decisionale più solida, e negli ultimi tempi anche qualche ufficio stampa si è accorto di quanto possa essere utile ed efficace invitare il traduttore in occasione di eventi promozionali relativi ai libri in uscita.

Da vero «imprenditore di se stesso», insomma, il traduttore deve saper gestire adeguatamente i rapporti con i suoi committenti (in genere più di uno, dato che da un lato è difficile ricevere un flusso adeguato di lavoro da una sola casa editrice e dall'altro è sempre saggio diversificare le fonti di guadagno), a partire dalla contrattazione delle condizioni di lavoro, che non si limitano al compenso a cartella ma coprono tutta una serie di aspetti (tempi di consegna, durata della cessione dei diritti di utilizzazione economica, diritto di rivedere le bozze eccetera), per arrivare al recupero crediti nel caso il pagamento del dovuto ritardi.

Ad aiutarlo ci sono le associazioni di categoria, in particolare il già citato STradE (www.traduttoristrade.it), che fornisce preziose consulenze contrattuali e fiscali ai suoi soci e ha stipulato una convenzione con uno studio legale specializzato in diritto d'autore, e AITI (Associazione Italiana Traduttori e Interpreti, www.aiti.org), che ha una sezione editoriale e fornisce ai suoi iscritti una serie di servizi tra cui spiccano le occasioni di formazione e di aggiornamento professionale. Entrambe le associazioni collaborano da anni con la Casa delle Traduzioni di Roma, organizzando incontri pubblici, workshop e seminari, e sono partner del recente progetto promosso da Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e dal Comune di Milano, con il sostegno della Fondazione Cariplo, attraverso il quale è stato creato il Laboratorio Formentini, nuovo spazio milanese dedicato all'editoria.

L'associazionismo fra i traduttori non si limita, però, agli aspetti per così dire utilitaristici: tra le esperienze più recenti e originali è senz'altro da segnalare quella dei Dragomanni (www.dragomanni.it). Nata per iniziativa di Daniele A. Gewurz, che ne tiene le fila, questa «non casa editrice» si propone di curare, rivedere e pubblicare in forma di e-book traduzioni di testi fuori diritti, oppure di opere contemporanee i cui diritti per la lingua italiana

siano stati ceduti al traduttore. I partecipanti al progetto scelgono liberamente i materiali da tradurre e hanno la possibilità di rivolgersi ai colleghi per la revisione dei testi, che sono poi pubblicati in forma elettronica con una veste grafica comune. Un modo originale, insomma, di pubblicare quello che si sarebbe voluto tradurre da sempre, per il piacere di metterlo a disposizione di tutti. Forse la realizzazione ultima di quella che Massimo Bocchiola definisce, nel suo bel libro *Mai più come ti ho visto* da poco pubblicato da Einaudi, «la felicità del traduttore».

Quanto costa tradurre

di Roberta Scarabelli

Cartella editoriale, diritto d'autore, royalty, contratti, produttività: come orientarsi tra le variabili che influenzano il compenso per la traduzione di un libro, alla ricerca del fragile equilibrio tra una remunerazione più equa e dignitosa dei traduttori – sull'esempio dei paesi europei più avanzati – e le esigenze di mercato degli editori.

«**I** traduttori sono pagati male e traducono peggio»: così scriveva Antonio Gramsci nel 1929 in una delle sue *Lettere dal carcere* indirizzata alla cognata Tatiana. Da allora è passato quasi un secolo e se si può affermare con ragionevole obiettività che la seconda parte dell'affermazione è per fortuna superata – la professionalità dei traduttori è aumentata negli ultimi decenni grazie alla formazione specialistica, alle maggiori possibilità di soggiornare all'estero, agli ausili informatici e del web – lo stesso non si può purtroppo dire del compenso del traduttore, la voce che, insieme ai diritti corrisposti all'autore e all'editore stranieri, incide in maniera consistente sul costo di un libro tradotto.

Che il compenso di un traduttore spesso non sia adeguato al lavoro svolto è un dato di fatto, ma quali ne sono le cause? Innanzitutto la scarsa considerazione che hanno in Italia le professioni intellettuali e culturali, considerate poco «produttive», e di conseguenza l'insufficiente tutela e valorizzazione pubblica e privata di mestieri come il traduttore, l'insegnante, il conservatore del patrimonio artistico; nel caso dei traduttori pesa poi molto il luogo comune che «non ci vuole niente a tradurre», basta sapere un po' una lingua straniera, avere un computer, qualche dizionario e del tempo a disposizione e il gioco è fatto. Effetti drammatici hanno avuto, soprattutto negli ultimi anni, i fattori economici

contingenti: la crisi economica che dal 2007 ha colpito il settore librario più di molti altri ha portato prima a un congelamento, poi a un abbassamento dei compensi, situazione aggravata dallo scarso potere contrattuale del traduttore e da una domanda che supera di molto l'offerta.

Nel concreto quanto viene pagato un traduttore?

In Italia l'unità di misura più diffusa del compenso di una traduzione editoriale è la cartella di duemila battute, spazi compresi, mentre all'estero le traduzioni vengono pagate in genere a parola. Per dare un'idea, il testo scritto finora è una cartella editoriale (cioè duemila battute), o trecento parole secondo la consuetudine anglosassone. Un traduttore con esperienza sa che deve diffidare di un calcolo che si basi sul libro o sulla pagina dell'originale, per la diversa resa che ha nella lingua di arrivo.

Quanto viene pagata in media una cartella editoriale di una traduzione? Bisogna precisare che un calcolo esatto deve tenere conto di diverse variabili: la combinazione linguistica (una traduzione da una lingua minoritaria verrà pagata più di quella da una lingua veicolare, come per esempio l'inglese o il francese), la complessità, l'urgenza della consegna, la durata e l'ampiezza della cessione dei diritti.

Prendendo come campione una traduzione editoriale dal tedesco all'italiano di complessità media, possiamo basarci su un dato piuttosto oggettivo, fornito dalla fondazione Pro Helvetia e calcolato sui parametri economici relativi al nostro paese, che fissa il compenso minimo a 16 euro lordi a cartella. Questo significa che Pro Helvetia (una fondazione pubblica che sovvenziona la diffusione della cultura svizzera) ha stabilito che un traduttore italiano per mantenersi al costo attuale della vita nel nostro paese deve guadagnare almeno 16 euro a cartella. Al di sotto di questo compenso, lavorando le quaranta ore settimanali canoniche non ci riesce e quindi deve fare straordinari la sera (se non la notte) e i weekend.

Questo sarebbe perciò il compenso minimo «ideale» per una traduzione. La realtà è molto meno rosea: infatti se il compen-

so medio pagato dalle case editrici italiane si attesta sui 12-14 euro lordi a cartella, e se ci sono traduttori che riescono a superare i 16 euro a cartella, sono all'ordine del giorno casi di vero e proprio *dumping* in cui si accettano traduzioni a 6-8 euro a cartella. A un profano potrebbero non sembrare pochi: infatti cosa ci vuole a tradurre una paginetta di testo già scritto, «solo» da mettere in un'altra lingua? Dieci minuti? Guadagnare più di cinquanta euro all'ora non è male. Un traduttore automatico, poi, lo fa in pochi secondi...

Quanto tempo ci vuole a tradurre una cartella editoriale?

L'analisi del rapporto tra compensi e produttività del traduttore è essenziale per calcolare un reddito adeguato al costo della vita. Lo ha capito con lungimiranza il Sindacato dei traduttori editoriali STradE (www.traduttoristrade.it) che nel 2012 ha promosso tra i suoi iscritti uno studio interno su *I redditi della traduzione editoriale* per calcolare il tempo impiegato a tradurre un libro, specificando la lingua di partenza e la difficoltà, includendo anche tutto il lavoro collaterale di lettura, ricerca, correzione bozze. Le conclusioni sono state che in media – ma si può parlare solo di medie, perché ogni traduzione è un capitolo a sé – un traduttore riesce a produrre una cartella editoriale all'ora. Riportando questo dato sulla settimana lavorativa di quaranta ore per undici mesi, si arriva a un totale annuo di 1.500 cartelle.

Prendendo come riferimento lo stipendio (al lordo delle imposte ma al netto dei contributi) di un lavoratore con una formazione paragonabile a quella del traduttore, facendo le debite proporzioni risulta che il compenso medio di una cartella tradotta dovrebbe aggirarsi intorno ai 17 euro lordi, quindi abbastanza in linea con i calcoli di Pro Helvetia.

Del diritto d'autore, delle royalty e dei contratti

Ma per quale motivo si è calcolato lo stipendio di riferimento «al netto dei contributi»? Perché il traduttore editoriale, come altri autori di professione, è una delle poche categorie di lavoratori per cui non sono previsti accantonamenti previdenziali e assisten-

ziali dal reddito, dato che giuridicamente – a differenza da quanto accaduto in altri paesi, per esempio in Francia – non si è elaborato alcuno strumento, a livello normativo o di accordo collettivo, in grado di riconoscere anche agli autori professionisti i diritti di base che dovrebbero spettare a tutti i lavoratori. E ciò nonostante la Legge sul diritto d'autore 633 del 1941 all'art. 6 riconosca che è attraverso un processo lavorativo, ancorché creativo, che viene alla luce l'opera dell'ingegno (per una sintesi del diritto d'autore del traduttore si rimanda al sito dell'Associazione Italiana Traduttori e Interpreti www.aiti.org/professione/diritto-dautore-del-traduttore e del sindacato STradE www.traduttori.it/diritto-d-autore/).

In teoria per legge il traduttore dovrebbe ricevere delle royalty (cioè una percentuale) sui ricavi dalle vendite della sua opera dell'ingegno, ma l'articolo 130 della LDA precisa che «il compenso può essere rappresentato da una somma a stralcio per le edizioni di [...] traduzioni» e quindi di fatto tutti gli editori, con pochissime eccezioni, scelgono la via più economica di pagare una traduzione a stralcio (cioè in misura fissa, a cartella, senza proventi sulle vendite). La forma di compenso più equa per i traduttori, invece, sarebbe una formula «mista» con anticipo fisso e successiva percentuale, secondo i più avanzati standard europei. In tal modo si garantirebbe al traduttore sia un compenso certo per il lavoro effettuato sia una quota di partecipazione alla fortuna dell'opera che contribuisce a creare.

Ma come convincere un editore a rinunciare a una prassi ormai consolidata e ad accettare di negoziare con i traduttori come autori, nel pieno rispetto del loro ruolo economico e culturale? Nell'attesa che anche in Italia, come in altri paesi europei, si arrivi a modelli di contratti o «codici d'uso» condivisi tra i traduttori e gli editori (il sindacato STradE si sta impegnando in tal senso) il primo passo è prendere coscienza dei propri diritti e della normativa per acquisire maggiore consapevolezza nella contrattazione individuale. A tal scopo STradE ha elaborato un contratto individuale modello, presentato nel 2014 al Salone del Libro di Torino, articolabile in modo diverso a seconda delle diverse esigenze (www.traduttori.it/contratto).

Il punto di vista degli editori

Difficile stabilire quanto possa incidere in media il costo della traduzione sul conto economico della produzione di un libro. Dipende infatti dalla tiratura, dalle royalty pagate all'autore straniero e al suo editore, dalle percentuali agli agenti letterari, dagli investimenti promozionali. Si può affermare che la traduzione incide di più sui libri a basso costo e a basse tirature che sui best-seller, e questo naturalmente perché, come si è detto, il traduttore non percepisce royalty sulle vendite. Resta il dato di fatto che la produzione di opere tradotte è in lenta ma costante diminuzione: se infatti nel 2002/03 il 23-24 per cento dei titoli era tradotto da una lingua straniera, il dato relativo al 2013/14 si attesta sul 17,9 per cento (fonte: *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2014*, AIE), con un calo di quasi sei punti percentuali in dieci anni.

A questo calo dei libri tradotti si contrappone una crescita del peso dell'editoria italiana nel mondo: aumenta la vendita di titoli di autori italiani all'estero e si incrementa l'export del libro fisico. Questa inversione di tendenza corrisponde a precise scelte editoriali delle case editrici – dettate anche da fattori economici: da un lato risparmiare sulla traduzione e sui diritti all'editore straniero per la pubblicazione di un suo autore e dall'altro vendere a un editore straniero i diritti per la pubblicazione di un proprio autore – che hanno deciso di puntare più sugli autori italiani che sulla traduzione di autori stranieri. Non bisogna trascurare il fatto che questo orientamento editoriale, se dovesse confermarsi, oltre a peggiorare le opportunità lavorative per i traduttori, avrebbe importanti ricadute culturali, linguistiche e sociologiche a lungo termine, con una chiusura dell'orizzonte culturale mondiale (arriveremo anche in Italia a pubblicare solo il tre per cento di libri tradotti come nei paesi anglosassoni?).

La sfida dei prossimi anni sarà contrastare questa tendenza a una diminuzione dell'import di libri stranieri senza rinunciare a garantire un compenso più equo e dignitoso ai traduttori, nel rispetto delle esigenze di mercato delle aziende editoriali. Una via praticabile può essere quella di sollecitare, editori e traduttori insieme,

maggiori sovvenzioni pubbliche alla traduzione – come avviene in tutti i paesi europei più avanzati, in prima fila Francia e Scandinavia – per tutelare a livello culturale e sociale l'importante opera del traduttore come mediatore di lingue e mondi lontani e diversi.

Dar valore ai propri diritti

di Giovanni Peresson

In un mercato che dal 2010 si è ristretto del 20%, gli editori italiani hanno trovato ossigeno dalla vendita dei diritti ad altri paesi. I numeri sono più che raddoppiati negli ultimi dieci anni: non solo traduzioni, ma anche diritti per film, serie televisive e merchandising. Con la globalizzazione, è cresciuto infatti l'interesse all'estero per l'editoria italiana, soprattutto per quanto riguarda il settore ragazzi. Ciò nonostante, alcune criticità appaiono sullo sfondo: tagli ai fondi per le traduzioni, elevati costi di transazione e una minore notorietà del marchio possono penalizzare i piccoli editori.

È come stare tutti su un'isola la cui superficie si è ristretta di quasi il 20% dal 2010 (-18%). E su quest'isola devono starci 4.600 «editori attivi» con le loro 62mila novità. L'isola è il mercato editoriale italiano che si è ristretto anno per anno sotto i nostri piedi.

Da qui la prima motivazione – strutturale, non episodica – che aiuta a comprendere come dai 1.800 titoli di cui si sono venduti i diritti nel 2001 si è passati nel 2014 a 4.914. La ricerca di sfruttamenti aggiuntivi dei propri contenuti, prima ancora della nostra «grande bellezza». Vendendo meglio e in maniera più efficace i propri autori a case editrici straniere, ma anche a produttori di film, serialità televisiva, articoli di merchandising, e via dicendo.

La seconda ragione tocca la globalizzazione del mercato. Perfino la filiera creativa italiana si è costretta a pensarsi fin da subito (dall'ideazione della storia e dei personaggi da parte dell'autore alla vendita dei diritti) in una logica non solo multiplatform (carta/digitale/audiovisivo/diritti secondari/ecc.), ma pure (o soprattutto) transfrontaliera. Anche perché cresce l'interesse delle editorie straniere per quella italiana.

Una logica che può a taluni apparire rivoluzionaria quando si parla del letterario, ma già ampiamente praticata nei settori

professionali, educativi, della formazione. E più di recente nel settore ragazzi (da 486 titoli del 2001 a 2.167 del 2014).

La gestione internazionale dei diritti diventa oggi per un editore centrale quanto ieri il presidio dello spazio nel punto vendita. Non si fa un difficile esercizio di profetismo a dire che diventerà sempre più centrale nei conti economici delle case editrici. Sia direttamente (cash), sia come veicolo attraverso cui affermare il proprio brand e il proprio autore. Non si fa un difficile esercizio di proselitismo a dire che chi non si attrezza sarà destinato a diventare/restare un editore locale.

Se questo è – in larga sintesi – il concetto, ci sono almeno due aspetti di criticità da richiamare.

1) I costi di vendita di diritti di edizione non sono uguali per tutti. I piccoli editori hanno costi di transazione che sono maggiori rispetto ai costi delle imprese maggiori.

In questi anni è cresciuta la propensione all'interscambio di diritti tra l'editoria italiana e le altre editorie europee e non solo europee. E in questo processo la piccola e media editoria non è stata a guardare. Anzi! Alcuni dei piccoli editori che hanno ottenuto performance migliori rispetto alla media del settore della piccola editoria – come mostra il *Rapporto sullo stato della piccola editoria in Italia* del 2014 – sono stati proprio quelli che, tra gli altri elementi di innovazione, hanno anche saputo proiettare e valorizzare verso colleghi stranieri gli elementi di eccellenza contenuti nel loro catalogo.

Questo è evidente in generale ma soprattutto nel settore ragazzi. Un settore in cui gli elementi di eccellenza stanno nella dimensione autoriale, grafica, illustrativa, e in cui capita sempre più spesso di imbattersi in stand di piccoli editori italiani direttamente collocati nelle fiere di settore nei padiglioni stranieri.

Se tra 2013 e 2014 è cresciuta la vendita di diritti dei piccoli editori italiani verso editorie straniere (soprattutto europee) del +9% (è cresciuta più della media complessiva: +6%), ed è aumentato anche il numero medio di titoli venduti per casa editrice, quello che colpisce è il forte divario che abbiamo tra i numeri (medi) espressi dai «piccoli» rispetto ai «grandi». Indirettamente un indicatore di come i «costi di transazione» – cioè l'insieme dei

costi che un editore deve sopportare per cedere un diritto: spazio per lo stand, tempo dedicato all'incontro, viaggi e soggiorni alle fiere internazionali, ecc. – si «spalmano» su un numero più ridotto di titoli e talvolta spingono il piccolo editore a non valorizzare al meglio il catalogo che si sta costruendo (ma perché così pochi hanno aree dedicate sul sito?).

2) Come fare a far conoscere la letteratura italiana all'estero? Uno degli strumenti sono gli «incentivi alle traduzioni», una prassi largamente diffusa in tutti i paesi europei (ma non solo europei) che, coprendo in tutto o in parte uno dei maggiori costi editoriali, favorisce per gli editori stranieri che ne fanno richiesta la traduzione di autori italiani nelle più diverse lingue (il panorama internazionale aggiornato di queste politiche è consultabile sul sito di BooksinItaly.it in una sezione curata dall'Ufficio studi di Aie e dal «Giornale della Libreria»).

L'Italia per questo genere di politiche gestite dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (Maeci) ha però visto tra 2013 e 2014 una riduzione dei contributi dell'11% (da 220 a 196mila euro), anche se è aumentato il numero di paesi (da 30 a 38) da cui provengono le richieste attraverso gli Istituti Italiani di Cultura all'estero. Diminuiscono i fondi ma aumenta in misura significativa il numero di titoli per cui editori stranieri chiedono il contributo al finanziamento della traduzione: da 107 a 154 (+44%). Con meno risorse la strada che si è scelta di percorrere è stata quella di ridurre il contributo a titoli fuori diritti in favore di autori e titoli contemporanei. Certo l'incremento del 44% nei titoli può sembrare significativo, in realtà – facendo qualche conto – significa che le richieste provenienti riguardano (poco più, poco meno) l'1% dei titoli di sola narrativa pubblicati dalle case editrici italiane.

Le richieste di contributi provenienti da editori stranieri si orientano – lo confermano i dati del 2013 e quelli del 2014 – verso le opere pubblicate da grandi e medio grandi editori: il 70% nel 2013 che diventa l'82% lo scorso anno. Quelli dei piccoli rappresentano tra il 12% e il 13% (la parte restante sono opere «fuori diritti» dell'Ottocento o del primo Novecento).

Un aspetto che ci dice delle difficoltà che il singolo piccolo editore incontra nel far conoscere la sua produzione all'estero. Questa situazione è spiegabile, da un lato, con il fatto che un editore straniero che chiede dei contributi alla traduzione basa la sua scelta sul valore e la notorietà del «brand» dell'editore italiano e sul dato di vendita che quel titolo e quell'autore ha avuto nel nostro mercato. In questo modo si premiano inevitabilmente le sigle maggiori che si sono costruite nel tempo una maggiore visibilità internazionale. Dall'altro lato, si può spiegare con il fatto che la piccola editoria, che comunque cresce di peso in termini di valori assoluti (+54%) sottoutilizza quegli strumenti – stand collettivi promossi da Aie, missioni all'estero, fellowship alla principale manifestazione dedicata alla piccola editoria che si svolge a Roma (vi partecipa il 10% degli espositori), assenza di aree dedicate (e in inglese) alla vendita dei diritti, ecc. – che pure oggi sono disponibili per accreditarsi sui mercati internazionali.

I dati del 2013 e 2014 consentono di tracciare anche una mappa geo-editoriale dei paesi da cui provengono le richieste (in numero di titoli) e verso cui sono stati destinati i contributi. Le case editrici che pubblicano nei paesi balcanici (dalla Romania alla Croazia, dalla Macedonia alla Bosnia-Erzegovina, all'Ungheria; ma abbiamo aggregato anche Polonia ed Estonia nell'area dei Nuovi paesi europei) nel 2014 hanno fatto richiesta per il 42% dei titoli complessivi (39% nel 2013).

Seguono i paesi delle editorie europee, ovvero gli sbocchi più «tradizionali» per la nostra editoria, con il 30% dei titoli e 25% delle risorse. Quindi, molto staccate, altre aree: l'Asia e il Pacifico (che comprende Corea e Vietnam) con il 13% dei contributi alle traduzioni di libri italiani (per l'8% dei titoli); i paesi dell'area Sud del Mediterraneo (dall'Egitto al Libano, dalla Turchia a Israele) con il 10% sia dei titoli sia dei contributi. Tutte aree che in diversa misura fanno notare segni di incremento, mentre risulta in calo il peso dell'area latino-americana (da un 7%-8% del 2013 in termini di quota a un 1%-3% dello scorso anno) e quella nordamericana (dal 4% al 3%).

Nell'insieme le richieste di traduzioni provenienti da paesi di lingua inglese (Uk + Usa), traduzioni che permetterebbero un

accesso più diretto ad altri mercati internazionali, rappresentano circa il 5% delle richieste di titoli da tradurre con numeri assoluti ancora piccoli anche se in crescita: da 5 a 8.

Aspetti e numeri che risaltano in modo ancora più evidenti in una situazione in cui i contributi subiscono, ormai da anni, lenti processi di accorciamento di una coperta di suo già corta anche in anni precedenti ai «tagli lineari» e alla spending review e che nel 2014 era comunque dell'11% più corta.

Numeri che pongono un dilemma cui non è facile dar risposta. Orientare il flusso di traduzioni verso mercati secondari e che stanno certamente integrandosi nell'Unione Europea, in nome del principio di far conoscere e far tradurre in questi paesi autori italiani contemporanei altrimenti sconosciuti o troppo costosi da tradurre? Oppure orientarli verso mercati di lingua inglese – ben più chiusi di quelli d'oltre cortina pre-1989, non dimentichiamocelo – puntando sul fatto che una traduzione in questa lingua apre di per sé a una conoscenza globale dell'autore, della storia e dell'editore?

Tre per cento, la traduzione di chi non traduce

di Andreina Speciale

Se l'editoria italiana accoglie volentieri titoli tradotti da altre lingue, il mondo anglosassone vanta un'altezzosa autarchia rispetto alle traduzioni. Negli Usa e in Inghilterra solo il 3% dei libri in commercio è tradotto, percentuale che per la fiction si abbassa a un drammatico 0,7%. Il disequilibrio è tanto grave da stimolare interventi pubblici a favore della traduzione letteraria, con premi, fondi e concorsi, in un'ottica di sostegno al pluralismo editoriale che, attraverso la letteratura, chiama in causa diritti umani come la libertà di espressione e la protezione delle minoranze linguistiche.

America Yawns at Foreign Fiction titolava un articolo del «New York Times» di qualche anno fa, nel commentare il rapporto per lo più assente tra editoria di lingua inglese e traduzioni da altre culture letterarie. L'*headline* di apertura si circostanziava poi in una serie di interviste e commenti di addetti al settore che citavano un dato famoso, quel 3% di produzione editoriale che Stati Uniti e Gran Bretagna riservano ogni anno alla traduzione di libri dall'estero, per tutto il mercato, per tutti i generi, da tutte le altre lingue del mondo. La percentuale, che corrisponde grossomodo a due-tremila titoli all'anno per ciascuno dei due mercati nazionali, è ormai arcinota, tanto da definire antonomasticamente il problema: esiste un intero progetto dell'università di Rochester (Usa) e una rivista di *translation studies* che si intitolano, appunto, *Three Percent*. Nonostante la fama acquisita negli anni, la cifra non cessa di sorprendere, suscitando ininterrotte prese di posizione e tentativi di smentita. Un recente report di Literature Across Frontiers (Laf), l'ente di ricerca dell'università gallese di Aberystwyth, ha ad esempio voluto dimostrare che la quota di traduzioni nel Regno Unito, dal 2011 in poi, ha raggiunto punte addirittura del 4% (in *Three Percent? Publishing Data and Statistics on Translated Literature in the United Kingdom and Ireland*): un risultato che, pur attestando una

piccola e apprezzabile crescita, ovviamente non cambia il quadro generale della situazione.

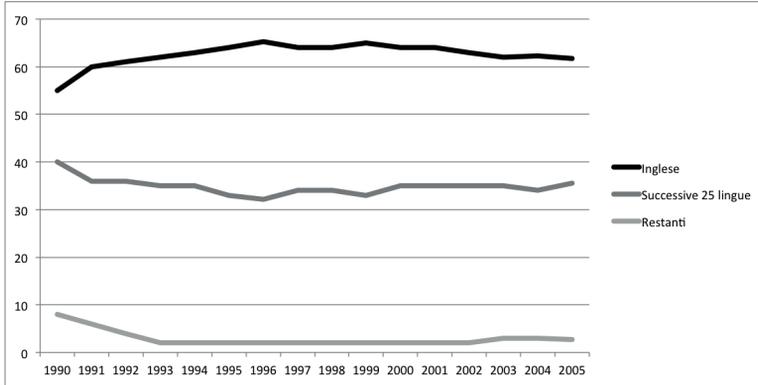
La guerra dei numeri imperversa tra gli studiosi e il fatto non sorprende, perché anche la traduzione libraria soffre, come altre attività culturali, di una cronica mancanza di dati che ne confermino o ne smentiscano gli andamenti statistici. Ciò accade nonostante essa alimenti uno dei più grandi database bibliografici del mondo, fondato dalla Lega delle Nazioni nel 1932 e dal 1946 gestito direttamente dall'Unesco: si tratta dell'Index Translationum, che raccoglie e classifica le informazioni bibliografiche sui libri tradotti a livello globale. Faticosamente e solo parzialmente implementato dalle biblioteche centrali di tutto il mondo, l'Index Translationum consente tuttavia di avere degli utili spaccati sulle dinamiche della traduzione ai giorni nostri. Si scopre così che l'Europa produce da sola l'80% delle traduzioni globali, e ben l'85% delle traduzioni letterarie; che esistono differenze notevoli tra il tasso di traduzioni nei vari paesi, ma che l'inglese è sempre la prima lingua da cui si traduce.

Percentuale di opere tradotte in Germania, Francia, Polonia, Italia, Regno Unito e Irlanda, 2011

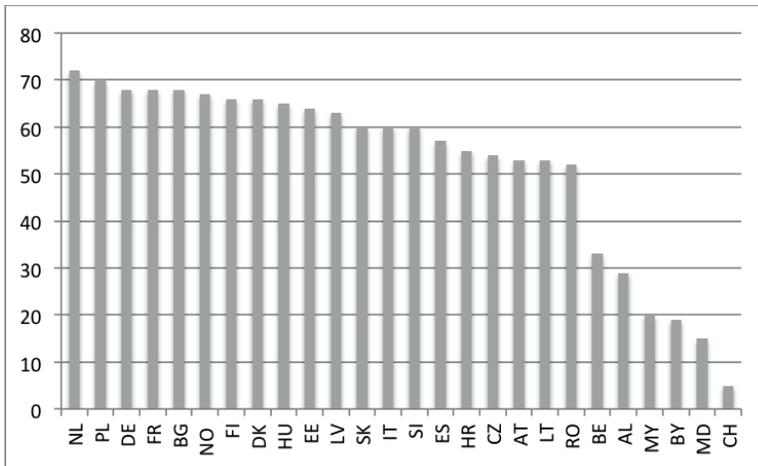
	Totale volumi pubblicati	Totale traduzioni	%
Germania	96.237	11.819	12,28
Francia	81.268	12.921	15,90
Polonia	24.380	8.094	33,19
Italia	63.800	12.569	19,70
Regno Unito e Irlanda	87.412	2.770	3,16

Altre nazioni europee importano fino a un quarto o un quinto della produzione editoriale. Regno Unito e Irlanda poco più di un trentesimo.

Percentuale di opere letterarie tradotte in Europa dall'inglese, dalle successive 25 lingue e da tutte le restanti (1990-2005)



Percentuale media di opere letterarie tradotte dall'inglese in 26 paesi europei (1990-2005)



L'inglese domina nelle statistiche della gran parte delle nazioni europee come prima lingua da cui si traduce.

I dati citati nelle tabelle provengono da *Publishing Translations in Europe – Trends 1990-2005* e da *Publishing Translated Literature in the United Kingdom and Ireland 1990-2012 – Statistical Report*, a cura di Literature Across Frontiers (LAF) e Mercator Institute for Media, Languages and Culture, Aberystwyth University, Wales, UK.

La pervasività dell'inglese – dovuta a un combinato di semplicità d'uso, plasticità lessicale ed egemonia strategica globale – ne fa la voce più ascoltata al mondo: un monologo tanto assordante che non presta orecchio a ciò che ha intorno e che rischia di tradursi, specie nell'ambito della narrativa, in un inconsapevole discorso autoriferito, o, per dirla con Roberto Calasso, in «una letale mescolanza di provincialismo e imperialismo» (intervento al New York Festival of International Literature citato in *To Be Translated or Not to Be, Pen/Irl Report on the International Situation of Literary Translation*, a cura di Esther Allen, 2011). Un caso valga per tutti: Roberto Bolaño, arrivato sugli scaffali statunitensi quando già altri autori cileni o internazionali da lui influenzati erano stati tradotti.

Non è affare che riguardi solo lettori statunitensi o d'Oltremarica. La provata impermeabilità degli editori anglosassoni alle traduzioni ricade a cascata su tutti coloro che adoperano l'inglese come «utile intermediario», e che leggono nella lingua franca contemporanea per accedere a contenuti non disponibili nel loro sistema, giocoforza più ristretto. Come commentava la traduttrice Esther Allen nel già citato articolo del «New York Times»: «We're the clogged artery that prevents authors from reaching readers anywhere outside their own country». Il cosmopolitismo a senso unico della lingua inglese produce insomma ritardi di ricezione a livello globale.

Fortunatamente il problema sembra essere ben presente ad alcune encomiabili istituzioni inglesi e americane, private e pubbliche, che negli anni hanno approntato una schiera di azioni volte ad aggredirlo da tutti i fronti. Enti come English Pen nel Regno Unito e il National Endowment for the Arts negli Stati Uniti hanno intrapreso iniziative utili ora a sostenere l'offerta di traduzioni – con fondi destinati alle case editrici, premi versati direttamente ai traduttori, stanziamenti che coprono in tutto o in parte l'acquisto dei diritti esteri – ora a creare una domanda specifica di letture tradotte nei rispettivi pubblici, con sostegni alla promozione editoriale, eventi letterari dedicati alla traduzione e gruppi di lettura. Se negli Stati Uniti tende a prevalere il primo orientamento, assieme a una

polverizzazione di premi e iniziative destinate per lo più ai traduttori, la compagine britannica si mostra più compatta e raccolta sotto l'egida dell'English Pen, fondato circa dieci anni fa per iniziativa della *media company* Bloomberg, e che da tre anni raccoglie l'eredità dell'Arts Council England nel gestire i finanziamenti alle traduzioni da altre lingue straniere in inglese.

Il programma Pen Translates in particolare finanzia direttamente le case editrici inglesi che vogliano acquisire titoli da una lingua straniera. Il bando seleziona opere in virtù del valore letterario e arriva a coprire nella maggior parte dei casi il 100% dei costi di traduzione. Un contributo generoso, dunque: eppure Erica Jarnes, manager del Writers in Translation Programme presso English Pen e intervistata in occasione di questo articolo, ritiene che non siano gli onorari dei traduttori – più elevati nel Regno Unito che non altrove – a fare la differenza nei tassi di traduzione di una nazione. «Per quanto onerosi possano essere i costi di traduzione, è molto più un problema di *mindset* e di fiducia che non di budget economico». A parere della Jarnes, tra le molte ragioni che trattengono un *editor* di un grande gruppo inglese o statunitense dalla scelta di tradurre un libro da una lingua straniera, la principale è l'esorbitante quantità di manoscritti proposti in inglese – una cultura che conta quattrocento milioni di parlanti madrelingua – ma la seconda è la difficoltà di trovare un lettore editoriale di cui fidarsi e che conosca sufficientemente bene sia la cultura di origine di quel volume sia quella di destinazione, nonché i gusti di quel particolare *editor*. «L'editoria» sostiene la Jarnes «è un mestiere basato sulle relazioni, e le buone relazioni richiedono molto tempo e molto sforzo per crescere e svilupparsi».

Dice molto sulle dinamiche editoriali anche un secondo programma che English Pen da qualche anno dedica alla promozione libraria, denominato Pen Promotes. Sorto per volontà di un ente, che tra le molte attività si occupa anche di tutelare le voci di scrittori a rischio per il loro impegno in cause internazionali, Pen Promotes finanzia costi di viaggio, presentazioni librarie ed eventi letterari che coinvolgono l'autore tradotto e il suo pubblico potenziale, cura bibliografie tematiche e coordina gruppi di lettura. Il programma presuppone di per sé che il successo di una

traduzione nell'odierno mercato non risieda solamente nella sua intrinseca qualità letteraria, ma possa scaturire dal sostegno pubblicitario che l'editore più o meno convintamente convoglia sul volume in uscita. Occorre tenere conto che, nella trasmissione editoriale moderna, «un elemento decisivo è la costruzione mediatica della figura dell'autore», e che, talvolta, «il marketing curato di case indipendenti “*small, nimble and focused*” può avere resa maggiore della promozione generalista di un grande marchio editoriale», proprio perché più saldamente cucito all'identità di chi lo promuove.

Queste le fronde più giovani e mutevoli di un programma ramificato, che però affonda le radici in basi ideologiche lontane nel tempo. La Pen Charter, approvata dai primi soci Pen nel 1948, difende «the principle of unhampered transmission of thought within each nation and between all nations» inquadrando gli scopi dell'ente nella cornice sovragovernativa della tutela dei diritti di espressione e delle minoranze linguistiche: e non a caso programmi simili sono condotti negli Stati Uniti direttamente dall'amministrazione pubblica, mentre English Pen ed enti affini rivestono uno *special consultative status* in organismi internazionali come l'Unesco. Per quanto possiamo stupircene, conclude la Jarnes, «la buona letteratura ha ancora il potere di influire sul mondo, in maniera profonda e duratura». Ed è un potere che va tutelato e corretto, ad esempio «dando risonanza a voci meritevoli di essere sentite». In una lingua che, se vuole essere ponte e non prigionia linguistica per il resto del mondo, deve necessariamente aprirsi al diverso da sé.

L'immaginario in traduzione

di Sara Sullam

È possibile oggi, in epoca di World Literature e «romanzo globale», disegnare un atlante dell'immaginario narrativo? Come si configura il rapporto fra luoghi narrati e produzione letteraria? A prima vista sembra – soprattutto per quanto riguarda la letteratura mainstream – che alcuni paesi si siano «specializzati» in un settore ben preciso della produzione romanzesca globale e che esportino un determinato «modello narrativo». In un simile contesto, si assiste a un recupero sistematico dei generi, che diventano un vero e proprio criterio analitico per l'attraversamento dell'immaginario narrativo dell'età globale.

Tutto il mondo è paese?

World Literature, Weltliteratur, «République mondiale des lettres»: in qualunque lingua – ognuna con il suo portato culturale – l'allargamento del sistema letterario oltre i confini nazionali sembra un dato di fatto. Si è parlato di «letteratura global» per descrivere le province del romanzo dopo il postmoderno (Calabrese): esempi di «global novel» sarebbero le opere di Stephen King, Don DeLillo, Michael Crichton e Isabel Allende. Un'altra etichetta utilizzata per dar conto di romanzi di grande successo globale è «romanzi mondo» (Coletti): per esempio quelli di Cormac McCarthy, autore di *Non è un paese per vecchi* e *La Strada*; per altri versi, *Il pendolo di Foucault* e *Il codice da Vinci*. In entrambi i casi siamo davanti a narrazioni che, oltre a essere facilmente «trasportabili» per la scarsa rilevanza dei luoghi in cui si svolgono, sono anche particolarmente aperte a quella che Jakobson definirebbe traduzione *intersemiotica*: in questo caso, quella verso il *medium* cinematografico. Ancora, senza che ci sia davvero comune accordo, l'etichetta di «letteratura mondo» è usata per romanzi considerati «post-postcolonial», in cui il radicamento nei luoghi di origine dello scrittore, di cui si forniva una narrazione alternativa a quella coloniale, non è più così forte. È il caso, per

esempio, del giovane scrittore (classe 1977) nigeriano Teju Cole, che ambienta il suo *Open City* tra New York e il Belgio. I romanzi mondo, sostengono i fautori della «letteratura globale», sono già pensati per attraversare le frontiere, nazionali, linguistiche o mediali che siano.

All'interno della riflessione sulla letteratura globale sembrano convergere e interagire diverse questioni, quali la ridefinizione dei confini dell'immaginario, la predominanza di un idioma «piano e semplice» – l'inglese privo di vischiosità dei romanzi globali – così come un dato quantitativo, legato all'aumento delle traduzioni: molti dei *global novel* sono anche *global bestseller*. Il rischio è quello di confondere diversi piani – sì interagenti, ma fino a un certo punto – al fine di promuovere una *visione* (o una *narrazione*) forzosamente – e paradossalmente – unitaria della cosiddetta *world literature*.

Allora proviamo a immaginare un esperimento, ispirato da un giro in una libreria ben fornita, dove accanto a McCarthy e Dan Brown troviamo non pochi romanzi in cui il dato «nazionale» sembra essere ancora ben presente, in diversi modi. L'esperimento non è nemmeno così futuribile, dato il successo del *data design*. Immaginiamo di poter disegnare un atlante «dinamico» del romanzo globale, o almeno di iniziare a farlo: e di fare interagire fra loro, di volta in volta, diverse «categorie», di applicare diversi «filtri», come nella miglior tradizione dell'informazione 2.0, per concentrarci di volta in volta su una visualizzazione che metta in luce alcuni aspetti.

Iniziamo applicando il filtro «genere» – inteso qui non come «macrogenere» (romanzo, poesia, teatro) ma come «sottogenere» in campo romanzesco. Ecco che – in particolare al livello della letteratura *mainstream* – si delineano zone di notevole intensità su alcuni paesi: per esempio «giallo/noir» sulla Scandinavia; «romanzo storico» (o meglio, «a effetto storico», si notava in «Mappe transnazionali» su *Tirature '14*) sulla Spagna; incrocio di romanzo psicologico e sociale, incentrato su una famiglia, per gli Stati Uniti (il «meridiano Franzen», che merita una trattazione a sé). Sembra che ogni paese, globalità malgrado – o forse proprio per quello? – si sia specializzato in un settore preciso della produ-

zione. Si tratterà ora di incrociare i dati sui luoghi in cui si ambientano le narrazioni (che, come si vedrà, sono spesso delineati a partire da stereotipi) con quelli del paese di produzione, e non solo. Proviamo quindi a far interagire diverse categorie e a immaginare tre visualizzazioni filtrate attraverso la ricezione italiana.

Downton Abbey & Co.

È una verità universalmente riconosciuta che l'Inghilterra sia la culla del romanzo. E oggi? Applichiamo il filtro «epoca di svolgimento del romanzo». Virginia Woolf, nel 1925, aveva già le idee chiare: il futuro del romanzo apparteneva agli Stati Uniti, perché «la tradizione inglese si è costruita su una piccola nazione; al suo centro c'è una vecchia casa con molte stanze, piene zeppe di oggetti e affollate di persone che si conoscono intimamente, le cui maniere, i cui pensieri, le cui parole sono governati, anche se inconsciamente, dallo spirito del passato». Sono trascorsi quasi cent'anni ma il passato – divenuto patrimonio culturale ben curato e messo a profitto da una fiorente industria culturale: in una parola (inglese), *heritage* – è ancora ben presente nella produzione narrativa inglese. Basta pensare al successo nazionale e internazionale di una serie come *Downton Abbey*, ambientata in una tenuta (in inglese *estate*, cronotopo privilegiato di tanta letteratura inglese, da Austen in poi) durante il regno di Giorgio V, dal 1912 alla fine degli anni venti e incentrata attorno alle sorti della famiglia Crawley. *Downton Abbey* non fa che rivisitare la tipologia della commedia di maniere e dell'*estate novel*, interpretata nel Novecento da romanzieri come Evelyn Waugh (per esempio in *Ritorno a Brideshead*, non a caso già oggetto di riduzioni cinematografiche e televisive).

Downton Abbey non è un fenomeno isolato: la letteratura inglese, in gran parte, continua a reinterpretare e a rimodulare strutture, situazioni e ambientazioni narrative del passato, in libri di grande successo commerciale. Basti pensare al successo di lunga durata del romanzo *neo-Victorian*, praticato a diversi livelli del sistema, dalla versione più «accademica» del *Possessione* di A.S. Byatt, a quella più commerciale. In questo caso il romanzo che ha

dato avvio a una serie di imitazioni è stato *Il petalo cremisi e il bianco*, di Michel Faber. Caso interessante, questo, in quanto l'autore olandese ha scelto di pubblicare il proprio romanzo con l'editore scozzese Canongate (quello di *Trainspotting*, per intenderci) e in inglese: di situarsi cioè all'interno di un sistema letterario particolarmente ricettivo rispetto a determinate tipologie narrative. Il *neo-Victorian*, insomma, è diventato *transnazionale*.

L'altro periodo che costituisce un grande serbatoio di narrazioni di successo è il periodo compreso tra la Prima guerra mondiale e la fine della Seconda, divenuto anch'esso *heritage* (basta pensare all'Imperial War Museum di Manchester, firmato da Daniel Libeskind e collocato accanto alla nuova *media city*, quartier generale della Bbc). Sono ambientati in quegli anni i romanzi – spesso tradotti in sceneggiati televisivi, appunto, dalla Bbc – di Sarah Waters, tutti bestseller. I primi romanzi della Waters, tutti editi in Italia da Ponte alle Grazie (*Ladra*; *Affinità*; *Carezze di velluto*) sono – a questo punto non stupisce – *neo-Victorian*: sullo sfondo ottocentesco si combinano con successo trame d'amore con protagoniste omosessuali e trama gialla. Nei suoi ultimi tre libri la Waters ha scelto di usare la stessa ricetta ma con ambientazioni primonovecentesche: dopo *Turno di notte* e *L'ospite* ambientati entrambi negli anni quaranta, il suo ultimo romanzo, *Gli ospiti paganti*, costituisce un'ulteriore tappa in questo senso.

Ambientato nella Londra del 1922, dove ancora fresche sono le ferite lasciate dalla Grande Guerra, *Gli ospiti paganti* presenta una trama d'amore lesbico e una gialla, legate fra loro. Il romanzo della Waters recupera esplicitamente – lo chiarisce l'autrice alla fine – la letteratura femminile *middlebrow* degli anni trenta: si tratta di una vasta produzione narrativa fiorita all'indomani della Grande Guerra – momento di grande riassetto degli equilibri tra i generi e tra le classi – che costituì il maggior capitolo di vendite almeno fino agli anni cinquanta, con romanzi che, entro una struttura narrativa tradizionale, mettono in scena personaggi femminili moderni. Un altro riferimento della Waters è *Testament of Youth* di Vera Brittain: pubblicato nel 1933, il libro costituì una tappa fondamentale per la rielaborazione letteraria dell'esperienza bellica da un punto di vista femminile. Il dato interessante, nel-

la prospettiva della ricezione italiana, è che *Testament of Youth* è stato pubblicato in Italia solo ora (pochi mesi prima di *Gli ospiti paganti*) con il titolo *Generazione perduta*, e in seguito, ancora una volta, a una trasposizione cinematografica. Si creano così interessanti rifrazioni tra l'immaginario letterario legato alla tradizione e quello contemporaneo.

Parigi val bene un romanzo

Se il caso della produzione inglese porta alla luce la permanenza di alcuni modelli narrativi ereditati dalla tradizione, adeguatamente *riaccentuati*, nel caso della Francia una visualizzazione interessante si ottiene applicando il filtro degli autori che vi ambientano i propri romanzi. Colpisce che l'Esagono sia al centro di due interessanti produzioni editoriali estere che la eleggono ad ambientazione delle proprie vicende.

Il primo caso è rappresentato dai gialli di ambientazione bretone di Jean-Luc Bannalec, autore (così si legge sulla quarta di copertina) franco-tedesco, il quale ha dato vita al commissario Dupin, di stanza nel pittoresco borgo di Concarneau e intento a risolvere misteri ambientati niente meno che all'Hotel Central di Pont-Aven, dove ha soggiornato Paul Gauguin. Pittoresco, si dirà. Ma il dato rilevante è che Jean-Luc Bannalec è lo pseudonimo impiegato da Jörg Bong, direttore editoriale addirittura della Fischer Verlag. Bong ha esordito nel 2012 con *Natura morta in riva al mare*, che è entrato subito nella classifica dei bestseller di «Der Spiegel». Editore navigato, Bong ha saputo combinare la matrice di genere da sempre forte nella letteratura francese del Novecento – quella del giallo/noir – e quindi ben riconoscibile dal lettore, con un'ambientazione che strizza l'occhio all'immaginario oleografico e turistico associato alla Francia. Il misto di ambientazione pittoresca e tema gastronomico, combinato entro una trama gialla con protagonista un simpatico commissario, è replicato nel secondo romanzo di Bannalec, *Lunedì nero per il commissario Dupin*. Entrambi sono stati tradotti, nel 2014, da Piemme, editore molto attento alla produzione «di genere» proveniente dall'estero.

Ancora più interessante è che Bannalec non è un caso iso-

lato, anzi, ha un significativo antecedente e, ora, compagno di strada. Si tratta di Nicolas Barreau, classe 1980, che ha esordito nel 2007 e che nel 2010 ha scalato le classifiche straniere e italiane con *Das Lächeln der Frauen* (*Gli ingredienti segreti dell'amore*). Nicolas Barreau è un altro *nom de plume*: e per di più di uno scrittore che a quanto pare – ma sembra ormai confermato – non esiste. Il bel ragazzo che compare in diverse foto, franco-tedesco classe 1980, sarebbe un'invenzione bella e buona. Poco male, nell'era Ferrante in cui l'anonimato va così di moda. Anche perché il successo dei suoi romanzi è stabile e continuo: quella che potremmo definire la «Barreau Inc.» ha trovato gli ingredienti – è questa la parola giusta – per confezionare romanzi rosa di successo. Tutti si svolgono in una Parigi contemporanea decisamente oleografica – il fulcro dell'azione è spesso e volentieri Saint-Germain-des-Près. Ma sono anche i luoghi in cui si svolge la vita dei protagonisti a evocare una «francesità» da esportazione: dal Cinéma Paradis di *Una sera a Parigi*, dove vengono proiettati film d'amore e dove capita, un bel giorno, un regista americano (interessante che lo sguardo straniero sia sempre presente); al ristorante «Il tempo delle ciliegie» (sic) dove lavora come *chef* la protagonista di *Gli ingredienti segreti dell'amore*, Aurélie; alla *pâpeterie* di Rosalie in *Parigi è sempre una buona idea* dove convergono una trama d'amore e un'altra incentrata su un manoscritto ritrovato di una fiaba. In questi luoghi da cartolina si svolgono storie romantiche a lieto fine, sempre intrecciate alle vicende del posto in cui sono ambientate. Con la regolarità di chi scrive un romanzo all'anno, Barreau ha insomma dato avvio a una «serialità di luogo» in cui cambiano personaggi e dettagli del copione ma mai gli ingredienti della storia.

A colpire non è tanto che la Francia sia luogo di svolgimento privilegiato per romanzi rosa – Parigi è sempre stata associata al romanticismo novecentesco e contemporaneo –, quanto il fatto che la Germania, che guardando il nostro atlante non è molto presente sugli scaffali delle librerie italiane come luogo e come autori, malgrado vanti un'industria editoriale fortissima, si sia specializzata in simili produzioni.

Giallo Scandinavo Inc.

«Giallo Svezia» non è un'invenzione *ad hoc* per il nostro esperimento: è una realtà. Si tratta di una *community* ospitata sul sito dell'editore Marsilio, in cui gli appassionati del genere possono acquistare e-book e rimanere aggiornati sulle ultime uscite dei propri autori preferiti. Una delle pagine del sito presenta una mappa su cui sono segnati tutti i luoghi del «giallo» scandinavo, tra Svezia e Norvegia: sembra, insomma, che quei territori del nostro immaginario siano percorribili solo attraverso le sfumature del giallo e del *noir*. Anche in questo caso c'è un romanzo che ha dato avvio alla linea di produzione: la trilogia *Millennium* di Stieg Larsson (di cui è uscito in questi giorni, in traduzione italiana, il quarto volume, *Quello che non uccide*, scritto da David Lagercrantz a partire dagli appunti di Larsson).

La storia è ormai nota: giornalista impegnato in politica, a sinistra, e studioso internazionalmente riconosciuto di movimenti di estrema destra, Larsson è riuscito a dar vita a due personaggi così caratteristici da coinvolgere milioni di lettori nelle vicende di una Svezia tutt'altro che pacificata. Larsson ha declinato in maniera originale un genere già presente nel sistema letterario locale: la serie di Wallander firmata da Henning Mankell inizia nel 1991 e ottiene un discreto successo, soprattutto nella sua versione televisiva. Ma è con Larsson e i suoi personaggi che il giallo svedese diventa un vero e proprio fenomeno globale. Da allora Marsilio ha curato una propria «scuderia» di autori – quelli presenti, per l'appunto, su «Giallo Svezia» – e gli editori italiani (e non solo) hanno cercato autori capaci di altrettanto successo. Se però per Mankell e Larsson il genere giallo e *noir* costituiva quello più adeguato ad articolare temi politici (entrambi erano attivisti) entro una struttura romanzesca, spesso è il solo genere a essersi «depositato».

Il caso di Jo Nesbø è indicativo: tradotto da Piemme in contemporanea con Larsson, a partire dal 2011 è passato a Einaudi (collana Stile Libero Big). Significativo che a uscire per ultimi siano stati i due primi libri di Nesbø, come *Scarafaggi*, non ambientati in Scandinavia. Si tratta della prima inchiesta di Harry Hole, che si svolge a Bangkok. Il «passo del gambero» è un classico quando

si traduce un autore che ottiene successo; ma attraverso il filtro della ricezione, si attiva tuttavia un processo interessante. Se non si sa che si tratta del secondo romanzo di Nesbø, il lettore associa il nome scandinavo a un giallo divenuto globale e che quindi travalica i confini entro cui fino a quel momento si è svolto. Curioso è che, contemporaneamente a *Scarafaggi*, sia uscita la «Trilogia del Minnesota» – *La terra dei sogni* – del norvegese Vidar Sundstøl. Ancora una volta, il genere giallo, praticato da uno scandinavo, varca i confini per impossessarsi di territori altri, a conferma che l'elemento di genere è fondamentale nella «produzione da esportazione» di una determinata nazione.

Verso una mappa transnazionale

Quelle appena presentate sono solo tre istanze dei modi in cui si può configurare, oggi, l'«immaginario in traduzione». Tre casi si limitano a illuminare un nesso: quello tra luoghi dell'immaginario, generi romanzeschi e produzione letteraria. Lo ripetiamo: i luoghi dell'immaginario qui descritti sono «luoghi comuni», descrivono un immaginario pieno di *cliché* che, si dirà, è proprio dell'era globale e che è molto simile all'Italia del *Codice da Vinci* evocato all'inizio di questo saggio. Ma non è questo il punto. Il recupero dei generi, considerato nel suo legame con la specializzazione delle produzioni da esportazione, invita a riflettere sulla permanenza di alcuni dati nazionali pur in epoca globale, dati molto più presenti di quanto si pensi.

Nel tentativo – che certo dovrebbe farsi più scientifico, avvalendosi, tra le altre cose, di statistiche circostanziate, nonché più sistematico – di fornire alcuni quadri di una mappa transnazionale dell'immaginario romanzesco in traduzione, oltre alle zone di «densità», particolarmente rilevanti sono quelle più difficili da mappare. Quelle da cui arrivano poche traduzioni; quale Portogallo, per esempio, oltre Saramago e Lobo Antunes (per il lettore non specialista, s'intende)? O quelle di cui ci arrivano rappresentazioni insufficienti, o meglio, troppo scarse se commensurate alla complessità e alla centralità del contesto: come quelle della Russia. Paese che molti lettori, per esempio, hanno ripercorso negli ulti-

mi due anni attraverso lo sguardo molto personale del *Limonov* di Carrère, un romanzo-non romanzo scritto da un francese che rielabora (traduce?) i romanzi di un russo. Ci basta? Ovviamente no: ma è proprio disegnando una mappa, partendo da confini nazionali – per quanto mobili e precari – e generi letterari e analizzando criticamente i flussi delle traduzioni (sensibilmente aumentati anche solo rispetto agli anni novanta del secolo scorso e quindi determinanti nel definire l'immaginario del XX secolo) che si può tentare di scandagliare criticamente l'universo della *letteratura mondo*.

Paragrafi (cinque) sulla traduzione del romanzo in Italia

di Paolo Giovannetti

Tradurre romanzi è anche l'esito di certe mediazioni, culturali e linguistiche. Se lungo l'Ottocento la lingua francese ha aiutato l'italiano ad aprirsi al mondo, il Novecento ha presentato uno scenario assai più movimentato. E cioè: avanguardie che si addomesticavano entro un sistema letterario – non più solo francofono e anglofono – in crescita; un americanismo, poi, sempre più sicuro di sé anche se normalizzante. La svolta dell'89 ha infine rivelato laboratori traduttivi in affanno, tra grammaticalizzazioni esasperate e un'oralità non sempre ben mediata.

1 ● Alessandro Manzoni lesse *Ivanhoe* in francese, com'è noto. Non era in grado di farlo in inglese; le traduzioni in italiano avevano tempi lunghi di pubblicazione e spesso erano poco affidabili. Soprattutto, nella prima metà del XIX secolo la letteratura inglese, in particolare il romanzo, passava attraverso la mediazione del francese. E lo stesso Walter Scott era volto in italiano quasi sempre su esemplari francesi.

Sarebbe ingeneroso dichiarare che ciò avveniva soltanto per colpa di una scarsa familiarità con la lingua inglese da parte dei letterati italiani, fra i quali l'anglomania peraltro era una presenza attiva sin dal Settecento. Certo, una limitazione del genere in qualche modo pesava. La ragione più profonda sembra però essere un'altra. La cultura del romanzo, che irruppe in Italia nel periodo storico solitamente detto romantico, chiedeva una mediazione di tipo nuovo rispetto alle tradizioni del classicismo, ed esigeva il filtro prospettico offerto dalla posizione conoscitiva, dallo sguardo sul mondo letterario che la lingua francese poteva garantire.

Proviamo a spiegare il concetto in un altro modo. Sino a due autori che furono anche grandi traduttori, come Monti e Foscolo, agiva nella nostra società letteraria quello che Fortini chiamava un «imperialismo innato»: la voce dell'altro, dell'altra cultura, passava sotto le forche caudine di convenzioni autocentrate

che sottoponevano il testo a una serie di *necessarie* modificazioni. L'adattamento classicistico avveniva pressoché in automatico, e propiziava l'accettazione del referto straniero da parte dei nostri (aristocratici) pubblici. L'esempio tipico è l'endecasillabo sciolto: che è interfaccia obbligata tra il poema epico greco-latino e la sua ambientazione italiana (ma idealmente traduce anche i metri della satira, e in rari casi quelli della lirica). Appunto: lo sciolto è segnale della sicurezza, tipicamente italiana, di poter ricondurre il diverso alle ridondanze della propria identità. Della propria eredità, del proprio canone.

Nulla di tutto ciò era possibile davanti a un genere come quello del romanzo, che non solo non ha una «tradizione» ed è scritto in prosa, ma che si stava pericolosamente spostando a Nord: si stava germanizzando, più esattamente anglicizzando, in modi che non potevano non turbare i letterati italiani (ricordiamoci la polemica classico-romantica!). Da qui, la necessità della mediazione francese per rendere accettabile ciò che non sembrava avere alcuna possibilità di penetrare da noi senza produrre rifiuto e scandalo presso la stragrande maggioranza dei «detentori del gusto». I letterati, i grammatici, i retori. I classicisti, e anche qualche romantico.

2. Di recente, una serie di ricerche coordinate da Tim Parks e realizzate in particolare da una sua collaboratrice, Eleonora Gallitelli, autrice di un'importante tesi di dottorato (cfr. per una prima informazione il n. 5 di «Rivistatradurre.it», 2015), ha mostrato la grande fatica con cui uno dei modelli narrativi capitali per tutto l'Occidente, quello di Charles Dickens, è stato accolto in Italia. Il problema non è che lo si sia tradotto poco, quanto che si sia faticato a capirne alcune delle ragioni più autentiche: prime fra tutte, quelle comico-satiriche. Dickens, che pure ha influenzato tanti autori italiani, dopo l'Unità nazionale oscillava fra il sin troppo facile (troppo italiano?) sentimentalismo da romanzo di appendice e una sostanziale irriducibilità. Il casertano-napoletano Federigo Verdinois descrisse con efficacia il fastidio e l'indifferenza dei lettori e editori italiani davanti ai *Pickwick Papers*. «Che cosa vuole cotesto Pickwick? Che seccature ci ammannisce il vostro Di-

ckens? E vi pare che sia spirito il suo?»», scriveva intorno al 1866, riferendo la cattiva accoglienza delle sue passate fatiche traduttive. In fondo, sino agli anni sessanta-settanta del XX secolo Dickens è apparso ai lettori di massa italiani principalmente come un autore di *feuilletons* per ragazzi.

D'altronde, tutto ciò ha una spiegazione «sistemica», se guardiamo al modello straniero che opera entro il campo letterario viceversa più avanzato nel quarantennio successivo all'Unità. Penso alla congiunzione Flaubert-Zola, destinata a condizionare quanto siamo soliti chiamare Verismo, che nell'Ottocento in Italia era detto Naturalismo – alla francese. Per una verifica di questo assunto e per cogliere l'estensione del fenomeno, sarebbe sufficiente dare una scorsa agli scritti del critico letterario «zoliano», milanese, Felice Cameroni: nelle cui pagine esemplarmente militanti non solo è celebrata la continuità tra Capuana e Verga e i maestri francesi, ma accade qualcosa di più interessante ancora. E cioè che autori come per esempio Huysmans, oggi ritenuti da tutti «decadenti», potessero rientrare nel canone naturalista.

È un discorso molto delicato. Ma, in definitiva, appare evidente che la mediazione linguistica e culturale francese contava ancora moltissimo in Italia dopo il 1861, e aiutava a dare un senso a opere che ormai si avvicinavano alla categoria di «avanguardia». È a Parigi, negli anni ottanta-novanta del XIX secolo, che iniziò la vita poi novecentesca dell'avanguardia. (E che il suo motore primo sia stato la trasposizione – traduzione – francese di un fenomeno tedesco come il wagnerismo è cosa che non ci meraviglia.) È da Parigi, aggiungerei, che irrompono in Italia i grandi romanzi russi: tradotti inizialmente, infatti, quasi unicamente dal francese.

3. Sotto parecchi punti di vista, l'entrata nel Novecento ha costituito il rovesciamento di questo quadro. Intanto, la cultura narrativa tedesca trovava uno spazio sempre maggiore. I giovanissimi Papi e Prezzolini mettevano in auge un genere narrativo lungamente rimasto ai margini della nostra cultura, quello del racconto fantastico, che si radica soprattutto nel Romanticismo tedesco. Non si trattava più solo di importare la lirica e i suoi dintorni drammatici, come era capitato alla fortuna «romantica» di Schiller,

Goethe e di altri tedeschi, traslati in Italia – in versi – sin dalla prima metà dell'Ottocento. Come per altri fenomeni che osserveremo, nei quasi quattro decenni successivi (il periodo è, grosso modo, il 1903-1939), una simile tensione si allargò e normalizzò editorialmente. Un esempio di recente ben studiato è quello della germanista milanese Lavinia Mazzucchetti: formatasi a fianco di un Rebora e di un Banfi (e quindi a contatto con la cultura della «Voce»), fu uno degli artefici del boom della letteratura tedesca in Italia, dagli anni venti in poi. Tanto più che ciò avveniva presso casa Mondadori. E sempre da una *couche* in senso lato avanguardista scaturiva il bisogno di avvicinarsi ai narratori russi direttamente nella loro lingua. Agli inizi del fenomeno troviamo i nomi di Rebora e Gobetti, e lungo questa strada possiamo individuare il contributo di Landolfi.

Ma, ripeto, secondo la più perfetta delle dialettiche dell'avanguardia, al momento di rottura segue una stabilizzazione. Uno dei più interessanti e in varie accezioni discutibili laboratori di traduzione nella prima metà del Novecento è costituito dal lavoro svolto presso la redazione dei «Gialli» Mondadori da uno staff di letterati di serie A (a partire dal «rondista» Lorenzo Montano), con l'obiettivo di adattare al pubblico italiano e alle maglie della censura tanti romanzi di genere provenienti per lo più da Stati Uniti e Gran Bretagna. La parola *adattamento* appare appunto la migliore per caratterizzare un processo di trasferimento i cui contenuti specifici (il disordine etico, il crimine, la sovversione della normalità borghese) il fascismo guardava con sospetto: e invece il pubblico ormai di massa desiderava e reclamava. Così come – altro fatto di consumo – quei lettori non potevano non privilegiare le narrazioni sentimentali-aristocratiche della coeva produzione ungherese. Che oggi i nomi di Ferenc Herczeg o di Mihály Földi siano sconosciuti ai più non deve impedirci di cogliere la loro fortuna negli anni trenta e primi quaranta: a sostegno di un sistema editoriale in espansione.

Sarebbe a questo proposito interessante riflettere sul processo di dissimilazione narrativa/poesia in atto proprio in quel tempo: se attualizzante (e sempre più aperto a civiltà «esotiche») è il quadro della prosa di romanzo, più articolata è la situazione

della poesia tradotta, in particolare in ambito ermetico, dove tradurre è sentito come qualcosa di viceversa artificioso, che perciò – dichiarò Fortini – «carica di pathos ogni rapporto con il diverso e l'antecedente». Mentre trasportare un romanzo implicava fiducia e sicurezza, volgere poesia induceva il senso della crisi e un conseguente scatto agonistico-titanico.

4. Si sarebbe tentati di dichiarare che, entro una simile logica, la scoperta degli americani da parte di Pavese e Vittorini (e in genere da parte di quella cosa letteraria che chiamiamo Neorealismo) abbia avuto la funzione di riaprire la dialettica rottura-normalizzazione. Le cose stanno solo in parte così, almeno se pensiamo al lavoro di Vittorini, il cui rapporto per esempio con Faulkner non ha implicato alcuna emulazione, e anzi si è caratterizzato per una forma di affabilità, sbilanciata verso la lingua e cultura di arrivo. Nel 1939 esce *Luce d'agosto*, tradotta appunto da Vittorini per Mondadori, e l'evento costituisce una specie di discriminazione cronologica. Il coraggio indubbio della scelta è controbilanciato da un desiderio di semplificazione, che paradossalmente motiva anche sviste e fraintendimenti. Eleonora Gallitelli (alla cui tesi di dottorato qui mi appoggio) è arrivata ad affermare che, rispetto agli sforzi del ben più ambizioso Pavese, e all'impossibilità di «restituirlo [Faulkner] nella sua integrità, diventa più comprensibile la scelta di Vittorini di operare incisivamente sul testo». Il filologismo di Pavese uscirebbe insomma sconfitto dal pragmatismo vittoriniano, dalla sua spregiudicatezza.

Forse è questo il filone dominante nel mezzo secolo che va dal 1939 alla caduta del Muro. Con tutte le differenze ed eccezioni del caso, potremmo ipotizzare che un'americanista uscita (curiosamente, forse) dalla scuola di Pavese come Fernanda Pivano sia stata un ottimo esempio del modo sin troppo assimilante con cui sono affrontati i testi anche più difficili provenienti dal mondo americano. E che ancora nel 1965 ci fosse un letterato-editore tanto insigne come Vittorio Sereni a decidere che la collana degli «Oscar Mondadori» dovesse prendere le mosse dalla traduzione di *Addio alle armi* (della Pivano, appunto), dice molto della perdurante convergenza di tensioni solo apparentemente contraddittorie.

rie. Cioè, *quel* modo di raccontare e scrivere-tradurre rappresentava al meglio una certa Italia uscita dalla Seconda guerra mondiale.

Ovviamente, gli anni sessanta sono stati anche altro: e ne sapeva qualcosa Sereni, a disagio nella sua attività mondadoriana di fronte a un autore come Michel Butor, che spalancava il cammino a una francesità aliena, qual è quella dell'*école du regard*. D'altra parte, la letteratura tedesca cominciava ad assumere le sembianze del protagonista del *Tamburo di latta* di Günther Grass, il cui idioma per lo meno mentale oscillava fra il tedesco e il polacco, fissandosi su un dialetto (o forse lingua) di cui nessuno dalle nostre parti aveva mai saputo nulla: il casciuo. Ma, in quanto a lingua, non scherzava nemmeno un americano lontanissimo da Hemingway, e tutt'altro che rassicurante, Thomas Pynchon, autore per di più capace di escursioni nel dominio del sottocodice scientifico (vera bestia nera dei traduttori, come ha di recente dichiarato il miglior traspositore pynchoniano, Massimo Bocchiola, nel suo *Mai più come ti ho visto*, Einaudi 2015).

Ma autori debordanti di questo genere (di non facile smercio, pur se editorialmente indispensabili) stanno forse a ricordarci qualcosa che si è verificato nell'editoria italiana tra anni settanta e ottanta, in parallelo – diciamo – all'uscita di scena di uomini della vecchia scuola come appunto Sereni. E cioè che la creazione di un mercato *global* subordina a sé le decisioni dell'editore: che *non può* trascurare certi titoli, la cui indispensabilità è decretata da logiche commerciali non più unicamente italiane.

5. A dimostrare tuttavia che certi meccanismi non hanno un valore solo alienante, e che nel mercato mondializzato (per lo meno nel settore della cultura) i margini per una comunicazione autentica continuavano e continuano a essere ampi, bisogna considerare il caso Rushdie. La pubblicazione dei *Versi satanici* tradotti avveniva nel 1989: cioè all'inizio dell'ultima «fase», quella che arriva sino a noi. L'emergenza planetaria di quel romanzo presentava per lo meno due facce. Quella di un libro scandaloso, e *annunciato* come tale per allettare i lettori; ma anche e soprattutto quella di un capolavoro la cui eresia si impreziosiva di vero «coraggio civile» (a dirlo con lingua d'altri tempi). Non tutte le operazioni di marketing

sono prive di contenuti – riconosciamolo. Semmai, potremmo chiederci se *I versi satanici* sia stato tradotto bene. Si è propensi a rispondere in modo negativo, pur in presenza di un esperto e degnissimo professionista come Ettore Capriolo (che oltre tutto subì personalmente le conseguenze della *fatwā* contro Rushdie).

Né si tratta di una questione soltanto puntuale. *L'affaire* dei *Versi satanici* ci ricorda che esiste un inglese, oltre che una letteratura, *postcoloniale*, e che le lingue d'arrivo dovrebbero tenerne conto. Ma qui entriamo in un terreno minato, che implica un giudizio sullo stato complessivo della traduzione di narrativa oggi in Italia. A me sembra che la situazione sia piuttosto fluida. In primo luogo (come ha rilevato Eleonora Gallitelli) il recente traduttore di romanzi lavora spesso secondo strategie conservatrici che sono, più che normalizzanti, «grammaticalizzanti». Troppi romanzi stranieri, aggiungo io, ci vengono incontro ingessati in una forma pedante e smorta, che pochissimo – e questo è il peggio – tiene conto di quello che era stato chiamato *stile semplice*. Di un modo di scrivere cioè che si è sviluppato in quel lungo arco della nostra storia letteraria che collega Manzoni a Calvino, e che nei migliori contemporanei (Giorgio Falco, poniamo) continua a mantenere una certa vitalità. Si tratta dell'italiano cosiddetto neostandard, che anche letterariamente è forse quello più vivo. Ma che non penetra nel mondo della traduzione; dove insomma costrutti normalissimi nel Calvino di sessant'anni fa come: «Adesso mio fratello avrebbe potuto dare qualche altra nobile risposta, magari una massima latina, che ora non me ne viene in mente nessuna ma allora ne sapevamo tante a memoria» sono di fatto impensabili.

Ma pensiamo anche, in secondo luogo, a come parla agli italiani il narratore di *Ogni cosa era illuminata* di Jonathan Safran Foer, nella versione di Bocchiola: «Ma prima mi tocca il gravame di raccontare il mio bell'aspetto. Indubitatamente sono di alta statura. Non conosco nessuna donna più alta di me. Le donne che conosco che sono più alte sono lesbiche, per loro l'anno 1969 è stato fondamentale. Ho capelli stupendi che sono separati nel mezzo. Questo perché la Mamma usava farmi il rigo da una parte quando ero bambino, e io per ammorbarela mi faccio il rigo in mezzo».

L'impresa del coraggiosissimo (e bravissimo) traduttore

può apparire disperata, priva di esiti del tutto convincenti (perché usare il verbo *ammorbare*, ad esempio?). La *non-normalizzazione* denuncia molte incertezze. Qualcosa del genere mi viene fatto di pensare di fronte alla recente *ritraduzione* del *Giovane Holden* (da parte di Matteo Colombo): con ogni evidenza, questa versione è nata vecchia, con quel «parlato» deplorevolmente *finto*. Così come finto era l'italiano della precedente versione, a opera di Adriana Motti. Davanti a certi casi-limite la bravura del tecnico che cesella la lingua finale non riesce a coprire la sconfitta complessiva. *Mimetismo* non è sinonimo di traduzione: costituisce un azzardo conforme a una procedura «naturalistica», e non cultural-stilistica come dovrebbe essere quella di una *vera* versione.

Il problema è immenso, va da sé. Mi chiedo: sono forse saltate le mediazioni, e la traduzione è diventata una scommessa ridefinita caso per caso e pencolante su un vuoto di progetti letterari?

Eppure. Eppure, qualche tempo fa un bravissimo giovane narratore come Vincenzo Latronico (anche traduttore) mi diceva che il suo ideale di stile letterario è quello esemplificato da Martina Testa quando traspone in italiano – per *minimum fax* – certi grandi della recente narrativa americana, da David Foster Wallace in giù. Come spieghiamo una simile affermazione, che poi è anche una diagnosi? Rispecchia l'esito quasi ineluttabile della globalizzazione o si limita a additare un artigianato di alto livello? È prova dell'esistenza di un neoitaliano *glocal* oppure suggerisce la subordinazione della nostra letteratura all'egemonia di capolavori che gli italiani non riescono a produrre? Forse entrambe le coppie di risposte sono giuste, anche se è auspicabile che la seconda sia più giusta della prima. Non perché ci aspettiamo che nascano, da quell'ibrido, nuovi Manzoni Verga Calvino; ma qualche germe di una narrativa un po' più coraggiosa, sì.

Testo a fronte: oltre la filologia?

di Alessandro Terreni

Tradizionalmente connesso a una funzione scolastica e di studio, il testo a fronte manifesta, in epoca di migrazioni globali, nuove potenzialità che possono contribuire a riconfigurare, in senso di scambio sociale e interculturale, il suo consolidato ruolo di strumento filologico.

Se digitiamo sul più diffuso motore di ricerca la stringa «testo a fronte», i primi risultati rimandano a una prestigiosa rivista di traduttologia, la disciplina filologica che, nata in ambito poetico e iperletterario, ha tra i suoi maggiori esponenti studiosi, critici, poeti e altri addetti ai lavori della letteratura. La correlazione tra testo a fronte da un lato e letterarietà in senso stretto dall'altro, intesa come alta elaborazione formale istituzionalizzata dalla tradizione, viene confermata anche dal Sistema bibliotecario nazionale: cercando «testo a fronte» nel catalogo online, si ottengono edizioni dei maggiori autori greci e latini, seguiti da Shakespeare, da Goethe, da altri scrittori stabilmente collocati all'interno del canone occidentale (Cervantes, Baudelaire, ma anche Masters e via dicendo) e da qualche poeta dialettale. Del resto è sufficiente una semplice visita in libreria, tra gli scaffali dei classici e della poesia, per avvertire la prevalente funzione filologico-letteraria, un po' arcicola un po' museale, delle edizioni con testo a fronte, nicchia editoriale di prestigio riservata a lettori per lo più professionisti, tecnicamente agguerriti e interessati all'acquisto per motivi di studio o di raffinato piacere intellettuale.

Una nobilissima funzione, beninteso, che però come tale elegge il suo destinatario sceltissimo all'interno di un pubblico linguisticamente *già* preparato e umanisticamente predisposto:

lo studente del liceo, il filologo e il linguista e, forse soprattutto, il lettore di poesia (che tutti li ricomprende), al quale il testo a fronte offre simultaneamente le eufonie del testo originario e le sottigliezze della traduzione d'autore, entrambe da delibare con perizia. Proprio la poesia sembra, nel nostro panorama editoriale, il campo privilegiato in cui il testo a fronte giunge a toccare, al di là dei classici già consacrati, la viva contemporaneità: nel caso delle edizioni Adelphi di Walcott e Szymborska, o delle edizioni Einaudi di Larkin (giusto per fare dei nomi noti, sia di poeti sia di editori) il testo a fronte, né più né meno come per i classici Garzanti o Rizzoli, risulta, anche nei confronti della contemporaneità, funzionale a una lettura letterata piuttosto che glottodidattica del testo. La glottodidattica peraltro, declinata sul versante applicato delle lingue contemporanee e d'uso vivo, manifesta nell'ultimo secolo (e soprattutto dal dopoguerra) un atteggiamento ostile nei confronti della traduzione: avversata dalle egemoni scuole pedagogiche che si richiamano al metodo cosiddetto diretto, secondo cui l'immersione senza mediazioni nella lingua obiettivo intende portare a un automatismo produttivo che prescindendo completamente dalla traduzione, quest'ultima viene solo recentemente rivalutata ma con moderazione, e non come pratica in sé funzionale, bensì come atteggiamento integrato a pratiche didattiche d'altro genere, alle quali può fungere semmai da supporto.

Questa situazione, nella quale la traduzione può forse essere un fine, ma quasi mai è un mezzo, contribuisce a spiegare, peraltro, la pressoché totale inesistenza di collane di letture in italiano L2 con testo a fronte: gli editori leader della didattica dell'italiano per stranieri, come Loescher di Torino e Alma edizioni di Firenze, affermano che una collana di letture con testo a fronte, indirizzate all'utenza straniera a scopo glottodidattico, non troverebbe un gran mercato, vuoi per l'impostazione prevalente tra gli insegnanti di italiano L2 – i quali, come si diceva, sono per lo più poco favorevoli a incentivare un atteggiamento traduttivo all'atto dell'apprendimento – vuoi, soprattutto, per una questione più schiettamente commerciale. Rispetto a una lettura italiana con testo a fronte, in cui la presenza dello spagnolo, del cinese, dell'arabo e così via circoscrive il possibile acquirente entro uno

specifico gruppo di parlanti, di volta in volta spagnoli, cinesi, arabi e via discorrendo, appare infatti più redditizia la pubblicazione di una lettura monolingue, tutta in italiano anche se opportunamente semplificato e graduato al livello linguistico dello studente: la pubblicazione offre infatti un profilo economicamente più appetibile se il volume risulta potenzialmente acquistabile da parte di qualunque discente, selezionato solo in base al livello linguistico padroneggiato e indipendentemente dalla sua lingua e cultura di provenienza.

Lingua e *cultura* di provenienza, si diceva. Ed è proprio l'aspetto culturale, e precisamente *interculturale*, che ci porta a valutare un'utilizzabilità del testo a fronte messa in risalto da due poco noti progetti editoriali, meritevoli della nostra attenzione. In anni in cui la migrazione ha assunto la dimensione di un fenomeno globale, e dove gli scambi interculturali sono ormai parte integrante della quotidianità non solo metropolitana, il testo a fronte sembra capace di assumere, al di là dei consueti usi scolastici e filologici, un peculiare ruolo nel processo di scambio e di accoglienza tra le diverse realtà culturali compresenti sul territorio. Lo dimostra il caso di due piccoli editori di Roma e di Milano: nella seconda metà degli anni novanta, quando la coscienza nazionale comincia a percepire come fenomeno stabilmente in crescita la presenza straniera, Sinnos a Roma e Carthusia a Milano istituiscono, parallelamente, le loro collane *I mappamondi* e *Storiesconfinat*e.

Perché, benché rientrino formalmente nella tipologia del testo a fronte, siamo al cospetto di due progetti atipici? In primo luogo, anche se si tratta di libri molto diversi tra loro per concezione e realizzazione, *I mappamondi* e *Storiesconfinat*e hanno in comune la proposta di testi in prosa, declinata nei diversi generi della fiaba, del racconto (autobiografico o d'invenzione), del romanzo breve. Gli aspetti linguistico-formali, che assumono valore preponderante nella lettura poetica, passano dunque in secondo piano a vantaggio di una fruizione pienamente orientata alla godibilità immaginativa, nel segno di una piena leggibilità. Ma non basta, perché la proposta linguistica, in entrambe le collane, accoglie idiomi contemporanei non direttamente riconducibili alla nobilitazione di una riconosciuta (da noi, beninteso) tradizione

letteraria: solo per restare nel caso dell'arabo, infatti, le due collane distinguono l'arabo egiziano dal marocchino e dal palestinese, segnalando così un interesse tutto proteso ai valori di comunicazione e testimonianza, nonché alle reali possibilità di contatto e scambio interculturale offerte dal testo a fronte. Ci sono poi testi in tagalog, tigrino, dari – il persiano dell'Afghanistan – cingalese, romanes – la lingua rom, distinta dal romeno che, peraltro, è presente anch'esso, oltre ai più consueti e prevedibili albanese, russo, spagnolo, portoghese. In entrambe le collane, inoltre, la lingua straniera viene collocata in posizione nobile, a destra – a meno che, come nel caso dei testi in arabo, la direzione di lettura non avvenga nel verso opposto – e, soprattutto nel caso di *Storiesconfinate* di Carthusia, l'apporto grafico-illustrativo, molto presente anche nei *Mappamondi*, non è riducibile a pura decorazione, ma si integra nel progetto editoriale al punto da diventare una sorta di terzo testo che affianca l'italiano e la lingua straniera di volta in volta prescelta.

E ciò ci rimanda direttamente all'interlocutore ipotizzato: non si vuole proporre un sussidio scolastico, glottodidattico o grammaticale che si voglia, bensì, dimessa la funzione schiettamente umanistica e di studio, il testo esibisce una funzione di scambio socioculturale in senso pieno. Con le parole di Patrizia Zerbi, direttore editoriale di Carthusia, «con *Storiesconfinate* siamo di fronte a un libro-ponte, che può costituire un valido sussidio per un processo di integrazione che non si riduca all'assimilazione». Sia Patrizia Zerbi sia Della Passarelli, direttore editoriale di Sinnos, hanno infatti immaginato i loro progetti come rivolti a giovani e giovanissimi, un pubblico scolastico di bambini (più Carthusia) e adolescenti (più Sinnos), non necessariamente di esclusiva origine straniera: i testi pubblicati, che riguardano, nel caso di Sinnos, narrazioni di autori di prima generazione e, nel caso di Carthusia, fiabe tradizionali raccolte in laboratori interculturali e di narrazione con i migranti, vogliono proporsi al lettore straniero come sussidio di riconoscimento identitario, e al lettore italiano come luogo di familiarizzazione con la diversità culturale dei cittadini con cui è in giornaliero contatto.

Si tratta di un pubblico, però, in rapida evoluzione, e in

costante cambiamento, come è velocemente mutata la tipologia migratoria negli ultimi anni. Se infatti alla metà degli anni novanta, come ricorda Della Passarelli, l'Italia si presentava come desiderabile meta, consapevolmente perseguita da una migrazione allora desiderosa di rapida integrazione e di radicamento stabile, negli ultimi anni le mutate condizioni economiche hanno prodotto il declassamento della Penisola da luogo d'arrivo a zona di transito dei flussi migratori. Gli effetti, anche editoriali, si sono visti nel ridotto sviluppo della letteratura dei migranti, per cui un fenomeno vistoso come il caso Pap Khouma rimane, a tutt'oggi, una rarità. Ciò forse contribuisce a spiegare – insieme all'ambiguità delle istituzioni e della politica verso l'integrazione, ma questo discorso ci porterebbe molto lontano dal testo a fronte – la crisi dei *Mappamondi* che, al momento, vedono sospesa la pubblicazione di nuovi titoli.

Nello stesso tempo, però, ed è Patrizia Zerbi a osservarlo, le seconde e terze generazioni sono ormai una realtà consolidata: moltissimi giovani, perfettamente italo-foni e culturalmente italiani a tutti gli effetti, attestano un'istanza di identità in termini differenti da quelli espressi negli anni novanta. Se allora l'italiano era un punto d'arrivo, oggi l'esigenza è spesso il recupero della lingua della famiglia in direzione identitaria. In questo modo il testo a fronte può presentarsi, ai nuovi italiani, come corrispettivo editoriale della loro peculiare ricchezza culturale. Così concepito, allora, il testo a fronte si riconfigura oggi come mezzo di riconoscimento e di confronto culturale nonché come luogo di integrazione senza rimozione.

Ma al di là delle speculazioni, come possiamo verificare la vitalità del testo a fronte, nei termini prospettati sopra? Il Sistema bibliotecario milanese, nella persona di Federica Tassara, ha rilevato manualmente la movimentazione dei titoli di Carthusia e Sinnos posseduti dalla Biblioteca cittadina, per gli ultimi cinque anni. Ne risulta un quadro piuttosto interessante: vediamo.

In primo luogo il numero di prestiti: si tratta di oltre 200 movimentazioni, come a dire oltre 40 richieste all'anno. Il che significa più o meno una richiesta ogni nove giorni: per libri che presentano testi in arabo, o in tigrino, o in cingalese, e si rivolgono

a un pubblico di giovani e giovanissimi, il dato sembra una notevole manifestazione di vivacità dei titoli. In secondo luogo, la provenienza dei lettori risulta quasi equamente ripartita tra italiani e stranieri, con una lieve prevalenza dell'utente straniero (un abbondante 51%) sugli italiani (uno scarso 49%): se le ragioni che portano gli stranieri al testo a fronte possono essere diverse, ed è difficile capire dal puro dato numerico se prevale il desiderio di leggere la propria lingua madre o di familiarizzare con il testo italiano, sembra invece chiaro che i prestiti da parte degli italiani siano determinati da una curiosità, più che linguistica, eminentemente culturale. Il che viene confermato dalle lingue maggiormente consultate, le quali corrispondono alle culture straniere che, per motivi diversi, vengono percepite come principalmente presenti sul territorio, a prescindere dalla reale consistenza numerica delle relative comunità. Gli italiani infatti, in ordine decrescente, richiedono arabo (nelle diverse varietà parlate), albanese, cinese, spagnolo, tagalog, collocando così i filippini, che sono la prima comunità straniera in termini numerici, in una posizione più bassa. Se invece guardiamo le lingue maggiormente consultate dagli stranieri, l'ordine risulta leggermente differente: sempre l'arabo al primo posto, ma seguito dal tigrino, poi l'albanese, il tagalog e il cinese.

Non è facile interpretare questa discrepanza, che non si correla direttamente alla presenza numerica delle comunità sul territorio. Pertanto, più che azzardare ipotesi di lettura, sembra opportuno segnalare un microfenomeno molto curioso, che può gettare una luce nuova sul vecchio testo a fronte: tra i prestiti a stranieri, sorprendentemente, ne risultano alcuni effettuati da utenti di nazionalità terza, estranea alla lingua del testo erogato: almeno un lettore cinese, nei cinque anni trascorsi, ha preso in prestito un libro italiano/arabo. Ma il fenomeno riguarda anche alcuni utenti filippini, che hanno consultato libri in tigrino, o un cittadino latinoamericano, che prende in prestito un testo in arabo. Che vuol dire?

Mi pare sensato ipotizzare che il lettore, poniamo filippino, che vuole leggere una fiaba in tigrino passando per l'italiano, sia un giovane di seconda o terza generazione, che legge l'italiano

senza problemi. Per lui, allora, o per lei – si sa che le ragazze leggono più dei loro coetanei maschi – il testo a fronte apre la strada a una cultura diversa dalla sua d'origine, e dalla sua d'adozione – sempre che questa distinzione abbia un minimo senso. Il testo a fronte, così, rinnova la sua ragion d'essere luogo di contatto tra culture: forse, tra qualche lustro, ne dovremo riparlare.

Si ringraziano
Della Passarelli di Sinnos Editrice, Roma
Federica Tassara del Sistema bibliotecario milanese
Patrizia Zerbi di Carthusia Edizioni, Milano

Non si traducono così anche i poeti

di Paolo Costa

Quello di una traduzione totalmente automatica resta un sogno, non solo nel contesto della produzione letteraria. Intanto, però, si fanno strada sistemi sempre più efficaci per la traduzione assistita, basati sulla collaborazione persona-macchina. E il mestiere del traduttore è destinato a cambiare.

L'inadeguatezza di Google Translate ha prodotto un nuovo genere di letteratura umoristica: le traduzioni di Google Translate. Si consideri il seguente, sgangherato testo, privo tanto di coerenza semantica quanto di coesione grammaticale: «Striking him in solio / saw my genius and was silent». È quanto il traduttore di Google restituisce, se forniamo in input la nota coppia di settenari manzoniani «Lui folgorante in solio / Vide il mio genio e tacque». Sono due, in particolare, gli elementi che sembrano mettere il software in difficoltà: uno di tipo lessicale (il sostantivo *solio*, arcaico per «soglio»), l'altro di tipo sintattico (la figura dell'anastrofe, che porta il soggetto logico della frase in fondo ad essa, con sovvertimento del suo percorso lineare). Quanto a quello «striking», è il massimo che Google riesce a trovare, per rendere il *folgorante* dell'originale.

Soffermiamoci sul problema sintattico. Sappiamo che l'anastrofe manzoniana inganna anche generazioni di studenti, persuasi che qui si alluda misteriosamente a Napoleone intento a osservare il genio del Poeta. È importante sottolineare che in italiano l'anastrofe non è solo figura del discorso, ossia questione meramente stilistica, ma anche figura grammaticale. Essa dunque non appartiene solo alla riserva di artifici retorici dell'ambito letterario, ma si ritrova sovente anche nel parlato, magari accompa-

gnata dalla presenza di un pronome clitico. Non a caso Google Translate equivoca anche a fronte della prosaicissima frase «questo me lo mangio io». Pure in questo caso il soggetto è posposto al complemento e al predicato, cosa che l'orizzonte di attese del software non contempla o comunque non riesce a gestire in modo adeguato.

Abbiamo provato lo stesso esercizio con altri traduttori automatici: Reverso, SDL e Bing Translator. In tutti i casi «genio» è inteso erroneamente come complemento oggetto della frase. L'aggettivo *folgorante*, poi, è reso di volta in volta con «lightening» (Reverso), «dazzling» (SDL) e «brilliant» (Bing), laddove la soluzione più appropriata sarebbe forse tradurre l'immagine con una perifrasi: «in flashing splendor».

Analoghi risultati si ottengono dando in pasto a Google Translate i seguenti versi: «la nebbia a gl'irti colli / piovigginando sale, / e sotto il maestrale / urla e biancheggia il mar». Qui, oltre a un ulteriore caso di anastrofe non compresa, concorre a rendere la chiusa indecifrabile per Google il troncamento per esigenze metriche («mar» al posto di «mare»). Al punto che la parola viene intesa come abbreviazione di *martedì* e tradotta con «Tue». C'è poi – imperdonabile – quel «sale» che, da voce del verbo *salire*, diventa sostantivo: sapevamo che in circostanze eccezionali dal cielo può piovere manna, ma ignoravamo che nel mondo fantastico del Carducci piovigginasse sale. Potenza della poesia!

Si obietterà che l'ambito della scrittura poetica è quello in cui, meno di ogni altro, un traduttore automatico possa mostrarsi all'altezza della sfida. Essendo stato programmato per altro scopo, Google Translate non è in grado di decifrare il lavoro sotterraneo del significante. Ma è proprio tale lavoro che, travalicando i limiti grammaticali del linguaggio, produce quel surplus di senso che ci attendiamo dalla poesia e che ricerchiamo in essa. Peraltro abbiamo visto che la difficoltà nella gestione dei meccanismi anastrofici si manifesta anche quando Google deve tradurre testi derivati dal parlato e scevri da qualsiasi connotazione letteraria.

Google Translate è un sistema di traduzione automatica di tipo statistico. Esso si basa sull'analisi di corpora testuali molto ampi, costituiti da miliardi di documenti già tradotti, i quali ven-

gono scandagliati alla ricerca di ricorrenze statistiche (pattern). Tali modelli sono quindi applicati al nuovo testo da tradurre. In altri termini la traduzione non è basata su regole grammaticali predefinite ma sull'esperienza. Il linguaggio è percepito come un corpus dinamico che cambia in base all'uso.

Si tratta senz'altro di un notevole passo avanti rispetto ai sistemi di traduzione automatica realizzati fino alla fine degli anni ottanta, come Systran. Eppure le ragioni per cui una traduzione di alta qualità totalmente automatica non è ancora ottenibile restano le stesse evidenziate da Yehoshua Bar-Hillel in uno storico saggio di oltre mezzo secolo fa (*The Present Status of Automatic Translation of Languages*). Esse hanno a che fare con la rilevanza del contesto per la comprensione dei nostri atti linguistici e della difficoltà, per una macchina, di interpretare tale contesto. Nel caso dei testi poetici le difficoltà sono massime.

I termini di coerenza semantica e coesione grammaticale di un testo poetico non sono immediatamente percepibili da tutti i lettori che vi si avvicinano. Coerenza e coesione dell'enunciato dipendono dal contesto letterario in cui la scrittura è nata e dalla posizione assunta dall'autore rispetto a esso in parte per conformarsi, in parte per criticarlo. Decifrare il codice segreto del linguaggio poetico è arduo sia quando esso porta programmaticamente al limite il confronto con il contesto letterario (pensiamo all'avanguardia, alla poesia ermetica o al lavoro di un autore come Zanzotto), sia quando il testo ci depista con segnali ingannevoli (è spesso il caso di Montale), sia infine quando un tempo lungo ci separa dal contesto letterario dell'autore (ecco perché è difficile, per chi non sia adeguatamente equipaggiato, capire le odi di Manzoni e ancora più difficile leggere la *Commedia* di Dante).

D'altronde il problema si pone più in generale per tutti i testi letterari. Se a essi «si chiede anzitutto di presentare una [loro] originalità nella disposizione ritmica degli elementi di linguaggio» (Vittorio Spinazzola, *L'esperienza della lettura*), al traduttore spetta il compito di identificarla e di renderla operante anche nel codice linguistico di destinazione. Per il traduttore, che è in primo luogo un lettore, l'infrazione alle convenzioni ha un senso in quanto portatrice di una funzione estetica. Bisogna che il tradut-

tore automatico «senta» il piacere del testo, affinché sia un bravo traduttore letterario.

Anche quando la grammatica è priva di pietre di inciampo, ci sono cose che Google Translate non sa individuare. Prendiamo il celebre «Call me Ishmael» con cui Melville dà avvio alla narrazione del suo capolavoro, *Moby Dick*. Nella traduzione di Cesare Pavese (1932, rivista nel 1941) l'incipit è reso alla lettera con «Chiamatemi Ismaele». Sembra una scelta ovvia, di immediata fedeltà al dettato. Eppure altri grandi traduttori, come Ruggero Bianchi e Giuseppe Natale, hanno cercato soluzioni diverse per riprodurre la forza connotativa di quell'attacco: «Ishmael – chiamatemi così» (Bianchi, 1993) e «Chiamatemi pure Ismaele» (Natale, 2007). Fino al «Chiamatemi Ishmael» della recente versione einaudiana a cura di Ottavio Fatica. La scelta di non italianizzare «Ishmael» in «Ismaele» ne preserva integra la funzione di nome-spia, la capacità di evocare immediatamente l'humus veterotestamentario di cui si nutre l'ispirazione di Melville e che traspare in ogni pagina di *Moby Dick*. Che cosa sa Google Translate di tutto ciò?

Prima di liquidare il tema, tuttavia, faremmo bene ad approfondire un paio di punti. Il primo si riferisce alla traduzione assistita da computer (*computer aided translation*, CAT), che va intesa come pratica distinta dalla traduzione automatica propriamente detta (*machine translation*) e che è sempre più utilizzata in numerosi contesti professionali. Il secondo riguarda l'evoluzione delle tecnologie a supporto della traduzione umana, le quali si dividono in diverse tipologie di strumenti.

Oggi l'impiego di sistemi CAT è molto diffuso, anche se non nel contesto della traduzione letteraria, la quale resta una disciplina artigianale, «manuale» e ad alto valore aggiunto (al punto che l'aura della letterarietà circonda e illumina talvolta anche il traduttore, sebbene di rado ottenga un riconoscimento economico a essa commisurato). Pensiamo agli ambiti delle traduzioni tecniche, commerciali e diplomatiche: centinaia di milioni di documenti che sono ormai abitualmente tradotti con il supporto del computer. Nell'ambito dell'Unione Europea, per esempio, opera il più grande centro di traduzioni del mondo. L'attività, svolta da

migliaia di persone fra interpreti e tecnici, è svolta con l'ausilio di due supporti principali: Trados (una *translation memory* o *translator's workbench*, TWB) e un sistema di traduzione automatica simile al vecchio Systran.

Ai sistemi CAT appartengono, appunto, le *translation memories* o memorie di traduzione. Esse hanno la funzione di suggerire la traduzione più frequente per un termine o un gruppo di parole, partendo da un corpus di testi che si arricchisce progressivamente con le nuove traduzioni prodotte e validate. Associate a ontologie terminologiche costruite su specifici domini di conoscenza, le memorie di traduzione si rivelano un ausilio molto potente in diverse situazioni.

Di recente ho avuto modo di coordinare in prima persona la traduzione di circa 50 mila pagine, per un totale di oltre 36 milioni di parole, di un popolare sito web dalla versione in lingua inglese – a sua volta tradotta dall'originale italiano – a quelle corrispondenti in cinese e in giapponese. Per il lavoro si è fatto ampio ricorso a sistemi CAT, istruiti nella fase iniziale mediante la definizione di un'ontologia terminologica contenente alcune centinaia di lemmi.

In sostanza la traduzione è diventata in molti contesti un processo in tre fasi: preparazione (umana), traduzione grezza (automatica), post editing (umano). I traduttori si trovano sempre più spesso a operare accanto a macchine: dizionari, glossari e memorie di traduzione, *spelling checker*, *style checker*, ontologie terminologiche. È difficile pensare che tali strumenti non saranno impiegati, prima o poi, anche a supporto delle traduzioni letterarie.

I riscrittori all'opera

di Giacomo Papi

Quella della riscrittura è una pratica antica. Eppure, negli ultimi anni le storie derivate da romanzi altrui si sono moltiplicate e hanno dato vita a veri e propri bestseller su scala mondiale. Tra fanfiction, sequel e riadattamenti di classici in chiave moderna, scrivere diventa un'interazione tra più persone: una modalità che trova su internet la propria piattaforma ideale e che sempre più spesso raggiunge con successo la pubblicazione cartacea. Merito della diffusione di massa degli strumenti di scrittura digitale; ma anche dell'indebolimento dei concetti di originalità e personalità del testo.

Sono indizi, però numerosi. Le storie che vale la pena di scrivere non devono più essere nuove. Non è più necessario che siano invenzioni originali di scrittori impegnati a esprimere la propria personalità. Sempre più spesso i libri che funzionano sono *sequel* continuati da altri – è il caso di David Lagercrantz che prosegue *Millennium* dopo la morte di Stieg Larsson –, o storie germogliate da altri romanzi come *Cinquanta sfumature di grigio*, nato da *Twilight* – la cosiddetta *fanfiction*, la riscrittura da parte dei fan di finali alternativi o di continuazioni dei romanzi originali –, oppure riscritture moderne di classici del passato. Quello che da decenni accade nella musica, dove cover, campionature e mash-up sono la regola, incomincia ad accadere anche in letteratura. O forse *finisce di accadere*: se la riscrittura e la citazione diventano metodi per produrre bestseller, forse, è perché il post-moderno ha concluso la propria parabola come avanguardia per farsi cultura di massa. In fondo, anche *Il nome della rosa* orbita intorno a una citazione. Ma non è solo lo spirito del tempo la causa del tramonto del mito dell'originalità, sono anche i mutamenti delle tecnologie di scrittura degli ultimi vent'anni.

In letteratura la citazione non è una tecnica nuova. Nel corso degli ultimi centocinquanta anni, però, da omaggio di nani moderni a giganti antichi, o comunque da confronto con i mae-

stri, si è progressivamente trasformata in riciclaggio, montaggio di tracce disperse, in proclamazione della consapevolezza che non c'è più niente di nuovo da dire e che, quindi, non resta che riscrivere. «Il sole splendeva, senza possibilità di alternativa, sul niente di nuovo», inizia *Murphy* di Samuel Beckett. L'esempio perfetto si deve a Jorge Luis Borges che nel 1939 pubblicò sulla rivista «Sur» il racconto *Pierre Menard (autore del Don Quijote de la Mancha)*, poi contenuto in *Finzioni*, dove si racconta di uno scrittore che riscrive riga per riga il romanzo di Cervantes, soltanto più denso perché arricchito da quanto accaduto in seguito. L'ossessione di Menard è stata condivisa nella realtà dallo scrittore spagnolo Andrés Trapiello che nell'estate 2015, dopo 14 anni di fatiche a cinquecento anni dall'originale, ha pubblicato la sua traduzione integrale in castigliano moderno del *Don Chisciotte*. Anche in questo caso poco di nuovo: nel 1984 Piero Chiara diede scandalo per avere riscritto parte del *Decamerone*, e averne vendute più o meno 200 mila copie (il titolo scelto da Mondadori fu molto pudico: *Il Decameron raccontato in dieci novelle*). Nel 2013 Aldo Busi ha fatto lo stesso, adducendo motivazioni pragmatiche e perfino plausibili, quasi di servizio al lettore: «Le assicuro che per il *Decameron* era indispensabile. L'italiano del Trecento è una lingua totalmente straniera». Se tutto è stato detto, è stato detto con parole antiche, e quindi non può essere riletto: perciò riscriverlo diventa l'unica possibilità di rileggerlo. Nel 2005 Alessandro Baricco ha tagliato gli dèi dall'*Iliade* e riscritto la caduta di Troia, facendo risentire qualcuno, anche se in Italia la proclamata fedeltà all'originale si è sempre fondata sui ricordi liceali della traduzione di Vincenzo Monti.

La riscrittura, da sporadica trovata editoriale motivata dall'invecchiamento della lingua e da esigenze di visibilità, sembra essersi fatta industria culturale. Gli esempi si moltiplicano. Nonostante le dimensioni del proprio ego, o forse per prendersi una vacanza dalla sua invadenza, lo scrittore americano Joshua Cohen – già autore di un romanzo intitolato *Book of numbers* (come il quarto libro della Bibbia) su uno scrittore di nome Joshua Cohen che accetta di fare il ghostwriter dell'autobiografia di un miliardario di nome Joshua Cohen – nell'ottobre 2015 ha iniziato a ri-

scrivere pubblicamente, giorno per giorno, *Il circolo Pickwick*, il romanzo che Charles Dickens pubblicò in diciannove puntate tra il marzo 1836 e l'ottobre 1837. L'Oregon Shakespeare Festival – un festival shakespeariano che si svolge dal 1935 ad Ashland, una cittadina dell'Oregon che ha 20mila abitanti e un teatro elisabettiano – ha annunciato di avere commissionato la traduzione in inglese moderno di tutte le 39 commedie di Shakespeare per festeggiare il quattrocentesimo anniversario della sua morte, avvenuta il 23 aprile 1616. Ma nel teatro la riscrittura è una pratica antica e comune: Molière riscrisse Plauto che riscrisse Menandro, e le versioni del *Don Giovanni* sono infinite. Meno consueto che alcuni famosi scrittori e scrittrici contemporanei abbiano accettato l'invito della Hogarth, una casa editrice della Vintage, di riscrivere da capo sotto forma di romanzo un'opera a loro scelta di Shakespeare: Jo Nesbø si è preso *Macbeth*, Gillian Flynn ha scelto *Amleto*, Margaret Atwood riscriverà *La tempesta*, Tracy Chevalier *Otello* e Anne Tyler *La Bisbetica domata*. Un progetto simile è in corso da anni anche con i romanzi di Jane Austen, «reimmaginati» da scrittori come Alexander McCall Smith o Joanna Trollope. Austen, peraltro, fu una delle prime scrittrici – un altro fu Samuel Richardson nel Settecento – a essere fatta oggetto di quella che in seguito sarebbe stata chiamata *fanfiction*. Nel 1913 uscì *Old friends and New Fancies* di Sybil G. Brinton che rimetteva in scena i personaggi dei sei romanzi maggiori. Ma la maledizione continua: il film *Pride and Prejudice and Zombies*, in uscita nel 2016, è tratto dall'omonimo romanzo horror del 2009, co-firmato da Jane Austen e Seth Grahame-Smith.

Quello che accade oggi, però, non è più l'attività di un singolo scrittore innamorato o in cerca di successo. È un'azione collettiva, insieme spontanea e organizzata, che trova in Internet la propria piattaforma ideale, e che produce un bestseller dietro l'altro. Il caso classico è *Cinquanta sfumature di grigio* di E.L. James, nato come *fanfiction* di *Twilight* di Stephenie Meyer, i cui fan hanno scritto migliaia di ibridi, incrociandosi perfino con quelli di *Harry Potter*. Il caso più strano, invece, è quello della stessa Stephenie Meyer, l'autrice di *Twilight*, che ha deciso, addirittura, di riscrivere se stessa, cambiando sesso ai propri protagonisti.

Ma esiste anche una *fanfiction* che non si basa sulla fiction, bensì reinterpreta fatti reali, il che rafforza il sospetto che la realtà sia solo una forma di finzione clandestina. *After* di Anna Todd, altro bestseller mondiale nato dai fan, si ispira ai componenti degli One Direction. Anche qui, però, niente di nuovo: da piccoli Charlotte Brontë e i suoi fratelli si divertivano a scrivere le avventure di Arthur Wellesley, primo Duca di Wellington, e dei suoi due bambini, tutti personaggi che esistevano quanto gli One Direction.

Tutto è già stato fatto, rifatto, scritto e riscritto, ma la quantità di riscritture, la loro immensa popolarità e il fatto che si tratti di modalità inventate e attuate, almeno all'inizio, da masse di ragazzini utilizzando un medium giovane come Internet, indica che nella narrazione sta accadendo qualcosa. I concetti di originalità e personalità sfumano. Ripetizione, variazione e collaborazione si trasformano in un metodo per ideare e raccontare. Si sente sempre dire che le storie in fondo sono sempre le stesse. Ed è vero, quasi: il racconto del bambino che scopre di essere il prescelto è Mosè, Gesù e Harry Potter, e anche Luke Skywalker. Forse le grandi storie sono strutture di per sé dinamiche, fatte di relazioni tra personaggi ed eventi. Sono costellazioni, figure geometriche o accordi musicali, risonanti, che chiedono di essere raccontate di nuovo. Walter Benjamin scrisse che la caratteristica dell'opera d'arte è di potenziarsi a ogni sguardo (o ascolto o lettura) invece di spegnersi. Non è così – tutto alla fine si consuma, anche le cose belle – ma è vero che nell'ossessione di Ahab per la Balena, nella voglia di un burattino di legno di diventare bambino o nella tragedia di un ragazzo che, senza saperlo, uccide suo padre e finisce a letto con sua madre, si riconosce immediatamente qualcosa che va raccontato, e raccontato di nuovo, per sempre. È una potenza che, forse, vale anche per gli zombie che si sono messi a tormentare Jane Austen o per i ragazzi vampiri innamorati di *Twilight*.

In un suo saggio famoso – *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* – sempre Benjamin distingueva tra narrazione orale e narrazione scritta, proprio sulla base del fatto che la prima esiste solo se le sue storie continuano a essere narrate di nuovo, ricordate e modificate di continuo da chi le narra e ascolta. In questo senso, parte della letteratura sembrerebbe

tornare a modalità narrative antiche, addirittura precedenti l'invenzione della scrittura. È da qui che bisognerebbe partire, cercando di capire se e come i mutamenti delle tecnologie di scrittura trasformino le tecniche di narrazione. La scrittura digitale esiste da appena trent'anni, ed è diventata di massa appena da venti. In nessuna epoca si è scritto tanto come nella nostra. Scriviamo tutti – per strada, sugli autobus, guidando – testi che possono essere cambiati, cancellati, spostati, copiati e incollati, tagliati, twittati, retwittati, postati. Sono parole scritte, ma sono ancora più volatili di quelle parlate. Il testo digitale non è mai definitivo, neppure quando viene reso pubblico, perché da quel momento in poi tutti potranno cambiarlo e commentarlo a loro volta. Le storie digitali sono mutanti per natura. Su Internet la narrazione è aperta, ognuno può tornare a raccontarla, mischiandola ad altre o modificandone parti. Finisce, anche nella cultura popolare, la concezione romantica dell'opera letteraria come prodotto perfetto del genio, che è stata la vera anomalia, l'interruzione di una pratica della narrazione che altrimenti è sempre rimasta aperta e sta tornando a esserlo. Le lettere oggi compaiono e scompaiono sugli schermi, senza spesa e senza sforzi. La stampa imponeva, invece, la certezza di ogni parola, poiché costava denaro e fatica, e i segni di inchiostro che imprimeva sulla carta erano permanenti, non cancellabili. Per questo l'opera finita doveva essere pensata come perfetta, intangibile, non migliorabile. Per la cultura, la tecnologia è sempre determinante.

L'adattamento al cinema

di Tina Porcelli

Sin dalle origini del cinema, il rapporto tra letteratura e film è stato continuo e fecondo. Gli adattamenti cinematografici hanno però dato origine ad alcune problematiche: quale fedeltà mantenere nei confronti dell'opera originale? Quale dovrebbe essere il ruolo del regista rispetto all'autore del testo scritto? Interrogativi a cui in molti – da D.W. Griffith a Stanley Kubrick sino a Gabriele Salvatores e Matteo Garrone – hanno provato a dare la propria personale risposta.

Trascrizione, trasposizione, traduzione, rifacimento o, per dirla con Eco che a sua volta si rifà a Jakobson, trasmutazione. Di tutte le varianti lessicali, il termine più diffuso per indicare la rappresentazione cinematografica di un testo preesistente è *adattamento*. Inevitabilmente, affrontando il tema dell'adattamento, si solleva la questione della fedeltà o del tradimento (o invenzione che dir si voglia) al testo di partenza ma, prima ancora, è cruciale fare chiarezza sul ruolo dell'autore. Perché nel film bisogna vedersela con ben due autori: il regista e lo scrittore del testo originario.

La storia del cinema ha cominciato a saccheggiare i romanzi dai suoi esordi, fin dai primi lavori di Griffith che, girando molto rapidamente e in quantità industriale – poco meno di cinquecento cortometraggi da una bobina tra il 1908 e il 1913 –, attinge a piene mani dai grandi della letteratura americana e mondiale i suoi spunti narrativi. Costretto all'anonimato insieme agli attori che dirigeva (i nomi dei registi non comparivano quasi mai nei titoli di testa), poco prima del distacco dalla casa di produzione per cui lavorava, nel 1913 Griffith rivendica il proprio status di autore con una pagina promozionale pubblicata su un giornale dell'epoca. La Biograph, che lo produceva, temeva che il personale artistico potesse essere riconosciuto e apprezzato dal pubblico,

avanzando perciò maggiori pretese economiche. Da questo momento, il cinema non è più soltanto una questione di storie ma, come ben sottolinea Paolo Cherchi Usai «anche e soprattutto di talenti individuali e di presenze carismatiche» (David Wark Griffith, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*).

A differenza della letteratura, del teatro, della musica, agli inizi del Novecento il cinema è un fenomeno nascente che muove i suoi primi passi principalmente come intrattenimento, non sviluppandosi nelle condizioni sociologiche delle arti tradizionali. Come nota André Bazin nel suo celebre testo *Che cosa è il cinema?* (Garzanti 1973), l'attivissimo pioniere francese Ferdinand Zecca e i suoi colleghi «non rischiavano di essere influenzati da una letteratura che non leggevano più di quanto non facesse il pubblico a cui si rivolgevano. In compenso lo furono dalla letteratura popolare dell'epoca, alla quale si deve, col sublime *Fantômas*, uno dei capolavori dello schermo. Il film ricreava le condizioni per un'autentica e grande arte popolare, non disdegnava le forme umili e disprezzate del teatro da fiera e del romanzo d'appendice». Il pubblico dei primi cineasti è quello del circo, del teatro popolare, delle fiere, dei music hall anglosassoni. Forme d'arte considerate inferiori e per anni sfacciatamente depredate, copiate, trasformate. Nessuno le difende o contesta l'operazione dal punto di vista etico perché la critica cinematografica, a cui spetta il compito di informare gli spettatori, è molto in là da venire e il mestiere del regista, ancora in fase sperimentale, è più incentrato sull'acquisizione della tecnica e sulla messa a punto di un linguaggio visivo che sull'originalità delle storie narrate.

Il riconoscimento dell'autorialità del regista in quanto creatore dell'opera film è tutt'altro che un'evidenza. Si tratta, anzi, di una faticosa conquista di cui si farà promotore il movimento della Nouvelle Vague negli anni sessanta, uno dei cui massimi esponenti, François Truffaut, scrive: «[...] il problema dell'adattamento è un falso problema. Nessuna ricetta, nessuna formula magica. Conta solo la riuscita del film, legata esclusivamente alla personalità del regista» (*Il piacere degli occhi*). E poi precisa: «Non esiste dunque un adattamento bello o brutto. E non esistono neanche film belli e film brutti. Esistono solo autori di film e la loro politica

che, per forza di cose, è irreprensibile». Finalmente il cineasta si prende la sua rivincita poiché, in precedenza, si considerava il vero autore del film il personaggio più vicino all'autore del libro, cioè lo sceneggiatore, mentre al regista spettava l'incarico dell'esecutore, un artigiano più o meno capace nel rappresentare visivamente il copione.

D'altronde, si cominciano a delineare due scuole di pensiero a proposito dell'adattamento. Ci sono registi che lavorano solo su storie originali, ideate e spesso anche scritte da loro stessi e altri che programmaticamente attingono al bacino della letteratura, ma non necessariamente prediligendo le opere più riuscite. Quando nel 1963 Jean-Luc Godard mette in scena *Il disprezzo* di Alberto Moravia, lo considera un romanzetto «volgare e grazioso, tipo quelli che si acquistano nelle stazioni ferroviarie, pieno di sentimenti classici e desueti, a discapito della modernità delle situazioni» (*Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*). Godard si sente libero di stravolgere il testo originario e ricontestualizzarlo, attribuendo più importanza al tema del cinema nel suo farsi piuttosto che alle complesse dinamiche del rapporto di coppia dei due protagonisti. Interrogato sulle difficoltà della scrittura cinematografica così si esprime anche Jean Aurel, regista ma soprattutto sceneggiatore, tra gli altri, di René Clair, Jacques Becker e Truffaut: «Spesso è più facile scrivere una sceneggiatura originale che un adattamento poiché le qualità di un libro dipendono in gran parte dalla scrittura stessa. Soprattutto per ciò che concerne il capolavoro. È difficile migliorarlo perché è un soggetto che ha trovato la sua forma. L'adattamento è come fare una statua di *La Gioconda*. Quando invece non è un capolavoro, si tratta di un pretesto come se si partisse da un fatto di cronaca. Si ha una materia che si può giudicare, sulla quale si può già avere uno sguardo critico» (Anne Huet, *Le scénario*).

Nessuna opera di Stanley Kubrick nasce da un soggetto originale. Egli pensava addirittura che i migliori film scaturissero da libri mediocri, perché se il romanzo di partenza è eccellente ci saranno due ottiche altrettanto autorevoli che si fronteggiano e il regista corre il rischio di essere influenzato e sopraffatto dalla visione del testo originario. Celebre è la trasposizione kubrickia-

na di *Shining* di Stephen King, un grande successo commerciale divenuto un cult movie del cinema horror che, ancora oggi, a trentacinque anni dalla sua uscita, seguita a riscuotere un vasto consenso di pubblico. In questa circostanza, sia il libro sia il film sono esteticamente riusciti, ma è nota la vicenda dello scontento dello scrittore (non coinvolto nella stesura della sceneggiatura) che disconobbe la versione del regista americano perché si discostava troppo dal suo libro, soprattutto per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio protagonista, interpretato magnificamente da Jack Nicholson. Irritato e insoddisfatto, King arriva persino a adattare egli stesso per una miniserie televisiva del 1997 la sua versione di *Shining*, fedelissima all'originale ma, a differenza del film di Kubrick, piatta e prolissa, al punto da non soddisfare neanche i suoi numerosi fan e da rivelarsi un colossale fiasco. Come diceva Bazin a proposito dell'adattamento della *Madame Bovary* o *Une partie de campagne* di Renoir, si può dire che *Shining* di Kubrick sia più fedele «allo spirito che alla lettera dell'opera» e ciò è compatibile con una «sovra-indipendenza». D'altronde, spiega più dettagliatamente il critico francese: «[...] il fatto è che Renoir ha quanto a lui la giustificazione di un genio certo altrettanto grande quanto quello di Flaubert e di Maupassant. Il fenomeno al quale assistiamo allora è paragonabile a quello della traduzione di Edgar Poe da parte di Baudelaire» (André Bazin, *Che cosa è il cinema*). In sostanza, più le qualità dell'opera letteraria sono definite e significative, più l'adattamento ne sconvolge l'equilibrio e richiede un talento creatore in grado di ricrearne uno nuovo, differente ma uguale al precedente.

La pensava così anche lo sceneggiatore Frederic Raphael che ha confermato la sceneggiatura dell'ultimo film di Kubrick, *Eyes Wide Shut*, tratto da *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler: «Capivo bene, e senza rancore, che aveva dovuto appropriarsi della sceneggiatura inghiottendola (come fanno i cannibali con la forza dei loro nemici più illustri). Potrebbe essere divertente, e spesso veritiero, dipingere i registi come arroganti predatori, ma Kubrick aveva bisogno di convincersi che quello che avrebbe filmato era compatibile con la sua personalità creativa; doveva, per così dire, farlo passare per le proprie viscere» (*Eyes Wide Open*).

A volgere lo sguardo in casa nostra, il cinema italiano degli ultimi anni sembra aver riscoperto massicciamente la letteratura. È lungo l'elenco dei film usciti in sala che sono adattamenti di romanzi e, giusto per fare qualche citazione, basti pensare alla notorietà internazionale di *Gomorra* (2008, dal libro di Roberto Saviano) o ai più recenti *Il racconto dei racconti* (adattamento del seicentesco *Lo cunto de li cunti* di Basile) o *Suburra* (dall'omonimo libro scritto a due mani da Carlo Bonini e Gianfranco De Cataldo). Per comprendere come si sia evoluto il concetto stesso di adattamento, mi pare utile esaminare un importante «speciale» uscito qualche anno fa sulla storica rivista francese di cinema «Positif» (Dossier *L'adaptation aujourd'hui*, giugno 2012). Vari spunti di riflessione emergono dai saggi pubblicati, a partire dalla constatazione che il cinema, arte vampira per eccellenza, attinge oggi a un ampio ventaglio delle più disparate fonti. Ormai si può adattare tutto: una raccolta di novelle, una vecchia serie tv, fumetti, graphic novel, opere, quadri (Majewski nel 2011 presenta *I colori della passione*, un adattamento dell'opera che lo storico dell'arte Michael Gibson ha dedicato al dipinto *Salita al Calvario* di Bruegel), poemi, poesie (ci ha provato nel 2015 anche l'italiano Alberto Saibene con *La ragazza Carla* di Pagliarani), persino *Il capitale* di Karl Marx (sulla carta era un antico progetto di Ějzenštejn, mai realizzato, rispolverato da Alexander Kluge nel 2008 che confeziona un film eterogeneo e monumentale di dieci ore). Ma soprattutto bisogna osservare come il cinema, arte ormai adulta ed emancipata dalle fonti letterarie, serva sovente da traino alla letteratura stessa diventando a sua volta un'anticipazione o cassa di risonanza del libro in uscita. Dichiara Jean-Louis Jeannelle: «[...] il libro e il film formano spesso l'equivalente di un *picture-book* che il pubblico consuma oggi come fruiva prima i libri illustrati». E qui possiamo collocare forse il caso cinematografico italiano più interessante degli ultimi anni, *Il ragazzo invisibile* di Gabriele Salvatores, del 2014. Una scommessa produttiva che nasce come un progetto multimediale per famiglie, generando contemporaneamente il film prodotto da Indigo Film con Rai Cinema, un romanzo edito da Salani, una graphic novel in tre albi pubblicata dalla Panini Comics e un cd musicale. I tre sceneggiatori del film (Fabbri, Ram-

poldi e Sardo) firmano anche il romanzo e il fumetto, quest'ultimo insieme a Diego Cajelli, autore Bonelli e del team di *Diabolik*. Una situazione singolare che non solo rappresenta un perfetto modello di crossmedialità, ma anche il caso esemplare di ciò che su «Positif» viene definita la «diversità dei transfert», nella misura in cui alla base c'è qui un progetto cinematografico in seguito adattato a tavolino alla letteratura per ragazzi e al fumetto. Progetto ancora più singolare se si pensa che, in seguito, è stato indetto un concorso dedicato alle scuole primarie e secondarie di I e II grado, le quali sono state invitate a scrivere il sequel di *Il ragazzo invisibile*. Più di 18mila studenti hanno visto il film al cinema partecipando con oltre 4.500 elaborati e, sulla base dei testi dei vincitori, sarà poi scritta l'eventuale sceneggiatura.

Per concludere, desidererei proporre un ultimo spunto di riflessione che mi sta particolarmente a cuore. Pascal Binétruy, elogiando la bella recensione scritta da Moravia sul *Decameron* di Pasolini per il settimanale «L'Espresso» nel 1971, nota come lo scrittore prenda avvio dal testo di Boccaccio per commentare la messa in scena del regista friulano, argomentando la sua tesi interpretativa con continui andirivieni dal libro alle scelte estetiche indotte dalle immagini. La critica cinematografica contemporanea invece, nella maggior parte dei casi, si limita semplicemente a nominare l'opera da cui è tratto il film come un'informazione supplementare da cui non scaturiscono rimandi e citazioni contestuali. La visione del regista viene giudicata solo per il suo specifico filmico, non in base al rapporto intrattenuto dalle due opere. Il recensore coevo, nella smania di affrancarsi dalla dimensione letteraria della sceneggiatura, difetta forse della capacità di valutare le scelte figurative operate dal regista rispetto al testo preesistente. Ma sorge spontaneo anche un inquietante interrogativo: un critico che, per esempio, recensisce *Il racconto dei racconti* di Garrone l'avrà letto Basile?

GLI AUTORI

Alte tirature

Zerocalcare e la profezia di Malefix
di Luca Gallarini

I dolori del giovane bradipo
di Mauro Novelli

La calma sfiducia dell'ultimo Eco
di Bruno Pischedda

Il metodo e il fine di Saviano
di Mario Barenghi

Dal rione al mainstream.
L'amica geniale di Elena Ferrante
di Gianni Turchetta

Il '68 della gioventù romana
di Giovanna Rosa

Sul crinale con Ozpetek
di Giuseppe Sergio

Il grande oceano della verità
di Sylvie Coyaud

Il giallo alla milanese
di Corrado Rovida

Masha e Orso, dal folclore al successo
di Maria Sofia Petruzzi

Premiata ditta Angela
di Luca Clerici

Cosa si aspetta a «fare» i cantautori a scuola?
di Umberto Fiori

Teatro da ascoltare e teatro da leggere
di Luca Daino

ALTE TIRATURE
Zerocalcare e la
profezia di Malefix
di Luca Gallarini

Michele Rech, in arte Zerocalcare, è una star del web e delle classifiche. Le sue storie a fumetti raccontano la vita dei trentenni di oggi, sospesi fra il mondo adulto e un'adolescenza che sembra non finire mai. Protagonisti: Zerocalcare, alter ego dell'autore e della sua generazione; l'Armadillo (un «animale guida» antropomorfo); persone, miti e personaggi di fumetti, film, cronache, cartoni e videogiochi: da Lord Fener a Dragon Ball, da Lady Thatcher ai Cavalieri dello Zodiaco. Non pervenuti, anzi ignorati i Bonelli (Tex, Dylan Dog, Zagor...): gli eroi più longevi del fumetto italiano.

Laggiù, nella riserva indiana, giurano che gli faranno la pelle (Tex: «Zerocalcare?! diamine!», Kit Carson: «Satanasso! tizzone d'inferno!»); a Londra, al numero 7 di Craven Road, lo sconcerto è palese (Dylan: «Giuda ballerino!», Groucho: «Zero come le sue conquiste!»); a Darkwood, manco a dirlo, solo Cico conserva il buon umore («Cocciuto, buffo, bello in carne: Zagor, l'Armadillo sono io!»). Qui da noi, invece, dove i *balloon* non restano per aria ma rotolano in terra, Zerocalcare è un mito, un portavoce di successo dei trentenni tardogiovani, delle loro ansie paure e aspirazioni.

Francese per parte di madre, e figlio a tutti gli effetti degli anni ottanta, Michele Rech nasce ad Arezzo nel 1983, ma trascorre l'infanzia e l'adolescenza a Roma, nel quartiere di Rebibbia, «un'isola felice – assicura – tra Pescara e San Francisco»: lì vive tuttora, pago delle attrattive locali (i resti fossili di un mammut) e prodigo di testimonianze d'affetto («Rebibbia regna»). Dopo il diploma e una «maturità» *sui generis* al G8 di Genova («pigliai gli schiaffi dalla Forestale»), il nostro coetaneo *cartoonist* tenta la strada in salita dei «disegnetti» – li chiama così, con molto *understatement* – e, per mantenersi, svolge lavoretti precari: ripetizioni ai ragazzini, traduzioni di manuali di caccia e pesca, impieghi non entusiasmanti presso studi grafici e check-in aeroportuali. Fondamentale,

nel portfolio di collaborazioni e sfighe («Liberazione», «Carta», «Repubblica XL»: tutti chiusi), si rivelerà l'incontro con Marco Dambrosio detto Makkox, fumettista di lungo corso e fondatore della rivista «Canemucco» (chiusa anch'essa). La valorizzazione del personaggio di Zerocalcare, promosso dalle fanzine dei gruppi punk ai graphic novel, si deve infatti non solo al talento di Michele, peraltro indiscutibile, ma anche alla tenacia con cui il più scafato Makkox ha saputo guidare il suo giovane apprendista nei meandri di un'industria culturale in rapida trasformazione.

Il *nom de plume*, desunto dalla reclame di un detersivo, reca la data del 2001; tuttavia l'anno Zero è il 2011: nasce Zerocalcare.it, «tipo un blog però a fumetti, una storiella un lunedì su due». Farina della mente di Makkox, vero, ma il punto di riferimento è Gilles Roussel in arte Boulet, ideatore di Bouletcorp, un blog tradotto anche in inglese e in giapponese, e seguitissimo oltralpe, *overseas* e in Estremo Oriente. Alle rivistine per carbonari i fumettisti di oggi preferiscono insomma i *webcomics*, che permettono di contenere i costi e intercettare un pubblico vasto, non necessariamente avvezzo alle nuvolette da edicola o alle chicche da fumetteria. Poco male: ci penseranno le condivisioni sui social network a far girare le strisce, a presentarle cioè ai lettori papabili ma distratti, che non sanno cosa si perdono. Lettori, mai dimenticarli, che sono sempre potenziali acquirenti: lo scopo del blog è invitare i *followers* all'acquisto del libro cartaceo (anche autoprodotta), vale a dire un racconto inedito di più ampio respiro e/o una selezione di quanto è già disponibile gratis in Rete.

Il lettore può partecipare al processo creativo lasciando commenti a piè di pagina (capolavoro! genio! daje!); il *cartoonist* si crea una *fanbase* aggiornando regolarmente i post a fumetti («ma non è un patto de sangue», precisa Calcare) e gratifica i lettori incontrandoli alle presentazioni dei libri o alle comic convention, dove la fame di autografi non si placa certo con qualche scarabocchio da medico condotto: per ogni fan in coda ci vuole un disegno personalizzato, per fare il fumettista ci vuole una pazienza infinita.

Pratiche editoriali e promozionali più e meno recenti tendono dunque a convergere: dall'*upload* su Internet si passa alla

vecchia stampa in tipografia, e da lì, se la Dea bendata è propizia, ai tipi di un vero editore. Calcare *docet*: la prima mossa è stata l'apertura del blog, poi sono arrivati il volumetto curato e finanziato da Makkox (*La profezia dell'armadillo*) e, dopo le ristampe a furor di popolo, un contratto con la Bao Publishing, la Mecca italiana del fumetto d'autore.

Nel mondo delle nuvole parlanti, la riformulazione dei generi narrativi e dei modelli di business si è dimostrata vantaggiosa per molte delle parti in causa: i fumetti in forma di romanzo si sono insediati stabilmente in libreria, Gipi – parole sue! – ha una bella casa con giardino, Calcare per poco non vinceva il Premio Strega. Forse però il vincitore morale è la materialità del libro: il fumetto resiste alla concorrenza dell'e-book non solo per ragioni figurative, ma perché i rituali collettivi che la sua fruizione comporta, dalla frequentazione delle fumetterie agli incontri con gli autori, necessitano del supporto cartaceo.

Chi ne esce sconfitto, almeno per il momento, è il fumetto seriale Bonelli, le cui vendite subiscono da tempo una preoccupante erosione, che riflette l'attuale crisi d'identità delle edicole (se i giornali di carta spariscono, Tex si troverà a convivere con le Daygum Protex) e, cosa ben più grave, rigidità intrinseche alla formula bonelliana, come l'elefantiasi redazionale (cadenza mensile, ripartizione del lavoro tra testi e disegni) e la serialità a caratteri fissi (Kit Carson resterà in eterno un «vecchio cammello», Kit Wil-ler rimarrà single).

Zerocalcare, come molti suoi colleghi, non esita a prendere le distanze da Tex, Dylan Dog, Zagor e soci («sono l'antiestetica mia», confessa a «RiotVan»), con una baldanza che, a dirla tutta, meriterebbe uno dei rabuffi di Lord Fener («Trovo insopportabile la tua mancanza di fede!»). Però il vecchio Dart, lo so, non ha alcuna intenzione di strangolare il nostro amico: lo Jedi è ospite di alcune storie, e la sua maschera è una presenza fissa sul banner del blog. Accanto a lui, nelle strisce a fumetti, compaiono il figlio Luke e tanti altri protagonisti della cultura pop degli anni ottanta e novanta: eroi dei cartoni animati, delle serie tv, dei videogiochi, dei film più famosi, che il lettore è chiamato a riconoscere, nello stupore continuo del «te lo ricordi anche tu?!».

Il segreto del successo calcariano – e non è un segreto che il precursore anche in questo campo sia Boulet – sta proprio nella scelta di riportare sulla Terra, diciamo così, la «galassia lontana lontana»: le figure che hanno plasmato l'immaginario fantastico di fine secolo vengono messe alla prova nella vita di tutti i giorni, col risultato che si ride o ci si commuove fino alle lacrime. Qui Zero è in buona compagnia: basterà ricordare l'americano Jeffrey Brown, autore di fiabe illustrate in cui Dart, con tanto di corazza e respiro da sub, torna a essere papà Skywalker: prende il tè con la piccola Leila, fa il solletico a Luke con la Forza, usa la macchina della carbonite per fare il gelato.

Si dirà che un bel gioco dura poco: giusto, però il suddetto Brown quest'anno ha toccato quota sette libri su Skywalker e figli; e sarebbe ingeneroso, oltre che sbagliato, ridurre il fenomeno Zerocalcare a citazionismo compiaciuto o magari un po' infantile. Tanto più che il nostro fumettista, non avendo frequentato l'università, si astiene dagli appelli scontati al postmoderno: e di questo gli siamo grati. Piuttosto, sembra che il recupero di personaggi altrui, ma arcinoti al punto da diventare patrimonio comune, sia parte di una tendenza generale alla metamorfosi del lettore in *prosumer*: consumatore di narrazioni e produttore a sua volta di fanfiction e universi espansi. Per Zero il riuso assume un valore esistenziale: ciò che gli preme non è sviluppare una saga pop, o volgerne in paradosso i nessi di coerenza, come fa Brown, ma rievocare la visione del mondo che i protagonisti della saga hanno inculcato nel giovane Calcare e nei suoi coetanei, al punto che oggi «Han Solo è più reale di Obama». Solo così si può rappresentare «l'epoca della spensieratezza, del posto fisso e della fiducia nel futuro a tempo indeterminato» (*Come sopravvivere alle serie tv*), per capire cosa nel frattempo è andato storto, ma senza cedere a facili nostalgie.

I sogni beati dell'infanzia, si sa, ci mettono poco a trasformarsi in incubi: contrariamente alle attese, Calcare nella vita non fa il paleontologo, e nessuno ce l'ha fatta, a clonare i dinosauri. Fragili sono le istituzioni entro cui il cucciolo d'uomo muove i suoi primi passi – i genitori divorziano, la scuola è una palestra per bulli – feroce è il mercato del lavoro. Il giovane di belle speranze diven-

ta così un potenziale sociopatico, che per lo più vive chiuso in casa con un amico immaginario: l'Armadillo. Il Calcare narrato ricorda il profilo biografico del Rech narratore, che ostenta di raccontare se stesso e, di concerto, le vicissitudini di «una generazione, quella mia, tra i venti e i trent'anni». La sua matita disegna figurine che rielaborano suggestioni diversissime (da Cattivik ai Disney e Lupo Alberto, dai manga alla Marvel) e danno forma straniata e fantastica a questioni concrete: Zero ha le braccine di Tiramolla perché lo Zero con le braccia vere non può certo passare i suoi giorni a disegnare bicipiti, e soprattutto perché, per risparmiare, fa soltanto «trentacinque euri» di spesa ogni tre settimane. Se ha pure il tic di interloquire con una creatura di finzione, tendente al ripiego regressivo nel guscio, non c'è granché da stupirsi: sono le conseguenze del lavoro creativo svolto a casa e in solitudine, e di una diffidenza verso il prossimo che sboccia all'età di due anni («a me pare così evidente che [mamma e papà] hanno provato a sbarazzarsi di te», pontifica un baby Armadillo in *Dimentica il mio nome*) e culminerà a diciassette con la scoperta che i Forestali non salvano gli scoiattoli dagli incendi nei boschi.

Il «passaggio da ragazzo a uomo» è il perno o meglio il patatrac intorno a cui ruotano i romanzi di formazione a fumetti di Calcare: l'accesso al mondo adulto si tinge di toni scopertamente funebri («i trentenni non esistono più, come gli gnomi, il dodo e gli esquimesi. Adesso c'è l'adolescenza, la postadolescenza e la fossa comune», *Ogni maledetto lunedì su due*). Gli oroscopi a cura dell'Armadillo («ottimistici e irrazionali») non sono profezie ma promesse mancate; e le amicizie muoiono anche al di fuori delle metafore. Sulla scomparsa di Camille, amica divenuta estranea e poi anoressica, si apre e chiude il libro d'esordio; *Un polpo alla gola* racconta della morte accidentale di un compagno in una casa abbandonata, luogo di iniziazione ai giornalotti porno; la cornice di *Lunedì* è la storia del naufragio di una nave del tutto simile al Titanic (Calcare fresco di diploma sopravvive a stento su una zattera); in *Dodici* è Zero stesso che rischia di fare una brutta fine, durante l'invasione degli zombie («Mi sa che sto morendo»); *Dimentica il mio nome* prende le mosse dalla dipartita dell'amatissima nonna.

I trentenni novecenteschi erano «grossi mammiferi con caratteristiche di maturità, emancipazione e stabilità»: vedendoli, il piccolo Zero poteva ben esclamare «un giorno anche io sarò così!» (*Lunedì*). Se le cose sono andate diversamente, non è solo colpa del grande Malefix, il cattivo degli *Acchiappafantasm*i della Filmation, reo di aver lanciato contro Calcare una maledizione da brividi: «a quarant'anni starai ancora in doppia con un fuorisede calabrese!». Nella sfera pubblica e privata, come nella navigazione in mare aperto, mancano figure di rilievo su cui modellare l'io adulto: Kurt Cobain non convince più nessuno («Io all'età tua già mi ero sparato», *Lunedì*); Calcare senior ha le fattezze del padre di Kung Fu Panda («C'hai quasi trent'anni... n'è mejo la fregna?», *Profezia*); il capitano della nave si scoprirà essere un ciarlatano di nome J. Edgar Findus, impanatore di merluzzi con un «bastoncino panato» (infortunio sul lavoro) al posto della gamba di legno (*Lunedì*).

Nella famiglia Calcare, è Ma' a portare i pantaloni e, va da sé, tantissima pazienza. Elisabeth ha le sembianze giunoniche (e direi geniali!) della Lady Cocca del *Robin Hood* Disney, nonché le forme maestose di un Monte Rushmore capitolino: «il monte Cocca». «Mia madre – ammette Zero – è sempre stata l'ancora di salvataggio» e, aggiungo, il lettore numero uno di tutte le sue storie: «non ci rimani male se dico nei fumetti che sei cicciona, ve'?»». La montagna, madre o Madre Natura, non è però immune da crolli e smottamenti: al funerale di Mamie, la nonna nonagenaria, Ma' scoppierà in lacrime («Oh no, il monte Cocca sta franando!»).

La presa di coscienza dei limiti della Lady più tosta di Rebibbia («la persona di cui non mi sono mai dovuto preoccupare, nonostante i miei sensi di colpa») promuove l'emancipazione dal grembo materno, l'assunzione di responsabilità che non si fermano al vivere da soli senza deperire («hai mangiato?») o al prendersi cura di Mordicchia, la pianta carnivora («mi sento come se dovessi decidere se abortire o tenere un bambino», *Profezia*). Sulla strada verso il mondo grande, prima del traguardo di un monte proprio benché «fraco», Calcare troverà anche l'ostacolo di un grembo surrogato: il Pisolone, «orrido sacco a pelo a forma di orso che simulava un morboso rapporto marsupiale simbiotico» (*Nome*).

La culla zoomorfa si trasformerà in un orso in carne e ossa, pronto a divorare il suo ospite adulto, in cambio di comodità e sicurezza.

La svolta successiva è riconoscere che l'Eden non è mai esistito. Nei ricordi più lucidi, il mondo dei «pischelli» diventa un parco della preistoria dove i dinosauri si dividono in branchi e fanno a pezzi i più deboli: «nessuno – recita il monito affidato al *Polpo* – guarisce dalla propria infanzia». I confini netti e progressivi, del resto, esistono solo nei videogiochi: «possibile – si chiede Calcare – che non mi sono accorto che avevo finito il livello?». Facile allora, per due nevrotici quali Zero e Armadillo, scambiare il Tempo (sveglia, abito nero, becco lungo da monatto) per il «Guardiano del tempismo», il santo protettore delle occasioni che, sorpresa!, non arrivano mai: «lo capisce pure un macaco – replicherà il presunto guardiano – che la sveglia suona quando scade il tempo» (*Profezia*).

E pazienza se, finito il livello, viene fuori che «the princess is in another castle». Zerocalcare ha una sua vita sentimentale, per quanto saltuaria e a noi poco nota: quella che ben si addice a un individuo ipersensibile (ai no grazie replica con l'harakiri) e supercocciuto (vale più «un bianchetto prestato di una serata abbracciati»). L'«archetipo universale di bellezza femminile» resta Lady Marian: Lady... Ma', per gli amici (*Dodici*). A casa di Ma', peraltro, Calcare ha ancora la sua bella cameretta, dove l'attende il Castello di Skeletor: «se 'sta cazzata dei fumetti va male, io torno a vivere qua» (*Nome*).

Precari a tutto tondo, i trentenni di oggi: negli affetti, sul lavoro, nella loro testa. Ma non stupidi: il passaggio all'età adulta è un lutto che si può superare («[ora] sappiamo – esclama Lady Cocca dopo la vittoria su Pisolone – che possiamo contare su di te»), senza per questo dire addio al passato. Non più «consulenti per programmare il futuro», i protagonisti di film videogiochi e cartoni danno forma alle discrepanze tra realtà e fantasia: Obi Wan si sottrae alle richieste d'aiuto adducendo come scusa le interferenze nella Forza (*Profezia*); *Trenitaja* assolda la giovane marmotta Quo per ricordarci che, in alternativa al Frecciarossa, c'è il Treno della Morte (*Lunedì*); alla morte di Uan di *Bim Bum Bam*, scopriamo con dolore che il pupazzo era stalliere ad Arcore nel

1980, e «regista occulto» della discesa in campo di Berlusconi (*L'elenco telefonico degli accolti*).

La critica alle figure pop rientra in una messa a punto satirica dei rapporti generazionali: a spese dei nuovi giovani, indifferenti all'etica Jedi, e dei vecchi che non sanno usare il computer («Non c'è più Google, dici che può essere perché ho pulito il bollitore con l'aceto?», domanda Lady Cocca), ma sono ancora in possesso dell'«antica sapienza contadina» («Ma', come cazzo si accende il forno?», *Lunedì*).

Sono però nuvolette a lungo raggio, quelle di Calcare: non hanno il fiato corto delle piccole nevrosi. Da Rebibbia sorvolano Roma, ritratta come «città dei Puffi» e dei «porcini abusivi» in una strepitosa allegoria dello sfacelo romano apparsa su «Repubblica», e poi da lì arrivano giù fino al confine turco-siriano, descritto nel reportage *Kobane calling* («con il cuore a Kobane»), pubblicato su «Internazionale». A Kobane la sintesi narrativa procede tuttavia a fatica: tra gli sconquassi della guerra, che nei campi profughi impone una sorta di matriarcato, la storia della resistenza curda fa da collante edipico ai ricordi e ai cuori («ogni cosa, oggi, sta a Kobane»), ma in realtà non va oltre un generico invito alla solidarietà tra coetanei («i cuori si modellano, si sagomano sulle esperienze»).

Colpa di Malefix, ci scommetto: colpa della sua profezia. Lo sapeva bene, lui, che un muscolo non basta a render conto delle scelte adulte. E infatti decise di non seguire il cuore, bensì di allearsi con i suoi nemici Acchiappafantasma, quella volta che Malecic, demone adiposo, gli portò via il potere.

ALTE TIRATURE
I dolori del giovane
bradipo
di Mauro Novelli

A dispetto del titolo, Atti osceni in luogo privato si rivela un romanzo di formazione tradizionale. Marco Missiroli non è davvero uno scandalista, e neppure un Moravia del XXI secolo: ma non gli mancano né il talento, né il mestiere.

Marco Missiroli è il più camaleontico talento narrativo della sua generazione. Nel giro di un decennio lo scrittore riminese, classe 1981, ha sfornato cinque romanzi lontanissimi l'uno dall'altro, raccontando una storia di mafia dalla prospettiva di un ragazzino (*Senza coda*), una favola nera provenzale (*Il buio addosso*), il razzismo dell'America profonda (*Bianco*), i segreti di un prete spretato che ritrova il figlio (*Il senso dell'elefante*), e ora i dolori di Libero Marsell, narratore e protagonista di *Atti osceni in luogo privato*.

Si tratta di un'educazione sentimental-sessuale, ma – chiamiamolo subito – Libero non è un trasparente alter ego del suo creatore. Del resto la Romagna balena appena in qualche riferimento ad *Amarcord*. Come dimostrano i libri precedenti Missiroli ama frugare in altri luoghi, in altre epoche. Nel caso specifico si concentra sugli anni settanta e ottanta, giostrando fra Parigi e Milano, con un pizzico di New York. Il canovaccio è quello tradizionale della vicenda di formazione, scandita dalle sei sezioni del romanzo: Infanzia, Adolescenza, Giovinezza, Maturità, Adulità e infine la Nascita di un figlio, che sigilla l'anello.

L'enfasi sulla sessualità, che accompagna tutte le tappe, alza il tasso di difficoltà dell'esercizio: al di là delle prevedibili (e spesso avviliti) polemiche che ne sono derivate bisogna prelimi-

narmente riconoscere il coraggio dell'autore, che ancora una volta non teme di confrontarsi con temi delicati. Se si guarda agli scenari, anzi, più che di coraggio verrebbe da parlare di incoscienza. In spregio alla famosa uscita di Tolstoj – secondo il quale scrivere della lontana Parigi è il mezzo migliore per risultare provinciali – Missiroli lustra i più rinomati stereotipi legati alla Ville Lumière, a cominciare dai caffè di Saint-Germain, dove fatalmente incontriamo Sartre armato di pipa. Le Grand Liberò, nato in Italia, giunto a Parigi con la famiglia a dodici anni, finisce col lavorare a Les Deux Magots, per mantenersi agli studi. L'occasione, è da notare, non è creata per imbastire una satira degli ambienti *bourgeois-bobème*. Ai *bobo* Missiroli guarda senza ironia e senza devozione: il che si riflette nel ricorso al francese, capillare e discreto al tempo stesso.

Osservazioni simili valgono per le sezioni che insistono su Milano, dove Libero – restato orfano di padre e scottato dalla dolorosa *liaison* con Lunette – si trasferisce, per cambiare aria e sfuggire ai fantasmi. Nonostante le ottime referenze non trova di meglio d'un impiego in una bettola sui Navigli, dove fatalmente incontriamo Alda Merini ispirata e «avvolta in una nuvola di fumo». Un po' di avvilimento, nel passaggio dal pastis alle birracce, è ben giustificato, tanto più che di giorno Libero lavora duramente in uno studio legale. A tenerlo in piedi sono gli amici, i panini tonno e carciofini del bar Crocetta e mille avventure femminili. Si trova così a fare i conti con una città dura, indifferente, che gli piace proprio perché «non illude»: un po' come era capitato a un altro riminese, che nel dopoguerra si spostò in essa per cercare le «parole d'oro», «le trovò di ferro, e poi si accorse che erano proprio quelle che andava cercando».

Sarebbe vano, peraltro, cercare il nome di Elio Pagliarani fra le decine e decine di scrittori evocati nel romanzo di Missiroli. Libero ha gusti meno raffinati, e si attiene rigorosamente ai classici: *Lo straniero*, in primis, ma poi anche – citando alla rinfusa – *Il deserto dei Tartari*, *le Favole al telefono*, *Il vecchio e il mare*, il *Diario* di Anna Frank, *Il filo del rasoio*, *Fontamara*, *Mentre morivo*, e tanti altri capolavori che lo aiutano a crescere e a riconoscersi. Strizzate d'occhio al lettore, monete facilmente spendibili per creare una complicità? Può darsi. Sempre meglio, però, delle nar-

cisistiche esibizioni di letture astruse, ormai dilaganti. Quanto ai maestri nell'arte di sfrizzolare il velopendolo, non si va oltre Henry Miller e *Lolita*, con estrema penuria di citazioni.

In effetti l'autore è molto attento a non solleticare il voyeurismo del pubblico. Libero racconta con disinvoltura le trasformazioni del suo corpo, erezioni e orgasmi compresi, e le meraviglie dell'amplesso, ma senza resoconti puntigliosi o volgarità gratuite. Rovelli angosciati, ossessioni morbose, elucubrazioni freudiane non fanno per lui. Missiroli non è davvero il Philip Roth italiano, e nemmeno il Moravia del XXI secolo. Eppure *Atti osceni in luogo privato* è passato per un laido campionario di sconcezze irriferribili. Certo in questo abbaglio deve aver contato qualcosa – oltre al titolo – la scena a effetto piazzata in apertura, dove Libero dodicenne assiste a un servizietto gentilmente offerto dalla madre a un amico di famiglia: che è poi la ferita da cui scaturisce il sangue della scrittura. Meno ingannevole la copertina, che pure ha destato scandalo e a me – sarò un depravato – pare azzeccata e persino elegante. Chiappe, croce o divano? L'ambiguità su cui gioca la geniale fotografia di Erwin Blumenfeld *Holy Cross (in hoc signo vinces)* assegna al lettore l'onere della malizia, mentre il bianco freddo si correla all'enfasi sul candore, continuamente tematizzato da Libero, che dal primo all'ultimo paragrafo del libro riflette su ciò che l'innocenza toglie e regala.



Beninteso, non farò a Marco Missiroli il torto di credere che quel candore gli appartenga, anche in minima parte. Il suo è un lavoro studiatissimo, dove il cervello spinge a forza la passione sul palcoscenico, ma poi lo vedi che occhieggia dietro le quinte, e suggerisce le frasi brillanti che punteggiano le riflessioni di Libero: «Spesso il divorzio è un capriccio contro la vecchiaia», «Era tempo di ballare coi miei lupi», «Seppi com'era il desiderio: un assoluto groviglio di terrore e incredulità», e via di questo passo.

Si compone così il faticoso itinerario verso la felicità di un bradipo, ovvero di un giovane che molto lentamente arriva a liberarsi dalle incertezze e a comprendere le proprie genuine aspirazioni. Per fortuna casca bene: lo attornia un'umanità intelligente, comprensiva, spiritosa. Simpatico e *charmant* è il padre, rappresentante di farmaci omeopatici, appassionato di tennis e bistrot. Simpatica e *charmante* – così come il nuovo compagno, Emmanuel – è la moglie che lo cornifica e in seguito vive con ammirevole dignità una malattia che non lascia scampo (torna qui il tema dell'eutanasia, che deve affascinare Missiroli, se già ricorre in *Bianco* e nel *Senso dell'elefante*). Saggia, formosa e invano desiderata – nonostante la differenza d'età – è la bibliotecaria Marie, primo sogno erotico di Libero e confidente privilegiata. Formosa, seducente e impegnata è anche la «farfalla nera» Lunette, che lo introduce alle gioie dei sensi. Non sempre simpatiche, non sempre così fascinosi, ma di regola maggiorate e ciascuna a suo modo istruttiva sono le tante altre donne che incrociano la strada di Libero, fino ad Anna, tratteggiata abbastanza sbrigativamente, sebbene sia lei a sposarlo e a consentirgli con il suo amore di realizzare la missione di *essere* il nome che porta.

Buon per Libero. Che fosse la ragazza del suo miglior amico, Mario, conta poco. Al cuor non si comanda, dice il saggio. E d'altronde non è la prima che combina questo bravo giovanotto, il quale a conti fatti rischia di essere l'unico personaggio negativo del romanzo, se si pensa alle umiliazioni che infligge a Lunette, a Frida e ad altre malcapitate. Non che se ne faccia un gran problema. In realtà, per quanto si prenda maledettamente sul serio, non sembra mai mettersi davvero in discussione. Gli altri contano nella misura in cui collaborano alla sua crescita personale, all'esplorazione dei

suoi meandri mentali. Per questo ci si affeziona pochetto ai personaggi; mentre il narratore, che scrive con estrema calma a notevole distanza dagli eventi, senza svelare granché su ciò che è diventato, proietta la vicenda in un passato tanto remoto che i conflitti più aspri scemano in un brusio di sottofondo, e il falò delle passioni si riduce a una candela tremula. L'innegabile mestiere di Missiroli d'altra parte imprime al plot un ritmo vivace e ben scandito, che favorisce una lettura rapida, in cui presto si finisce col far caso – più che all'osceno – alla dimensione del privato, evocata dall'altro aggettivo che campeggia nel titolo.

Libero, che pure si imbatte in eventi come la morte di Sartre o la repressione di piazza Tienanmen, mai perviene a esplicite prese di posizione o a commenti sulla politica, che resta sostanzialmente fuori quadro. La scelta coglie bene una matrice profonda degli anni ottanta, elettrizzati dalla scossa del consumismo: ma sorprende come nel romanzo non vi sia traccia di quell'improvviso ritorno del desiderio di sembrare ricchi, perfettamente incarnato dai «paninari», che chiunque abbia vissuto quell'imbevibile decennio a Milano ben ricorda. La tessera del Partito Comunista francese, scoperta fra le carte del padre morto, non è per Libero altro che un amuleto con cui attraversare i ciechi tempi. Il suo amore per i diseredati è uno slancio sentimentale, senza risvolti ideologici. Niente di male, per carità. Ma suona in qualche misura anacronistica, o diciamo pure posticcia, la nobile vocazione che in ultimo lo porta ad abbandonare la facoltà di Giurisprudenza per laurearsi in Lettere, convertito da un'esperienza di volontariato in un centro culturale per stranieri.

ALTE TIRATURE
La calma sfiducia
dell'ultimo Eco
di Bruno Pischedda

Un giornale che non uscirà mai, un libro da non scrivere, la falsa fucilazione di Mussolini e la morte veridica di un malfamato reporter. Con questi ingredienti sensazionali, Eco torna al romanzo in stile neo-appendicista. Siamo a una tappa superimpegnata per l'autore, però soffusa di nostalgie e di tentazioni desistenti. Sembra lo scotto di un postmodernismo denudato di artifici, in cui anche la satira di costume si accomoda a una mediocrità senza prospettive di risarcimento civico. Un dipinto ne compendia il significato: L'isola dei morti di Böcklin.

È nota la passione di Umberto Eco, come studioso e come narratore, per il romanzo popolare ottocentesco; la disinvoltura con la quale si muove tra le pagine di Hugo, Sue e Dumas padre. E anche il recente *Numero zero*, se visto nell'insieme, dichiara anzitutto forme e cadenze feuilletonistiche, secondo una voga che procede senza inciampi dal *Nome della rosa* e dal *Pendolo di Foucault* sino al *Cimitero di Praga*. Non devono ingannare l'aspetto diaristico dei capitoli o il profilo niente affatto straordinario dei due personaggi protagonisti: lui, il dottor Colonna, un «perdente compulsivo» alle prese con un foglio quotidiano che non uscirà mai e con un libro – a cui tocca la medesima sorte – che dovrebbe travisarne gli scopi inconfessabili. Lei, Maia Fresia, una trentenne segnata dai fallimenti, transfuga dal mondo dei periodici più insulsi e caduta dalla padella del chiacchiericcio volgare nella brace delle speculazioni a mezzo stampa.

Non deve ingannare, infine, uno stile funzionalmente slavato, resocontistico, molto discosto dalle coloriture accese e dai tocchi altisonanti che connotano spesso il *roman populaire*. Uno stile sempre in equilibrio tra dialogato esteso e sommario disadorno: in cui le soluzioni di oralità corrente, appena soffuse di trivialismi e di spunti gergali, si mescolano a rare sofisticatezze antiquarie (*callidissimi, surcigliose, integumento*) e a timide illuminazioni

di indole retorica: similitudini, metonimie, ossimori (*cauto brio; sbrindellata maestà*).

In realtà ciascuno di questi elementi sottrae poco al progetto di rivisitazione ottocentesca in cui confida l'autore. Anzi lo dota di un'originalità dimessa ma composita, per una parte da ricondursi ai sensi di un militantismo severo, persino allarmato, che insiste sulle più oscure trame italiane e sulla degenerazione del nostro sistema informativo; ma per altra parte deciso a intrattenere il pubblico leggente grazie a svaghi e dialoghetti intrisi di paradossale sarcasmo.

Taluno tra i commentatori – solitamente giornalisti, mentre i critici di mestiere, fatta salva qualche acuminata eccezione, hanno opposto un polemico silenzio – ha ravvisato nel romanzo alquanto di sovrabbondante, di provvisorio. E a onore del vero, anche considerando le caratteristiche aperte e centrifughe dei modelli a cui si ispira, *Numero zero* ci offre una trama complessa, frutto di sovrapposizioni palesi, qui e là incline agli steroidi e agli anabolizzanti. Una trama però scandita con cura, racchiusa in una grande analessi, secondo un criterio di circolarità efficace; e che se mai si snoda – su questo punto vorremmo essere esatti – alternando un duplice (o triplice) ordine di registri espressivi.

In primo luogo il romanzo prende i toni della parodia, della satira di costume, e s'inoltra nelle vicende redazionali del fantomatico quotidiano con moti di criticismo censorio e ridanciano. Si tratta della componente forse più profusa e più sospetta di ridondanze, dove si congegnano gli editoriali e le rubriche, le strategie diffamatorie, le tecniche di smentita, i necrologi di convenienza. E dove pure si trova traccia del vecchio Eco autore delle *Bustine di Minerva* e del *Diario minimo*, abile nel disporre episodi esilaranti e nel trarne beneficio in veste di goliarda surreale. Per darne il senso, bastano pochi fraseggi. Dinnanzi a uno stantio e ormai intollerabile regesto di formule giornalistiche (già cadute a suo tempo sotto la scure di Arbasino), eccolo proporre ribaltamenti assurdi: «per me l'arabo è matematica», «intero fungo avvelenato da una famiglia». O anche, in modo da smascherare il penoso contrabbando di articoli in riciclo e appena drappeggiati di vacuo sensazionalismo: «Clamorosa notizia degli storici di Cambridge. Cesare è stato veramente assassinato alle Idi di marzo».

Siamo come è chiaro nell'ambito di un dolentissimo *divertissement*. Pagina dopo pagina, allo sguardo del lettore si compone una sorta di mappa, di prontuario relativo a ciò che la stampa non dovrebbe essere e che tuttavia è diventata, con il concorso irresponsabile o connivente dell'intero ceto giornalistico. Ma accanto a questo smagato compendio di nequizie – e in seconda posizione – ecco il nocciolo buiamente complottistico del romanzo. A farsene interprete è il laido e tenebroso cronista Romano Braggadocio (un minimo Schedoni dell'informazione), costantemente assediato dal sospetto e da un'urgenza quasi viscerale di predisporre inchieste e scoop ad altissima risonanza. Da lui viene il cospicuo e commisto brogliaccio che ha per argomento la finta morte di Mussolini, i ripetuti tentativi di eversione autoritaria, il sorgere di Gladio, la corona di stragi italiane, la P2 di Licio Gelli. Insomma un'angosciante trafilata di misteri mai del tutto chiariti, e in parte travisati, volgarizzati, che Eco insaporisce di ulteriori pimenti e poi interpone nelle maglie del racconto: rendendo Braggadocio un narratore supplente, o di secondo grado. Un narratore poco attendibile senz'altro, però capace di intrigare una mente non sprovvista come quella di Colonna.

E c'è infine un terzo, più discontinuo elemento di cui conviene darsi conto. Vale a dire il tono malinconioso, rammemorante e intenerito che interviene nelle parti dedicate alla Milano com'era. Quando il protagonista frequenta i Navigli, s'inoltra nei vicoli e nelle storte tra via Torino e corso Magenta, all'incrocio delle Cinque vie; quando considera con qualche lacrimuccia gli edifici a ringhiera o indugia sulle case di tolleranza che ancora alla metà del secolo scorso davano una consistenza trasgressivamente celebrata allo stradario cittadino. Una nostalgia appena percepibile, quasi fugace, che può parere bizzarra in un romanzo deciso a denunciare le malefatte che si annidano in un passato recente. Ma che consuona con il titolo bellamente antitetico del libro a cui sta lavorando Colonna: *Domani: ieri*. E che in un malsicuro gioco di specchi dà ragione di certe richieste avanzate da Simei, il direttore: lei, comanda a un cronista addetto, «mi fa un bel pezzo di colore, tipo che il bel tempo antico non era poi così brutto».

Non è d'altronde l'Italia di oggi, quella che si affaccia dalle

pagine di *Numero zero*, ma l'Italia di ieri e di ieri l'altro, quando tutto o molto ha avuto inizio: le prime tv commerciali, l'epopea effimera dei tabloid, la comparsa dei computer in redazione, l'aurorale imporsi dei telefoni cellulari. Poco importa stabilire se sotto le vesti dell'editore Vimercati si celi Berlusconi o Urbano Cairo; se a modello dell'insidioso quotidiano «Domani» Eco abbia preso l'«OP» di Mino Pecorelli oppure «L'Occhio» di Maurizio Costanzo. Importa che egli sogguarda a quell'Italia con inconciliata tenerezza, se non con deluso amore.

In effetti, molte cose sono cambiate dal tempo di *Apocalittici e integrati*; e molte anche dalle stagioni più vivaci del nostro postmoderno, quando il recupero della tradizione appendicista avveniva all'insegna dell'ironia sottile (la *Blank Irony* individuata da Jameson), del ristoro intellettualistico, delle strategie che potevano favorire una contesa politico-sociale accortamente dissimulata.

Ora l'appendicismo ricolmo di trovate sorprendenti si è fatto narrazione attendibile, secondo il motto «*la réalité dépasse la fiction*». Dinnanzi a un panorama ingrato, risaputo, descritto da più parti, lo stesso *romanesque* a tinte forti sembra anacronistico, «e di meglio, ormai, nessuno potrebbe inventare niente». Tuttavia lo spostamento massiccio della scrittura sul lato dell'inchiesta e della cronaca storica ha condotto con sé un più incerto rapporto tra ciò che è veridico e ciò che è frutto di fantasie morbose e scomposte. La trama mussoliniano-gladiesca e stragista, piduista e vaticana propostaci tra le pagine a grandi dosi, certamente fomenta molteplici dubbi: «Non capivo – dice il narratore – se Braggadocio fosse un portentoso narratore d'appendice, che mi dosava il suo romanzo a puntate, con la dovuta suspense a ogni “continua”, o se davvero stesse ancora ricostruendo la sua trama pezzo per pezzo». Però sul finire del romanzo è l'autorevole rete televisiva Bbc ad avallare molte delle ipotesi, lasciando senza utili certezze la coppia dei protagonisti: «Maia e io eravamo frastornati».

Ne viene un alterno impulso a certificare e a revocare in dubbio, a persuadere e a svagare sulle ali del possibile. Tra «illusioni allucinate» e sprazzi d'inchiesta dignitosa, indiziaria ma concreta, *Numero zero* scopre anche un nocciolo di ambiguità allarmi-

stica e seducente. Il complottismo esoterico o politico è un tema della massima rilevanza per il neo-appendicista Eco: ma indicava ieri un grave tralignamento dai criteri di razionalità essenziale, e a rendersene deprecato promotore era il ceto dei colti, degli uomini in palandrana, dei moderni custodi del sapere. Anche oggi l'ossessione complottistica è appannaggio dell'intellettuale diffuso – e magari di un intellettuale *in minore*, come il giornalista a catena, secondo un palese abbassamento del tipo –, però è giudicata con più conturbata condiscendenza, quasi fosse un segno imprescindibile dei tempi, davanti al quale cede ogni criterio di opportunità e di prudente saggezza.

La stessa mole di richiami letterari e cinematografici predisposta nel romanzo colpisce per la coazione snervata che vi è implicita. Al tempo del postmoderno *felix*, citare e contessere la pagina di altri testi significava abbandonarsi con alquanto compiacimento all'estro enciclopedico e alle soluzioni combinatorie, allo scherzo tra intendenti, alla mozione della cultura. In un'Italia appena disertata dai programmi avanguardistici, era l'unico mezzo bene accetto alle élites di gusto per tornare a raccontare in tono cordialmente proficuo. Ora il gioco delle allusioni e dei rimandi a Tizio o a Caio ha un altro senso: sa di crepuscolo, se non di meschina e appena trattenuta desistenza. «La vita è sopportabile – dichiara l'ex redattore in chiusura di romanzo –, basta accontentarsi. Domani (come diceva Scarlett O'Hara – altra citazione, lo so, ma ho rinunciato a parlare in prima persona e lascio parlare solo gli altri) è un altro giorno».

Recluso prudenzialmente sulle rive del lago d'Orta, e poco convinto che il paese possa risalire la china, al buon Colonna non resta che contemplare la realtà circostante in un atteggiamento di «calma sfiducia», di pacatezza pessimista e intimamente raccolta: con una donna a fianco, un film da gustare ogni sera e un piccolo gruzzolo guadagnato con scarso onore. Respinta l'idea di espatriare nei mari del Sud, novello Stevenson-Tusitala, non altro avanza al suo sguardo che l'isoletta di San Giulio, quando la mattina sfolgora nel sole; quell'isola che pagine avanti già gli aveva ricordato l'isola dei morti, di böckliniana memoria.

Da tempo si è reso chiaro che la crisi del postmodernismo

letterario ha lasciato sul tappeto, più nitido che mai, il grande re-taggio popolare ottocentesco. Tra gli allievi di Eco, senz'altro ne hanno tratto giovamento i Wu Ming: così facili ai racconti à sensation e così singolarmente polemici verso il maestro, spesso imputato di prudenze perifrastiche e camuffature difensive. Mentre è vero che il venerando e ripudiato narratore-semiologo già da anni ha rinunciato alle dissimulazioni ipercolte e ha se mai intrapreso la via di una affabulazione diretta e abbuiata, intellettualmente – e forse generazionalmente – poco speranzosa.

ALTE TIRATURE

Il metodo e il fine di Saviano

di Mario Barenghi

Le polemiche che hanno accompagnato l'uscita negli USA di Zero Zero Zero hanno riaperto la questione dell'attendibilità della scrittura di Roberto Saviano. Ma nel romanzo, al di là delle accuse di plagio e di «disonestà», ciò che più delude è il rapporto tra il protagonista e il territorio narrato. Costretto a ricorrere a intermediari per raccontare una vicenda che si snoda su scala planetaria, infatti, il narratore si affida a una ricerca dell'effetto esasperata e inefficace.

Dopo l'uscita negli Stati Uniti di *Zero Zero Zero*, il libro di Roberto Saviano sulla cocaina edito da Feltrinelli nel 2013 e nel 2015 tradotto da Penguin Press, si è accesa una polemica che ha avuto qualche ripercussione anche sulla stampa italiana. A innescarla è stato un articolo di Michael Moynihan sul sito web di informazione «The Daily Beast», ripreso dal «Foglio» il 25 settembre (*Il problema plagio dello scrittore di mafia Roberto Saviano*); il giorno dopo è apparsa la replica di Saviano sulla «Repubblica» (*Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction*), mentre altre testate hanno pubblicato interventi a favore o contro, a volte abbinati (così «Il Fatto Quotidiano», con un'argomentata apologia di Nando dalla Chiesa a fianco di un attacco di Selvaggia Lucarelli abbastanza degno del nome dell'autrice). Quella di Moynihan è una stroncatura in piena regola. *Zero Zero Zero* non è solo un libro confuso (*a mess of a book*) e un brutto libro (*a bad book*), è anche un libro sorprendentemente disonesto (*astonishingly dishonest*), perché riprende pari pari pezzi di articoli e *reportages* senza mai citare la fonte. Quindi, in buona sostanza, Saviano è un plagiatario.

La risposta di Saviano alle accuse, come non hanno mancato di notare alcuni commentatori insospettabili (tra questi, Aldo Grasso sul «Corriere della Sera»), non è stata del tutto convincente.

te; del resto, a suo tempo i recensori italiani non avevano mancato di rilevare, accanto ai meriti del libro, i suoi limiti. Su «Tuttolibri» (del 6 aprile 2013) Federico Varese aveva insinuato che in *Zero Zero Zero* c'è «troppa Wikipedia»; pochi giorni dopo Christian Raimo, in un intervento molto severo sul quale dovremo tornare (www.minimaetmoralia.it, ora anche www.linkiesta.it), aveva definito «irritante» la mancanza di riferimenti «non solo a libri ma ad autori, a teorie, a statistiche».

Come si difende Saviano dalle accuse di Moynihan? Non mi soffermo sull'argomento principe, già sollevato all'epoca delle polemiche su *Gomorra*: quando un libro inizia a dare fastidio perché è riuscito a superare le barriere di indifferenza dell'opinione pubblica, si cerca di contrastarlo screditando l'autore. Un metodo molto diffuso, certamente: ma se questo abbia a che vedere o no con le motivazioni del recensore del «Daily Beast» è affare che qui non ci riguarda, così come possiamo sorvolare sui richiami alla vicenda giudiziaria legata al libro del 2006. Più specificamente, le ragioni che Saviano mette in campo nella sua risposta sono tre. In primo luogo rivendica l'idea di «romanzo non fiction», rivolto a un pubblico esteso (e quindi non compatibile con apparati complessi): «Il metodo è la cronaca, il fine è la letteratura. Il lettore legge un romanzo in cui tutto ciò che incontra è accaduto. Si chiama non-fiction novel: ed è, credo, l'unico modo davvero efficace per portare all'attenzione di un pubblico più vasto, e in genere poco interessato, questioni difficili da comprendere». Quindi, affrontando direttamente le accuse di plagio, da un lato Saviano respinge gli esempi proposti da Moynihan (che in effetti a volte ritaglia i suoi riscontri in maniera un po' capziosa); dall'altra sostiene che, nel caso di informazioni di pubblico dominio, raccontate da molti giornali, citare ha poco senso: «Se, per ipotesi, descrivessi il crollo delle Torri gemelle, come faccio a citare tutti coloro che ne hanno fatto in quel giorno la cronaca? Allo stesso modo, siccome descriverò il crollo delle Torri gemelle, utilizzerò parole simili perché le fonti sono identiche e soprattutto perché la fonte comune è la realtà: l'attacco terroristico è avvenuto, è una notizia, e non ci sono molti modi per raccontare una notizia». Non si tratta di un pensiero estemporaneo, è un'idea su cui Saviano insiste: «Mi accusano di

aver ripreso parole altrui: come se si potesse copiare la descrizione di un documentario. Se la protagonista è donna, è madre, ha 19 anni, si chiama “Little One” e ha un numero tatuato in faccia, non so quanti modi ci possano essere per raccontarlo».

Questa conclusione è abbastanza sconcertante, ed è singolare che sia uno scrittore a formularla. Esistono, eccome, molti modi di raccontare uno stesso fatto. Non sta al romanziere, d'accordo, appurare quali siano i fatti realmente accaduti. Quello sarebbe – come ci ha insegnato fra gli altri il Carlo Ginzburg di *Rapporti di forza. Storia, retorica, prove* (Feltrinelli 1999) – il compito dello storico o del giudice; senza peraltro dimenticare quanto chiosava Cesare Garboli in *Pianura proibita* (Adelphi 2002), cioè che l'avverbio «realmente», riferito a fatti accaduti nel passato, contiene «un alto tasso di ambiguità» (quali fatti sono *realmente* accaduti?). Ma appunto Saviano non pretende di sostituirsi agli inquirenti, di scoprire per primo trame misteriose. Il suo fine è di comunicare verità già emerse, anche se misconosciute dai più; di cucire pezzi di verità che la cronaca riferisce in maniera frammentaria: di fornire un quadro sintetico del fenomeno. Il compito che si pone, dunque, è proprio di raccontare dei fatti in un particolare modo. In un modo diverso: più organico, più efficace, volta a volta più panoramico (il ruolo della coca nella società e nell'economia di oggi) o più dettagliato (singole storie, particolari atroci). Dopodiché – come forse inevitabile – non mancano in *Zero Zero Zero* ricostruzioni congetturali, e a distanza di due anni può anche accadere che l'ipotesi sul movente dell'omicidio di Yara Gambirasio appaia infondato. Ma sta di fatto che il problema vero emerso (o riemerso) in occasione di questa polemica non è quello dei veri o presunti plagii, al quale personalmente non riesco ad appassionarmi; la questione più rilevante è quale tipo di scrittore sia Roberto Saviano, al di là del valore della sua battaglia contro il crimine organizzato e a favore della legalità, che a mio avviso rimane comunque altissimo (fatti salvi gli inevitabili rischi della sovraesposizione mediatica).

Insomma, il limite principale di *Zero Zero Zero* non va ricercato negli aspetti più wikipedici, o in genere nelle parti più o meno chiaramente debitorie a scritti altrui, bensì in ciò che il libro ha di più personale e soggettivo. È qui che le cose non funzionano

(non sempre, almeno). Ad esempio, nell'ottavo capitolo, *La bella e la scimmia*, l'autore traccia la parabola del narcotraffico colombiano: una storia complessa, dalla polverizzazione originaria all'ascesa del cartello di Medellín, legata al nome di Pablo Escobar, quindi l'effimero successo del cartello di Cali e, a seguito delle vigorose quanto miopi iniziative statunitensi, la rinnovata frammentazione della criminalità in Colombia e il travolgente successo delle organizzazioni messicane. A illustrare la tappa conclusiva di questa vicenda sono chiamate le storie di due persone molto diverse: la modella Natalia Paris e il boss Salvatore Mancuso detto la Scimmia, «el Mono» (per inciso, fra i tanti soprannomi del Mono c'è anche un implicito presagio del titolo del libro, «Triple Zero»). Gran parte del capitolo consiste quindi nel resoconto delle vicende parallele di Natalia e del Mono, costruite in forma di montaggio alternato. Senonché l'efficacia di tale procedimento appare davvero modesta. Le parallele non s'incontrano; l'attesa di una stretta finale rimane delusa. L'artificio letterario, in altri termini, mostra la corda: tanto sarebbe valso raccontare le due storie una dopo l'altra.

Ciò che *Zero Zero Zero* dimostra, in buona sostanza, è che *Gomorra* è davvero un libro irripetibile. Là Saviano raccontava la sua terra: e quindi il coinvolgimento soggettivo della figura narrante – vera chiave del successo dell'opera, come ben illustrato dalla critica – si poteva alimentare di una domestichezza profonda, di una conoscenza capillare di fatti luoghi personaggi. Qui invece Saviano parla di mondi lontani, e deve necessariamente ricorrere a una grande quantità di intermediari. Ma poiché il tema della sua inchiesta narrativa è l'onnipervasiva presenza della coca nella vita contemporanea – sono qui il cartello di Sinaloa o di Ciudad Juárez, è qui la Mafija russa, è qui «l'Africa bianca» – il deficit di immediatezza si ripercuote in uno scomposto incremento della sovraccitazione emotiva. La denuncia di *Gomorra* era chiaroscurata dall'oscillazione fra un'indignazione attuale, combattiva e fremente, e una consapevolezza antica, rassegnata no, ma capace di un'amara lentezza, che consentiva una forma di equilibrio. Ora invece predomina una ricerca di effetto esasperata, quasi ossessivamente enfatica. Come ha scritto Raimo, «il lettore dev'essere convinto,

in fondo aggredito, inseguito, braccato a ogni riga, deve venire risucchiato, non deve più mostrare distacco»: di qui la pressoché totale assenza del punto e virgola nel sistema di punteggiatura, il dilagare delle anafore, l'ostentazione di metafore fisiche, carnali, «come se la garanzia di verità la potessimo trovare sempre in una forma di eviscerazione». Di qui, infine, il vertiginoso accumulo di violenza, di atrocità, di aneddoti raccapriccianti, che rischia di indurre nel lettore un senso di frastornata, disgustata sazietà – a discapito dell'incisività della denuncia.

Insomma: se l'intellettuale Saviano ha davanti a sé molti compiti da svolgere, alla luce di *Zero Zero Zero* si può sospettare che in termini letterari finisca per rimanere l'autore di un libro solo, *unius libri* – *Gomorra*. Un libro, peraltro, appartenente a una categoria speciale: quella delle opere letterarie che, al di là dei pregi estetici, segnano una svolta nella coscienza collettiva. Come, per fare un esempio ottocentesco, *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, che nel 1852 impose la questione dello schiavismo negli Stati Uniti all'attenzione dell'intero Occidente, con ripercussioni politico-culturali di portata enorme. In questo quadro l'Italia giocò la sua parte. Bibliografie alla mano, infatti, le prime traduzioni nostrane di *Uncle Tom's Cabin* apparvero a distanza brevissima dall'uscita del libro, addirittura nello stesso anno: così *Il tugurio dello zio Tom* della fiorentina Tipografia Mariani (sottotitolo: *Romanzo americano*), o l'omonima versione del torinese Stabilimento tipografico Fontana; mentre l'anno dopo, 1853, escono a Milano (Claudio Wilmant e figli) *La capanna dello zio Tommaso ossia La vita dei negri d'America*, e a Firenze (Giacomo Terni) *La capanna dello zio Tommaso. Scene della schiavitù dei negri in America*. Certo, le date delle edizioni ottocentesche andrebbero prese sempre con beneficio di inventario. Ma di fronte alla data di uscita newyorkese di *Gomorra* presso Farrar, Straus & Giroux (2008), possiamo per una volta immaginare che la nostra artigianale editoria del secolo XIX sia stata più veloce dei pur tempestivi grandi editori americani di oggi.

Quanto ai pochi o tanti modi di raccontare una stessa catastrofe, sarebbe ingiusto inferire su Saviano, e su una replica dettata forse dalla stizza. Però credo che valga la pena di fare

a riscontro, sia pure sul versante dei romanzi-romanzi, un cenno rapido a *Radio Imagination* del giapponese Seikō Itō, edito da noi da Neri Pozza (traduzione di Gianluca Cioci). A prender la parola nel romanzo è la voce garrula e logorroica di un dj che annuncia festoso l'apertura di un nuovo canale radiofonico. Il suo eloquio fluisce, secondo prassi, divagante e copioso: ma fra il lancio di un pezzo musicale e l'altro affiorano stranezze. DJ Ark dice di trovarsi sulla cima di una cryptomeria, non ha un microfono, non ha alcuna attrezzatura, parla solo per forza di immaginazione ma riceve le email... Anche gli interventi degli ascoltatori contengono particolari enigmatici, domande senza risposte; e sempre più spesso manifestano una condizione di spaesamento. Così, pagina dopo pagina, si accumulano ricordi, frammenti di storie, destini a schegge, tracce di donne e uomini dalle quali il lettore finisce per essere catturato, e che è sollecitato a seguire anche dopo aver inteso che in realtà è tutto un dialogo di morti. Quelle voci – voci di dentro? voci di fuori? – sono ciò che rimane delle vittime di Fukushima (di Fukushima, ma poi non solo): voci che, nel romanzo, potrebbero aleggiare in una zona intermedia fra il nostro mondo e l'aldilà prevista dal pensiero buddhista (e forse non immemore del film del 2001 *The Others*, di Alejandro Amenábar), ma che a tutti noi ricordano quanto sia pericoloso archiviare frettolosamente le catastrofi, occultando l'accaduto sotto la patina di un ottimismo coatto. Come dice a un certo punto uno dei personaggi, «da un po' di tempo a questa parte, questo paese non riesce più ad abbracciare i suoi morti. Perché?». Rimane implicito – ma si capisce benissimo – che abbracciare i morti è cosa che serve ai vivi.

ALTE TIRATURE

Dal rione al mainstream. L'amica geniale di Elena Ferrante

di Gianni Turchetta

Il successo di L'amica geniale di Elena Ferrante è un fenomeno difficile da sottovalutare. La tetralogia della misteriosa scrittrice napoletana ha ottenuto un vastissimo successo internazionale, specie negli Usa, corroborato da un unanime consenso critico. L'infinito rimando fra le due protagoniste, il gioco dei simboli e l'accanita introspezione innervano una narrazione sempre capace di sviluppare ampie campate d'intreccio, costruendo una realtà sociale concretissima. Siamo di fronte a un'opera che concilia qualità estetica e leggibilità.

Dal 2011 al 2014, con cadenza annuale, sono usciti i quattro volumi di *L'amica geniale* (Roma, e/o) di Elena Ferrante. Si sa, la mole (1.630 pagine) non spaventa affatto il lettore di saghe, tutt'altro; e la stessa sequenza delle «puntate» della saga è un ulteriore elemento di fidelizzazione. Ma certo il successo della Ferrante è davvero straordinario: sia per le dimensioni, sia per l'ampiezza dei consensi critici. Se in Italia la tetralogia ha venduto oltre 150mila copie a volume, nei soli Stati Uniti (dove è tradotta da Ann Goldstein e pubblicata dalla Europa Editions di New York), già nei primi mesi del 2015 aveva venduto in media 130mila copie a volume; ma ci sono anche le traduzioni in francese, tedesco, spagnolo, portoghese, neerlandese, polacco, turco. Se da noi, a parte i pettegolezzi sull'identità dell'autrice, non è mancata qualche penosa manifestazione della consueta italica invidia verso gli scrittori di grande successo, all'estero la Ferrante ha avuto un consenso critico pressoché unanime: come ben mostra il sito www.elenaferrante.com, aperto dall'editore Usa, dove si leggono quasi tutte le recensioni in lingua inglese, e una scelta di quelle in altre lingue. Persino Oprah Winfrey, la «regina della tv» americana, influentissima mediatrice fra la cultura alta e il *mainstream*, ha dichiarato che le opere della scrittrice napoletana sono «deliciously addictive», cioè creano dipendenza. «Foreign Policy»

l'ha addirittura inserita nell'elenco dei 100 «pensatori globali» più influenti del 2014. Il premio «Book of the year 2015» di Waterstones, la più importante catena di librerie del Regno Unito, registra *My brilliant friend* fra gli otto finalisti. In Italia una équipe di sceneggiatori, capitanata da Francesco Piccolo, sta lavorando a una *fiction* televisiva tratta da *L'amica geniale*, prodotta da Rai Fiction e da Fandango. Insomma, manca poco, e la saga della Ferrante diventerà un *brand*, o meglio un *franchise* transmediale, come *Star Wars* e *Matrix*, o almeno come *Il signore degli anelli* e *Harry Potter*.

È vero, il toto-Ferrante non smette di appassionare i lettori, accompagnato da molti commenti maligni, che sottolineano l'efficacia come trucco di marketing del mistero sull'identità dell'autrice: d'altro canto è impossibile non sottolineare l'eccezionalità, e la quasi incredibile coerenza, con cui la Ferrante ha cancellato la propria presenza fisica. Una situazione quasi unica, che si riverbera peraltro in modo ben percepibile sulla struttura portante della tetralogia, dove la Ferrante concede alla propria narratrice e co-protagonista, Elena Greco, fama e riconoscibilità di scrittrice, e, insomma, tutto quanto ha negato a se stessa. Ma allo stesso tempo attribuisce all'altra co-protagonista, l'amica Raffaella Cerullo, proprio il programma da lei stessa così rigorosamente messo in atto nella vita «vera»: «Cancellarsi era una sorta di progetto estetico. [...] Eh, disse una volta, quante storie per un nome; famoso o no, è solo un nastrino intorno a un sacchetto riempito a vanvera con sangue, carne, parole, merda e pensierini» (*Storia della bambina perduta*, p. 433).

L'infinitamente reversibile rimando di somiglianze e antitesi che segna il rapporto fra le due protagoniste è annunciato, fin dalle prime pagine, già dal conclamato regime della somiglianza dei nomi: visto che Elena si fa Lena (Lenuccia Lenù) e Raffaella (Raffaellina) Lina o Lila. Già, «quante storie per un nome!» È un gioco che la Ferrante aveva già accennato con la figlia e la madre, Delia e Amalia, di *L'amore molesto*, e proseguito vistosamente in *La figlia oscura*, contrassegnato da un piccolo labirinto ecolalico di nomi, diminutivi, vezzeggiativi, deformazioni dialettali e soprannomi. Sorretto e quasi generato da una vertiginosa serie di corrispondenze, per analogia e per antitesi, il poderoso edificio di

L'amica geniale riesce certo a essere un romanzo-mondo, abitato da una folla di personaggi, alcuni dei quali davvero robusti e profondi, altri comunque funzionali agli snodi di una narrazione che sa attrarre lettori di diversa competenza, in una sequenza inarrestabile, dove la coraggiosa, pervicace profondità dello scandaglio psicologico si mescola a un'ammirevole inventiva d'intreccio. La forza della rappresentazione deve inoltre non poco al conturbato realismo con cui mette in scena una realtà sociale concretissima: la storia delle due amiche è anche la storia di un rione napoletano, anzi *del* rione, quasi certamente identificabile con il Rione Luzzatti, ma strategicamente mai nominato. E così la storia del rione finisce per valere da correlativo oggettivo della storia di Napoli, e del Sud, e dell'Italia di quegli anni: fino ad alludere alla storia globale di una distorta modernizzazione.

Certo *L'amica geniale* è anche opera in senso lato «popolare», costruita coi ritmi larghi del romanzo d'appendice, quasi già predisposti per una possibile *fiction* per immagini: e non solo per la serialità, tutto sommato debole. Assai più potente è invece l'unitaria fluvialità della narrazione. Dove, a ben vedere, si verifica una situazione che ha del singolare: perché da un lato il lettore è travolto, diventa *addicted* e non riesce a smettere, ma da un altro è messo nelle condizioni, abbastanza singolari per un successo tanto *pop*, di non potersi mai immedesimare serenamente con le protagoniste: non con la sempre dubitante Lena, ma tanto meno con la sua tormentosa, scostante, indecifrabile amica Lila. La narratrice penetra senza tregua nelle ramificazioni più sottili delle psicologie propria e dell'amica: con una profondità, una determinazione, e quasi una ferocia, che spengono senza scampo alla radice ogni possibile aspirazione all'immedesimazione consolatoria. Anche perché l'amicizia femminile che campeggia già nel titolo è «splendida e tenebrosa» (*Storia della bambina perduta*, p. 429), e si colloca dunque sotto il segno inequivocabile dell'ambivalenza, e di una visceralità irriducibile, che la consegna al regno insondabile e inospitale del fato. Inoltre, «l'amica geniale», come ha ben notato Elisa Gambaro, è anche (giusta l'epigrafe faustiana che apre il primo volume) «genio» inteso come demone. Senza contare che l'onnipervasiva duplicità delle relazioni fra le due amiche e anta-

goniste arriva alla fine a farci persino dubitare se «l'amica geniale», e però fallita, sia davvero Lila, o non piuttosto la ben realizzata Lena, però vista dalla prospettiva della sua amica, e antagonista.

L'approfondimento financo ossessivo delle profondità della psiche non insidia tuttavia mai l'ampiezza delle campate narrative, capaci di ospitare senza imbarazzo una vigorosa pluralità di modelli, a cominciare dal romanzo di formazione e dalla saga familiare. A questi si somma il passo apertamente autobiografico, che suggerisce la possibile identificazione tra l'autrice e la narratrice: che comunque si chiama Elena e fa la scrittrice di successo. Ma proprio su questa matrice ad alto rischio di banalità il progetto della Ferrante sa farsi ben più complesso e raffinato. La narratrice infatti scrive per (ri)dare vita all'amica, che ha voluto cancellare ogni traccia di sé: dove è impossibile non vedere una rifrazione della condizione dell'autrice stessa, che ha cancellato ogni traccia del proprio sé biografico, dando vita a se stessa solo attraverso la propria contro-figura letteraria. Siamo così anche di fronte a una doppia pseudo-autobiografia: perché Elena racconta la propria vita e quella dell'amica, intrecciate e inseparabili anche nella separazione, ma, più sottilmente, anche perché alla diretta e non di rado persino un po' piatta autobiografia della narratrice si affianca la ben più chiaroscurata biografia di Lila, che ha sistematicamente caratteri congetturali, densa com'è di ellissi e di drammi non risolti né conosciuti da chi narra. La narratrice prima si fa così tramite al tempo stesso costante e discontinuo delle narrazioni di Lila, che periodicamente si fa narratore di secondo grado, attraverso innumerevoli inserti di discorso indiretto, un po' meno spesso con il discorso diretto. Moltissime azioni di Lila, spesso le più importanti, e ancor più i suoi veri sentimenti, restano sconosciuti, e sono in continuazione oggetto di domande e illazioni e tentativi di risposta, normalmente vani, da parte di Elena. Inoltre, ed è un fatto decisivo, la storia delle prodigiose qualità e insieme dei continui fallimenti di Lila si affianca all'estenuante insicurezza di Elena, sempre impegnata a fare strada, a capire, a crescere, e tuttavia perennemente abitata dal sospetto di non avercela fatta: a crescere, a diventare consapevole, a fare un salto di qualità sociale, e persino a diventare una brava scrittrice. Così l'una e l'altra protagonista si

amano ma fors'anche si odiano, certo si ammirano e si invidiano l'un l'altra, e non riescono a conoscersi, pur conoscendosi a menadito, né a comunicare davvero, pur parlandosi molto spesso.

L'inesorabile progressione lineare della narrazione è intanto costantemente contrappuntata da una fitta trama di corrispondenze simboliche: che conferiscono al testo una densità irriducibile a quella di una «normale» *saga pop*, e una qualità estetica difficile da negare. Ciò non toglie che in *L'amica geniale*, rispetto alle misure più controllate e allo stile più distillato soprattutto di *L'amore molesto*, la stessa costruzione di un labirinto infinito di rispecchiamenti per similarità e per antitesi sia così insistita da sconfinare sovente sia nella maniera, sia nella forzatura appendicistica: specie da un certo punto del terzo volume, quando anche la reiterazione delle morti violente si infittisce fin quasi ai limiti del grandguignolesco.

L'infinito intreccio di sovrapposizioni e antitesi fra Lena e Lila viene giocato lungo tutto l'arco delle rispettive traiettorie sociali, cui si associa tutta una serie di paradigmi oppositivi a due termini, sul piano sociologico, psicologico, ma anche più largamente simbolico: emarginazione / inclusione; mobilità / immobilità; ricchezza / povertà; conquista di un nuovo *status* / irriducibile appartenenza allo *status* di partenza (*Storia del nuovo cognome*, p. 125); disponibilità verso i propri stessi sentimenti / programmatica repressione dei sentimenti; tentativo di capire / volontà di non affrontare i propri nodi; gentilezza / sgarbataggine e persino aggressività; ascesa / discesa; luce / ombra (*Storia di chi fugge e di chi resta*, p. 282). Un aspetto fondamentale, e sinora poco indagato, di queste contraddizioni riguarda, strategicamente, il nesso fra vita e scrittura, o più ampiamente fra vita pratica e attività intellettuale. Dove proprio la possibilità dell'ascesa e del successo attraverso la scrittura si rivela ambivalente: e se forse è troppo dire che si tratta di una possibilità più apparente che sostanziale, bisogna però notare che, per quanto Lenù faccia la sua strada, e guadagni i suoi bei soldini, con ogni evidenza le leve vere della ricchezza e del potere restano sempre altrove. Semmai, anche in questo caso sarà la non intellettuale Lina a trovare il modo di avvicinarsi alla ricchezza, mettendo in difficoltà persino i potenti camorristi Marcello e Mi-

chele Solara, con la sua intrapresa informatica, che efficacemente rilancia, ai tempi dell'elettronica, la pre-moderna industria calzaturiera del primo volume.

La questione della scrittura resiste come paradigma portante anche nella chiave della formazione: il *Bildungsroman* di Elena è infatti anche e proprio *Künstlerroman*, romanzo dell'artista, è chiaro. Ma l'uno e l'altro restano controversi: sia nella dimensione della *Bildung* generalmente intesa, sia nella più specifica dimensione della scrittura. Tanto è vero che fino all'ultimo la poco alfabetizzata Lila metterà in dubbio la riuscita e la qualità della scrittura di Lenù, che è diventata una scrittrice famosa, ma forse scrive libri «brutti»: non agli occhi degli altri, visto che è famosa e affermata, ma, quel che più conta, ai propri stessi occhi, resi più acuti dallo sguardo spregiudicatamente a contropelo dell'*alter ego* Lila. Tanto più che Lila rinnova a più riprese la sua attività di scrittrice «clandestina», capace tuttavia di ispirare la scrittura professionale di Lena: dalla fiaba della *Fata blu* al *Diario*, al memoriale sull'industria salumiera di Bruno Soccavo, fino alla possibile scrittura storica, o storico-turistica, dedicata, guarda caso, a Napoli. Così Lila, che ha fatto solo la quinta, e che non si è curata mai di essere un intellettuale, potrà essere sospettata fino all'ultimo di essere, solo lei, una scrittrice vera, addirittura «geniale», che Lena plagia senza scrupoli. Ma delle scritture di Lila si sono perse le tracce: per colpa di Lena, che è qui che scrive. L'antagonismo persistente fra Lena e Lila trova così flagrante espressione simbolica anche e proprio nella distruzione delle scritture di Lila da parte di Lena: trasparente omicidio metaforico, che conferisce ulteriore ambiguità alla sparizione di Lila, da cui ha origine tutta la compagine romanzesca e su cui non cessa di aleggiare il sospetto di evidente autobiografismo.

La più volte ipotizzata superiorità di Lila narratrice sulla narratrice principale prende corpo in una ben più inquietante possibilità: perché Lila pare in grado di muovere «la gente come personaggi di un racconto» (*Storia di chi fugge e di chi resta*, p. 284), al punto da fare ipotizzare a Lenù (negli anni di piombo) che si preparasse già a sparire, per poi riapparire, pronta ad affermare, nientemeno: «tu volevi scrivere romanzi, io il romanzo

l'ho fatto con le persone vere, col sangue vero, nella realtà» (*Storia di chi fugge e di chi resta*, p. 285). Per quanto questa ipotesi venga presentata solo per essere subito ritirata, come una proiezione angosciosa di Lenù, essa segna un momento di fondamentale importanza: Lila si svela comunque in grado di produrre effetti sulle persone e in genere sulla realtà, mentre Lenù appare condannata a una costante, irredimibile impotenza. A conferma che la scrittura è in perenne condizione di inferiorità, e il successo nella scrittura non solo non garantisce quello nella vita, ma rischia anzi di essere chiaro segno proprio di una non emendabile inefficacia a fronte della realtà. Siamo, in altre parole, di fronte a una complessa e suggestiva ripresa del *topos* dell'inefficienza. Ma il gioco dei rovesciamenti non smette di essere in agguato, e proprio la più abile Lila si rivelerà drammaticamente inetta, o disadattata, e inesorabilmente sconfitta. Per altri versi invece, a prescindere dalla riuscita nella vita, la subalternità di Elena resterà irriducibile, e conclamata (*Storia di chi fugge e di chi resta*, p. 255).

È sintomatico che Lena sia sempre ossessionata dal bisogno di essere approvata dagli altri: un'ossessione che fa tutt'uno con il dubbio sul proprio valore, e sulla complementare diffusa convinzione della superiore intelligenza di Lila. Né si possono trascurare le evidenti implicazioni socio-culturali di molti temi e simboli ricorrenti: a cominciare da quella del nome come segno dell'identità personale, lesa se non cancellata dalla necessità per le donne sposate di rinunciare al proprio cognome per acquisire quello del marito. Così come è difficile mettere in sordina l'irriducibile violenza del mondo rappresentato dalla Ferrante: violenza fisica, sociale, economica, psicologica, con una peculiare, intensissima e coraggiosa messa in scena dell'inferno delle relazioni familiari. Si pensi, per esempio, al personaggio della mamma di Elena, che raggiunge, nella sua conclamata sgradevolezza, conturbante profondità. E certo fondamentale è il problema dell'emancipazione femminile: tanto più scoperto, e dolente, quanto più la Ferrante insiste sulla questione del rapporto madre-figli, e soprattutto madre-figlia, già al centro di *L'amore molesto*. La visceralità del rapporto madre-figlio si drammatizza e complica nel nesso fra accettazione amorosa della maternità e risentita voglia di rifiuta-

re la maternità, donde il replicarsi di un'altra duplice ossessione ferrantiana: quella della madre che fugge e della figlia perduta. La relazione madre-figlia trova inoltre un trasparente correlativo oggettivo nella relazione bambina-bambola, già decisiva in *La figlia oscura*, e ora diventata addirittura immagine portante dell'intero processo narrativo, attraverso l'invenzione del doppio *alter ego* giocattolesco, le bambole Tina e Nu, e il loro ricomparire alla fine, a chiusura del cerchio, o forse a sua riapertura e potenziale rilancio. Dove, con calcolata malizia, la bambola di Elena si chiama come la figlia, poi perduta, di Lila. La dinamica, quasi coatta e non poco freudiana, del perdere e del ritrovare s'intreccia infine, in un groviglio inscindibile, con la questione del rapporto con Napoli, che si sovrappone al rapporto con Lila. La problematicità dell'identità si manifesta anche nella contraddizione fra la diffusa, irresistibile voglia di scappare e l'insopprimibile spinta a tornare. Analoga duplicità di sentimenti, tra invincibile fastidio e quasi fatale dipendenza, si ripropone, significativamente, anche nel rapporto verso il dialetto: con innumerevoli commenti meta-dia-logici alle situazioni in cui i personaggi usano il dialetto, spesso connotato come volgare e violento. Al registro basso del dialetto e spesso del turpiloquio fa d'altronde riscontro la costante pressione verso l'innalzamento stilistico, incarnata sia nella frequente oltranza nell'uso di metafore, comparazioni, e persino similitudini, sia nelle insistite serie parallelistiche, soprattutto anaforiche. Che però spesso sono sequenze di domande: spia flagrante della costante presenza del dubbio, dell'irriducibile incertezza che aleggia su quasi tutto quello che Elena fa, dice e pensa.

In fin dei conti, nonostante certe disuguaglianze nei risultati, e non pochi punti in cui lo stile dà l'impressione di essere un po' tirato via, non credo sia possibile sminuire la complessità e la qualità di *L'amica geniale*, la sua capacità di contribuire vigorosamente alla buona salute della civiltà del romanzo, e di una letteratura capace di conciliare pienamente valori estetici e leggibilità.

ALTE TIRATURE
Il '68 della gioventù
romana

di Giovanna Rosa

Via Ripetta 155: l'autobiografia generazionale di chi aveva vent'anni a Roma nel '68. Clara Sereni racconta, senza recriminazioni nostalgiche o veementi note melodrammatiche, la Bildung di un «noi» che in un decennio ha attraversato le avventure della contestazione politica e culturale: l'ordine annalistico avvalora non attenua la sprezzatura espressiva e compositiva che aveva tramato, originalmente, Casalinghitudine.

Via Ripetta 155 è il racconto di un decennio 1968-1977: una stagione cruciale non solo per la voce che narra ma per quella generazione che viveva a Roma e allora aveva vent'anni, poco più poco meno. A loro è elettivamente rivolto l'ultimo libro di Clara Sereni.

La parabola narrativa è indicata a chiare cifre nei titoli dei dieci capitoli. L'avvio nel 1968 suona garbata palinodia al commento di una ricetta, raccolta in *Casalinghitudine*: «Spesso mi è capitato di attraversare il mondo senza accorgermene. Un'impermeabilità all'esterno, che raggiunse il suo acme, credo, fra il '68 e il '69» (*Casalinghitudine*, p. 110).

Via Ripetta 155 riparte esattamente di lì: non per sconfessare quel «credo», spia dell'oltranza di riserbo con cui allora erano allineati ricordi di vita, tappe di formazione, cucina di sopravvivenza e di agio, ma per disappannare, nella trasparenza dello sguardo distante, la direzione del flusso tumultuoso degli eventi. All'incipit corrisponde un explicit, altrettanto se non più illuminante: sulla soglia del 1977, il percorso narrativo trova scioglimento, allargandosi all'orizzonte ampio della storia collettiva su cui rifrange una luce tersa, dalle tonalità meste ma non sconsolate.

All'indicazione secca dell'anno iniziale e finale corrisponde un evento molto personale e privato: il doppio trasloco, l'arrivo

e la partenza, dall'appartamento prossimo a piazza Navona. Ma per Clara Sereni troppo stretto è l'intreccio di eventi pubblici e «casalinghitudine» perché la scrittura non ne esalti, per via allusiva e scorciata, la convergenza.

Come nel libro del 1987, la casa di via Ripetta, lungi dal delimitare la dimensione separata dell'intimità domestica, costruisce il luogo narrativo privilegiato della formazione dell'io, nel confronto serrato e stringente con le vicende degli altri. Cambia semmai la tecnica di montaggio: se nell'opera dedicata alle miscele di ingredienti e sentimenti, le ricette erano lo strumento per distribuire i ricordi, occultando la progressione ordinata dei fatti, ora l'andamento lineare imprime una torsione forte al fluire memoriale: il decennio che si apre con il 1968 e si chiude nel 1977 è un periodo intessuto di entusiasmi e delusioni, avventure esaltanti e sconfitte penose; da questo intreccio germina limpida una consapevolezza inscalfibile: l'aspirazione dell'«io volevo essere io» (*Via Ripetta 155*, p. 51) non contraddice, anzi avvalora, la partecipazione alle sorti di tutti.

La scelta di esibire, sin dal paratesto, l'ordine annalistico ha una valenza di anticonformismo marcato, perché punta a smentire un ritornello oggi molto diffuso: «tutta colpa del '68», con il suo inevitabile sbocco nella violenza settantasettina. Che a disperdere l'eco stonata di una simile lettura sia un romanzo, a firma femminile, è una bella cosa in una annata libraria ricca di opere suggestive, forse anche più riuscite, ma di limitato interesse per i lettori illetterati. E suona risposta indiretta, ma ferma, a un'altra scrittrice che, in tempi recenti, aveva affidato alla medesima griglia cronachistica «il racconto dell'Italia ferita a morte» (Rosetta Loy, *Gli anni fra cane e lupo: 1969-1994*).

Per tracciare il suo bilancio generazionale – perché tale è *Via Ripetta 155* – Clara Sereni recupera l'intonazione criticamente straniata con cui aveva costruito il ricettario di *Casalinghitudine* e ne corrobora la sprezzatura espressiva: tagli bruschi, episodi suggellati da commenti spiazzanti, scarti di voce e cambi improvvisi di prospettiva. La scrittura del riserbo continua a rifuggire dall'esibizione del narcisismo autobiografico – l'io non si autonoma mai – ma attenua le note della reticenza nella rievocazione delle

vicende trascorse, affollate di incontri ed eventi con personaggi celebri, parenti e compagni.

Ciò che permane a cifra d'originalità idiosincratca è il rifiuto netto delle cadenze sentimentali e melodrammatiche. La narrazione è tanto più coinvolgente quanto minore è il tasso retorico di pathos, sia eccitato sia disforico. Se il piglio scorciato, antieffusivo, è riservato alla sfera del privato, dove le fughe e i ritorni nella casa paterna intervallano, con tecnica ellittica, gli amori impossibili, le fatiche del lavoro, gli impegni musicali, è nel racconto delle speranze collettive, destinate allo scacco, che la ruvida prosa sereniana raggiunge l'acme dell'abrasione, ponendosi agli antipodi sia delle memorie *d'antan* tramate di elegie e rimorsi, sia delle più recenti invettive di denuncia sociale.

A sorreggere il racconto crucciosamente complice del decennio in cui esplode la contestazione è una intonazione autoriale che rivendica una doppia appartenenza: «Continuo a scrivere "noi", perché nessuno si pensava mai solo [...]. Non ho mai rimpianto i miei vent'anni, comunque difficili: la nostalgia è sempre e soltanto per quel "noi"» (*Via Ripetta 155*, p. 24).

E quel «noi» comprende i ventenni di una generazione «molto fortunata» (intervista a Filippo La Porta, «Il Messaggero», 18 febbraio 2015), il cui motto, e qui scatta la seconda mossa identitaria di *gender*, suonava: «il personale è politico».

Ecco perché la «casalinghitudine» delimita lo spazio privilegiato per romanzizzare le esperienze di vita sentimentale e collettiva; e il racconto, grazie a questo osservatorio, può allineare gli smacchi, le disillusioni e ancor più i fallimenti e le sconfitte, senza cautelosi silenzi, ma anche senza le ormai dilaganti reprimende del pentitismo o le rancorose lamentazioni di chi si sente un sopravvissuto.

La *Bildung*, che segue il canonico percorso generazionale di cultura e politica, prende avvio dopo una serata di canto popolare, quando la narratrice decide di non tornare nella casa di famiglia: quella di papà Sereni, con il clan di parenti zie e sorelle, e con annesso il palazzone di Botteghe Oscure. È attraverso la musica e il cinema che Clara incrocia il movimento del '68 e costruisce il suo «cantiere aperto al futuro»: in via Ripetta 155. Lì combatte contro

il freddo (con una puzzolente stufetta a gas), la fame (scroccando i pranzi ai cineasti) e soprattutto avvia la ricerca di un «ordine nuovo», nell'illusione spudorata persino di ribaltare il «vecchio internazionalismo proletario», per via di «emozioni» e d'avventure di letto: «Tutti andavamo a letto con tutti, cercando affetto o amore o antidoto alla solitudine o forse una briciola di potere» (p. 52); «Tutti stesi sul pavimento, neanche del tutto senza vestiti. Non un'orgia, neanche fare l'amore, solo uno strofinarsi di tutte e di tutti» (p. 62).

Grazie all'intonazione femminilmente spavalda, estranea alle note logore dell'intellettualismo provocatorio, il racconto della sfida a «mio padre e tutti i padri» diventa l'autobiografia di una generazione che dal riconoscimento della sconfitta non ricava motivo di autodenigrazione e di afasia disperante.

Il percorso decennale 1968-1977 è rigorosamente circoscritto entro le pareti scalinate di via Ripetta: il radicamento in questa «casalinghitudine», se continua a regolare i rapporti con le figure di virilità matura, il padre, grande intellettuale e dirigente Pci, ma anche il famoso regista oggetto di un appassionato amore non ricambiato, ancor più orienta il racconto delle relazioni con i coetanei compagni di lotta e di letto. Lì, dove la narratrice passa «il primo Capodanno adulto di scoperta e di politica», è possibile accogliere gli «esuli del mondo» e chiunque chieda ospitalità, «perseguitati o vincitori», ma soprattutto cominciare a ribaltare i ruoli tradizionali di coppia con il giovane sceneggiatore, invischiato nelle convenzioni familiari piccolo-borghesi e nella melassa delle cene natalizie.

Come suggerisce il titolo, via Ripetta è il fulcro del romanzo perché, nelle stanze abbaglianti di luce, matura l'identità inconfondibile di chi racconta: «non proletaria e anzi figlia di una borghesia non piccola», molto colta e molto politicizzata.

Sì certo, il numero 155 è un po' defilato, persino i vigili del fuoco stentano a trovarlo, ma siamo proprio nel cuore di Roma «dove tutto succedeva, ci si incontrava si discuteva si cantava». Il «noi» dell'autobiografia generazionale si precisa meglio: è la cerchia intellettuale che gira intorno al Nuovo Canzoniere di Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli, al Folkstudio di De Gregori, ai pro-

tagonisti di Cinecittà: solo in quel circuito tutto romano prendono rilievo sia gli incontri con gli amici aiutanti, dal «cognome illustre anche allora», sia le vere e proprie agnizioni, dove l'essere «figlie di» è nel contempo ragione di sconcerto e motivo di gratificazione. «Il discorso divenne a tre: tre figlie, e dietro di noi un pezzo di storia della Repubblica tale da schiacciarci [...]. Nate nell'alveo della grande Storia ora toccava a noi trovare il modo di restarci» (p. 188).

Il velo di «impermeabilità» che, nel libro delle ricette, appannava il nodo dei rapporti di «tutti con tutti» ora è caduto anche perché, a distanza di trent'anni, il senso dell'ombrosa appartenenza alla «fortunata» gioventù romana consente di vedere come i «pezzi di storia si rimettevano insieme, il puzzle non appariva troppo complicato». Nell'ultimo capitolo, il 1977, l'abbandono di via Ripetta, segno di una rinnovata fiducia in una vita di coppia, prevede il trasloco nel «palazzo di Monteverde nuovo dove le vicende della mia famiglia rendevano libero un appartamento». L'ultima pagina suggella il confronto, costante e sempre bilicato fra rifiuto e accettazione, con quella Roma, quei legami parentali, quella cultura politica. Dagli scatoloni, in cui sono state ammassate le cose da portar via, esce la recensione a un film dei fratelli Taviani, *I sovversivi*, dedicato ai funerali di Togliatti. Il ricordo di avere conosciuto «il Migliore» in Val d'Aosta, assieme a papà Sereni, non induce nell'io narrante alcun senso di «orfanità»; e tuttavia, è difficile sfuggire all'impressione che il «noi», cui sempre rimanda *Via Ripetta 155*, non trovi radici e spessore generazionale nella condivisione di quella Storia comune: ecco il commento al sottotitolo della pellicola, *Eravamo un milione*, evidenziato con il pennarello: «Pensai che ora il milione eravamo noi, noi altri, comunque e malgrado tutto nuovi, diversi. Più in basso nella recensione l'altra sottolineatura, una frase che nel film appariva scritta a mano, anonima: "Addio Togliatti, giovinezza nostra addio..."» (p.196).

ALTE TIRATURE
Sul crinale con Ozpetek
di Giuseppe Sergio

Senz'altro noto e amatissimo come regista, più recentemente Ferzan Ozpetek si è cimentato nella scrittura pubblicando per Mondadori Sei la mia vita (2015), preceduto nel 2013 da Rosso Istanbul. La commistione fra sguardo retrospettivo e narrazione finzionale, senza impuntarsi di penna, colloca entrambi i libri nell'ambito dell'autofiction. In Sei la mia vita, in particolare, la presa di parola soggettiva si districa fra aneddoti gustosi (prevalentemente in salsa gay), retroscena cinematografici e psicologia da bar.

Non è immediato incasellare *Sei la mia vita* in un genere letterario; nelle classifiche di vendita viene non a caso compartimentato nella «Varia». Formalmente può considerarsi una raccolta di racconti a cornice, per il susseguirsi di situazioni luoghi ritratti che Ferzan Ozpetek, durante un viaggio in auto da Roma a un'isolata località montana, indirizza al compagno Simone. I ricordi si rincorrono in modo pretestuoso, senza un criterio cronologico e non senza bruschi passaggi al presente (ad esempio: «Ora che ci penso, sai chi mi ha fatto venire in mente il barista con i suoi gesti agili? Niccolò. [...] Pensandoci bene, [Niccolò] è l'esatto contrario di Donata. [...]»). Se così l'effetto *collage* risulta sempre in agguato, nelle pagine finali scopriamo che l'espedito della narrazione a Simone ha una più precisa funzione romanzesca. Lì Ozpetek ci svela che il suo, più che un racconto, è un tentativo di risvegliare la memoria del compagno affetto da un grave disturbo psichiatrico («Demenza precoce degenerativa primaria assimilabile a sindrome di Alzheimer», la diagnosi) e che con lui, in isolamento e come estrema prova d'amore, ha deciso di trascorrere il resto della vita.

L'aspetto più interessante del libro risiede proprio nella collisione fra la cornice finzionale correlata all'oblio memoriale di Simone (che nella realtà sta benissimo e che vive una storia ul-

tradecennale con Ozpetek) e i racconti autobiografici dei medaglioni, che invece assumiamo per veri in quanto proferiti da un io narrante dalla voce individuata e dai tratti verificabili. A lettura conclusa, acchetata l'onda emozionale che il libro sa provocare, l'invenzione della cornice può così risultare destabilizzante, perché porta a interrogarsi sulla veridicità dei medaglioni, forse non proprio screditandoli, ma di certo depotenziando la forza del realmente accaduto. Se questo crinale interpretativo, a strapiombo fra realismo e *fiction*, è quello percorso dal lettore più avvertito, va però detto che il lettore medio sarà più verosimilmente pago dell'emozione e non verrà sfiorato dal sospetto di falsificazione dei fatti; piuttosto, al contrario, l'autenticità dei medaglioni contagierà la cornice, portando a credere alla malattia di Simone.

In seconda istanza questo lettore tipo – che possiamo immaginare un estimatore del regista, attirato all'acquisto del libro dal nome in copertina – riporterà alla memoria la fitta schiera di corrispondenze fra gli episodi raccontati dallo scrittore e i film in cui il regista li ha inscenati. A tentare il gioco si rintracciano numerosissime corrispondenze, qui impossibili da elencare; l'esempio che più giganteggia è probabilmente quello del transessuale Vera, Mario all'anagrafe, le cui peripezie occupano una trentina di pagine e che era già comparso nelle *Fate ignoranti* (2001) sotto le spoglie della sgargiante Mara.

In *Sei la mia vita* Ozpetek svela ai lettori che i plot e i personaggi dei suoi film provengono in buona parte dalla sua esperienza. D'altro canto il tratto fondamentale della poetica ozpetechiana consiste in un'imprevedibile combinatoria fra realtà e finzione. Tale poetica si esplica tanto nei film, come ammesso esplicitamente in più punti (ad esempio: «Capii che non dovevo fare altro che tenere le orecchie e gli occhi bene aperti, osservare e ascoltare»; «Il mio lavoro, lo sai, è raccontare storie. Non le invento, mi limito a ricostruirle»), quanto nei libri: nei ringraziamenti in coda a *Sei la mia vita* accenna infatti a «personaggi che non sono solo frutto della mia fantasia» e analogamente in *Rosso Istanbul* ringraziava le persone cui ha «rubato, come spesso accade, un pezzetto della loro vita». Il punto di partenza di Ozpetek sta nel reale o, più precisamente, nel ricordo che ne ha, un ricordo

volta a volta ravvivato («forse è la nostalgia che rende più vividi i miei ricordi») o infiochito («più viene rievocato, più il ricordo si confonde»), comunque variamente modificato dalla memoria. Sul ricordo del vissuto – che, come spiega nel commento al film *La finestra di fronte* (2003), fa anche da garanzia di verosimiglianza – agisce poi l’immaginazione, direzionata verso un effetto emotivo, che per Ozpetek è prioritario.

Il racconto di *Sei la mia vita* acquista valore anche perché ci viene proferito dal regista Ozpetek, che ha deciso di aprirsi con noi. Pressoché istituzionalizzata nella narrativa italiana contemporanea, la narrazione in prima persona da un lato argina, grazie all’unico e individuato enunciatore, la frammentarietà dell’enunciato; dall’altro aggrava la partecipazione patemica ai fatti narrati, che crediamo realmente vissuti, o resocontati, da un testimone d’eccezione. Nello specifico, l’io narrante di *Sei la mia vita* si connota per la postura passionale ed empatica. Nella coppia Ferzan-Simone, è il primo a occupare la sfera più tradizionalmente femminile. Come è ovvio il sentimentalismo, al limite dell’idolatria, si addensa sulla figura di Simone, descritto come un eroe che, a parte il piccolo particolare dell’omosessualità, sarebbe stato degno di Liala. Crogiuolo di soli valori positivi, il Simone pre-malattia è anzitutto uomo dai nervi saldi, discreto e pacato. Più giovane di Ferzan, il che non guasta mai, è naturalmente bello, tanto bello, «di una bellezza profonda come il mare aperto» e di cui è inconsapevole: Simone fa parte di quelle «Creature così meravigliose, eppure tanto restie ad ammetterlo guardandosi allo specchio. Al contrario, pronte a sminuirsi, vedersi come le caricature di se stesse, quasi un concentrato di difetti». La sua positività risalta ancor meglio nella controluce di paragoni autoflagellanti: ad esempio, la generosità di Simone lo porta a cogliere il lato positivo delle persone, «Ma io non ho il tuo stesso dono» ed è Simone che ha «sempre saputo vivere il presente con maggiore consapevolezza, non io».

Proprio lo spray rosa può spiegare il gradimento del pubblico, testimoniato dalle buone tirature e dai numerosi riscontri adoranti che si possono leggere online, in particolare sulla pagina Facebook di Ozpetek. A rivolgersi a questo pubblico – composto in prima istanza da estimatori del regista, come abbiamo detto, e

poi da donne e da gay – è una voce narrante a esso aderente, femminilizzata, che circonfonde d'amore la figura di Simone. Forse la verità, che spiega il successo di *Sei la mia vita*, come della letteratura rosa, è che non si vuole rinunciare al sogno del principe azzurro, anche se è gay. E allora forse aveva ragione Aldo Busi, pur nel suo solito oltranzismo, quando nel libro-intervista *L'amore è una budella gentile. Flirt con Liala* (1991) parlava del maschio come di una figura convenzionale, un «fantasma» che è «riuscito per tanti secoli a farla franca, spacciando per corpo suo la proiezione isterica delle donne e delle checche»; una proiezione su cui «alcune donne (e, va da sé, tutte le checche) non vogliono ancora aprire gli occhi: temono poi di non vedere niente del tutto, e a ragione».

Se scoprire la malattia di Simone fa in qualche misura digerire troppe parole spalmate di miele, resta il fatto che l'esternazione e quasi l'ostentazione impudica dei sentimenti finisce per mettere a disagio; può così andar bene per le cameriere definire la felicità come il «Sentirsi, anima e corpo, in assoluta armonia con l'universo, insieme a chi ami». Senz'altro più piacevoli appaiono invece i baldanzosi medaglioni descrittivi e la naturalezza con cui Ozpetek parla dei propri, naturalmente molto passati, trascorsi libertini. È senza paraventi moralistici che ad esempio racconta di quando, studiando a Perugia, abbinava una fidanzata stabile a numerose avventure omoerotiche, oppure di luoghi deputati al *fast sex* per soli uomini, come il Buco, spiaggia romana dove «si scopava furiosamente e basta», o il Circo Massimo, dove «La promiscuità sociale e sessuale era totale». La descrizione delle dinamiche del mondo gay, piuttosto promiscue, non ha nulla di laido; piuttosto si evince una detabuizzazione del sesso, considerato come un ineluttabile istinto primordiale: tanto i gay quanto gli etero rientrano nella tipologia del maschio che non riesce a tenerlo nei pantaloni.

Come nei suoi film, Ozpetek rappresenta i gay in modo onesto, con vivace salacità ma senza ribassi di gusto, concessioni al macchiettismo o allo scandalismo. Prendendo spunto dalla *Volontà di sapere* di Foucault, potremmo dire che insceni non tanto moderni «omosessuali» (leggi: una classe specifica, emersa con la seconda metà dell'Ottocento, la cui sessualità ne impronta la per-

sona, con lo stereotipico corredo di comportamenti eccentrici), quanto «sodomiti», ovvero uomini le cui preferenze sessuali hanno a che fare con la stimolazione dei corpi, senza che ciò intacchi l'identità globale del soggetto. In questa rappresentazione il vero salto culturale Ozpetek l'aveva fatto al cinema, con *Hamam* (1997) e con *Le fate ignoranti* (2001), soprattutto se si pensa che gli antecedenti più noti erano ancora film come *Il vizietto* (Molinari, 1978) e *Culo e camicia* (Festa Campanile, 1981). Nel cinema di Ozpetek, che presenta personaggi gay in ben sette film sui dieci finora realizzati, la «normalizzazione» dell'omosessualità risponde a una precisa scelta insieme poetica e militante. A esclusione della commedia *Mine vaganti* (2010), che cavalca comicamente alcuni stereotipi del mondo omosex, i gay di Ozpetek non fanno ridere né presentano tratti di esagerazione. Più frequentemente, sono uomini sull'orlo di una crisi di nervi: a loro pertiene, specialmente nei film, il pianto e l'emozione, mentre le donne appaiono più volitive.

Oltre al macrotema dell'omosessualità – che ne include altri, come lo spettro dell'aids, l'inseminazione artificiale, le unioni civili e la tolleranza («Il problema non è accettare, è condividere», si diceva già in *Saturno contro*, 2007) – l'altro tema portante di *Sei la mia vita* è quello dello sberdimento memoriale. Si tratta naturalmente della patologia di Simone, ma anche, in senso più ampio, della memoria storica, indispensabile per comprendere il presente e affrontare il futuro. Proprio il timore di dimenticare luoghi e persone, vissuto con sofferenza («Spesso avverto in modo quasi doloroso la responsabilità di preservarne la memoria»), spinge Ozpetek a fissare sul foglio e sulla pellicola episodi della sua vita. Se da un canto la memoria, soprattutto quando coadiuvata dall'arte, consente di sopravvivere alla morte, dall'altro è in grado di tirarci scherzi trasformando la realtà e confondendo passato e presente: a confermarne l'ossessiva centralità nella poetica di Ozpetek, fenomeni allucinatori compaiono anche nelle *Fate ignoranti*, nella *Finestra di fronte*, in *Cuore sacro* (2005), in *Saturno contro*, in *Mine vaganti*, in *Allacciate le cinture* (2014) e sono il nucleo portante di *Magnifica presenza* (2012).

Anche per il resto, le pagine di *Sei la mia vita* vorticano su

un temario insistentemente ricorrente nei film di Ozpetek, lungo un confine molto labile fra coerenza d'ispirazione e ripetitività. Quella che con uno scioglilingua potremmo chiamare ozpetechitudine si raccoglie su temi quali l'identità delle persone – considerate tutte, al fondo, buone, perché nascosto dietro o dentro al nostro cuore ce n'è un altro, che è sacro (*Cuore sacro*) –; il potere del destino e delle coincidenze, da cui dipendono le nostre vite; l'ammirazione per le donne, anzitutto perché capaci di portare cambiamento, in se stesse e in chi sta loro accanto; l'inevitabilità del tradimento, prerogativa maschile o comunque focalizzata sul maschio, e di eventi cataclismatici come la malattia o la morte (nei suoi film non mancano quasi mai scene d'ospedale, né morti d'ogni tipo: per accoltellamento, incidente, malattia, suicidio...); l'energia dei luoghi, che si impregnano della presenza di coloro che li hanno vissuti. Altri temi appaiono invece più triti, anche se forse a certo lettorato non avrà fatto male sentirsi ripetere che la personalità è più importante della bellezza esteriore, che non dobbiamo dimenticare da dove proveniamo, che per far colpo sugli altri dobbiamo anzitutto essere sicuri di noi stessi, che è meglio soffrire che non vivere appieno, che dobbiamo andare dove il cuore ci porta, e via deprimendo.

La forza del racconto di Ozpetek nasce dalla realtà esperienziale, da un sapere concreto, non da una capacità letterariamente forgiata di raccontare. Quella di *Sei la mia vita* è una scrittura non preoccupata, senza graffi né tratti individuanti, né tantomeno influssi riconducibili a una letteratura di retroterra. Questa autorialità così linguisticamente sbiadita parrebbe anzitutto dovuta a un *editing* intensivo, forse dettato da ragioni biografiche, anche se – turco, classe 1959 – Ozpetek vive a Roma dal 1976 e dichiara di pensare in italiano. Che tanto *Sei la mia vita* quanto il precedente *Rosso Istanbul* siano stati sottoposti a una decisa toelettatura editoriale e linguistica viene peraltro esplicitato nei ringraziamenti: mentre in *Rosso Istanbul*, accomiatandosi da «questo inatteso viaggio nella scrittura», Ozpetek accenna alla sua «ritrosia» nel «dar [...] forma sulla carta» alle storie che aveva in mente e ringrazia le editor perché: «Leggere, confrontarsi, correggere, integrare, noi tre insieme, è stata un'esperienza davve-

ro fondamentale e stimolante», in *Sei la mia vita* addita un'editor quale correa di «questa *sua* seconda prova di scrittura» e ne segnala un'altra per averlo assistito con correzioni e consigli «durante la stesura del libro».

Ad ogni modo, dopo le prime pagine che il susseguirsi di allocuzioni e schegge di ricordi rendono alquanto confusionarie, il respiro sintattico di *Sei la mia vita* si assesta sulla frequenza media, mentre *Rosso Istanbul* appariva improntato a una concitazione pressoché continua, talvolta liricamente protesa. I due romanzi appaiono distinti anche sotto il rispetto lessicale: *Sei la mia vita* guadagna in precisione rispetto alla piattezza di *Rosso Istanbul*, che – oltre alle voci turche d'ambiente, per lo più gastronomi – risultava incistato di forestierismi, forse lasciati cadere da una editor prestata dal giornalettismo di moda.

Pur presentandosi come racconto fatto al compagno, *Sei la mia vita* concede solo timide aperture al parlato, riscontrabili nell'uso di espressioni idiomatiche (ad esempio *avere la sensibilità di un bisonte*, *fare un caldo assurdo* ecc.), di voci di basso rango (*far-si qualcuno*, *incazzoso*, *rimorchiare*, *sbolognare*, *scopare*, *stronzo*), e di segnali discorsivi come *ricordi?*, *lo sai*, *te l'ho mai confessato?* ecc. che compaiono soprattutto quando il racconto pare dimenticare che c'è un «io» che parla a un «tu». È invece in pratica assente la mimesi di una supposta «lingua gay», al limite rintracciabile nel soprannominare Bruno, al femminile, «la Postina di Monteverde»; e poco, analogamente, si trova nei film: solo *passivissima* da *Mine vaganti* e *macho-checca* da *Allacciate le cinture*. Più consistente il lessico diciamo settoriale (*drag queen*, *en travesti*, *trans*, *travestito*) e le parole per definire la condizione omosessuale. Oltre al neutro *gay*, ricorrono *checca* e, di frequente, *frocio*, entrambi usati con sfumature più scherzose che offensive; *frocio* era peraltro già stato sdoganato in *Saturno contro* («Lei è gay? – No, io sono frocio») e poi in *Mine vaganti*: mentre *omosessuale* «è una parola come un'altra», in questo film *frocio* – utilizzato più volte, anche dal protagonista per definire se stesso – viene percepito come meno asettico e forse più umano, di contro all'offensivo *ricchione* (si veda la dichiarazione in *climax*: «sono gay... comunque avete capito bene? sono gay, omosessuale, finocchio, frocio, ricchione...»), o lo

scambio di battute: «uno non è che ce l'ha scritto in fronte che è omosessuale! – Omo-che? È ricchione!»).

Con il suo stile semplice ma non semplicistico Ozpetek incontra i gusti di un pubblico vasto, più propenso verso lo *storyteller* che verso lo scrittore letterariamente atteggiato. La scrittura testimoniale lo iscrive nella tendenza contemporanea del ritorno alla realtà, coonestata dall'estetica alla moda fondata sul *reality show* e sull'*online disinhibition effect* (John Suler) tipico del web, che alla grata del confessionale sostituisce uno schermo sempre più sottile. Ai suoi libri, come ai suoi film, Ozpetek consegna luoghi e situazioni che ti entrano dentro per rimanerci per sempre, la rievocazione di cose e persone, il ricordo di certi morti più vivi dei vivi.

ALTE TIRATURE Il grande oceano della verità

di Sylvie Coyaud

Con oltre 300 mila copie vendute le Sette brevi lezioni di fisica di Carlo Rovelli sono forse il successo più clamoroso del 2014. Esperimento nato due anni prima sulle pagine estive del «Domenicale» del «Sole 24 Ore», le lezioni sono la dimostrazione che è possibile raccontare i concetti fondamentali della fisica del Novecento come un romanzo; con grande apprezzamento di critica e lettori, non solo in Italia. Merito di una penna, quella di Rovelli, capace di scivolare agilmente e con chiarezza tra filosofia, meccanica quantistica ed emozioni umane.

Salvo catastrofe, d'estate politici e procuratori sono in vacanza, per i quotidiani è la *silly season*, dicono gli inglesi. Peggio ancora per i supplementi culturali privi di novità librarie fino alla rentrée.

Armando Massarenti, responsabile del «Domenicale» al «Sole 24 Ore», a volte si sente rimproverare di dare troppo spazio alla scienza, a scapito della letteratura. Nella *silly season* del 2012 ha fatto un esperimento per verificare l'ipotesi contraria: i concetti fondamentali della fisica del Novecento si possono leggere come un romanzo. Serviva un narratore.

Carlo Rovelli aveva già pubblicato *Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio?*, un libretto allegro sul tema della propria ricerca, la teoria della gravità a loop nella quale il tempo e lo spazio sono proprietà delle particelle di materia che interagiscono tra loro. Che non ci sia né tempo né spazio senza materia può sembrare un'ovvietà, il che non deporrebbe a favore della teoria, ma la scienza smentisce le ovvietà da quando è nata. Per fortuna, è molto difficile da conciliare in maniera matematicamente coerente con i modelli attuali della materia e di com'è distribuita nell'universo, quindi ai fisici pare una bella impresa.

Era la persona giusta anche perché nel 2011 era uscito *Che cos'è la scienza. La rivoluzione di Anassimandro* (Mondadori Uni-

versità), un saggio di filosofia, o di storia delle idee, destinato a chi ha fatto studi umanistici e non si è accorto di essersi perso l'eredità più duratura della cultura nata nel Mediterraneo. Il lettore medio del «Domenicale», insomma.

Rovelli era disponibile per l'esperimento purché non l'impegnasse oltre le vacanze. Avrebbe provato a raccontare a un pubblico ancora più vasto, senza note né lunghe citazioni, la relatività generale di Einstein; la «sconcertante» meccanica quantistica; l'architettura «elastica» dell'universo; il modello standard delle particelle – ma non della materia e dell'energia oscure, il 95% dell'universo insomma – che «non sarà elegantissimo, ma funziona benissimo»; la gravità quantistica a loop, «però esistono idee diverse»; i buchi neri che sono «stele di Rosetta» in attesa di essere decifrata «per dirci cosa sia davvero lo scorrere del tempo», in breve, «alcuni degli aspetti più rilevanti e affascinanti della grande rivoluzione che è avvenuta nella fisica del XX secolo».

La prima lezione, in cui l'autore da giovane si entusiasma per la teoria di Einstein mentre sta in spiaggia davanti al mare, come sta – secondo ogni probabilità – la maggioranza di quelli che la leggeranno, è la prima conferma dell'ipotesi di Massarenti. Piace in redazione e sotto gli ombrelloni, arrivano commenti entusiasti. La settimana, sul posto della specie umana nell'universo e sulla coscienza che se lo rappresenta, cita i versi di Lucrezio, «siamo tutti nati dal seme celeste», e si conclude su una spiaggia metaforica: «Qui, sul bordo di quello che sappiamo, a contatto con l'oceano di quanto non sappiamo, brillano il mistero del mondo, la bellezza del mondo, e ci lasciano senza fiato».

Ancora, bis, chiedono i lettori del «Sole», forse senza cogliere l'omaggio a Newton che si sentiva «come un ragazzo a giocare sulla spiaggia, mentre davanti a me il grande oceano della verità era tutto da scoprire». Rovelli però ha altro da fare. Nel tempo libero dall'insegnamento e dalla ricerca «felice e frustrante», scrive per Raffaello Cortina *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*. Esce all'inizio del 2014, le vendite sono ottime, i premi parecchi. Forse per la vicinanza temporale, e i probabili 80-100mila acquirenti in più del «Sole» ogni domenica, la prima tiratura delle *Sette brevi lezioni* è quella normale

per la Piccola Biblioteca Adelphi: 3.000 copie. Il testo è un po' diverso da quello del 2012. Nel marzo scorso, Rovelli diceva al quotidiano britannico «The Guardian» che aveva continuato a correggere e ad accorciare per togliere le parti noiose. Non gli aggettivi che usa per dire la meraviglia, il piacere, lo stupore, il desiderio, la gamma di emozioni che si prova davanti a un paesaggio o un'idea. Senza nascondere le difficoltà. L'unica formula del libro occupa mezza riga:

$$\text{Rab}-\frac{1}{2}\text{Rgab}=\text{Tab}$$

Tutto qui. Certo, ci vuole un lungo percorso di apprendistato per digerire la matematica di Riemann e impadronirsi della tecnica che consente di leggerla e capirla. Come per arrivare a sentire la rarefatta bellezza di uno degli ultimi quartetti di Beethoven, d'altronde. In un caso e nell'altro, il premio è la bellezza, e occorrono occhi nuovi per vedere il mondo.

Le recensioni sono poche e tardive, d'altronde è una ripubblicazione, e quando arrivano il successo ha già colto tutti di sorpresa. Da mesi gente di ogni età si stipa alle presentazioni, vengono vendute 140mila copie in sei mesi. Ma perché? Adelphi è senz'altro una garanzia di qualità, ha pubblicato saggi insieme scientifici e autobiografici che vanno giù come romanzi. Quelli di Oliver Sacks che si rifanno a una tradizione del primo Novecento, e nella collana «Casi», scrittori più innovativi che mischiano inchiesta, cronache di viaggi, storia della ricerca, denuncia e *Bildungsroman* come Rebecca Skloot in *La vita immortale di Henrietta Lacks* o David Quammen in *Spillover*.

Ma un innamoramento simile non si era mai visto. Doveva pur sfumare e le vendite scendere verso la coda della curva gaussiana. Invece dopo dieci mesi *Sette brevi lezioni* resta primo nella classifica della saggistica, arriva a 300mila copie, più l'e-book e il pdf piratato. A fine ottobre 2015, i librai dicono «si vende ancora bene» e lo tengono vicino alla cassa. Nella «Piccola Biblioteca Adelphi», finora il bestseller della fisica era *Sei pezzi facili* di Richard Feynman, premio Nobel e una celebrità, che ha venduto 60mila copie in quindici anni.

A differenza di Feynman, non solo Rovelli ha ottimi rapporti con filosofi dell'Antichità ma anche con attuali filosofi della scienza che discutono della sua teoria «relazionale». Abolisce la distinzione tra sistema osservabile e il suo osservatore – che stando alla fisica quantistica, nel fare misure ne modifica lo stato. Sotto forma di informazione sul proprio stato, sostiene invece Rovelli, un sistema conserva tracce delle sue interazioni con altri, e può quindi essere considerato un «osservatore». «La velocità con la quale muovo la mano», scrive per esempio, «è in relazione allo stato di moto, o meno, della lampada sulla mia scrivania, quindi anche la lampada è un osservatore.» E tra parentesi, ricorda che la velocità di un oggetto è relativa allo stato di moto di un altro nella fisica della relatività ristretta come in quella di Galileo, che aveva fatto l'esempio della nave, reso indimenticabile da Marco Paolini in *ITIS Galileo*, altro successo inatteso.

Anche «informazione» è una parola definita da una teoria, quella di Shannon in questo caso. Negli articoli scientifici di Rovelli, il linguaggio è altrettanto «relazionale» del moto. Succede la stessa cosa alla fine delle *Brevi lezioni*: «L'immagine scientifica del mondo, che ho raccontato in queste pagine, [...] non è in contraddizione con il nostro pensare in termini morali, psicologici, con le nostre emozioni e il nostro sentire. Il mondo è complesso, noi lo catturiamo con linguaggi diversi, appropriati per i diversi processi che lo compongono. I linguaggi diversi si intersecano, si intrecciano e si arricchiscono l'un l'altro, come i processi stessi. [...] Lo studio della fisica teorica si nutre della passione e delle emozioni che portano la nostra vita».

Un filosofo come Bas van Fraassen, dell'Università di Princeton, trova «il mondo di Rovelli affascinante». I lettori pure. Quel libro è «delizioso», dicono spesso le recensioni della traduzione uscita da Allen Lane nel settembre 2015, anche se qualcuno non ne apprezza la poesia ad «arabeschi», più barocca in inglese che nell'originale. Con lo stesso stupore di Rovelli e del suo editore, segnalano quasi sempre che in Italia il libro di «uno dei maggiori teorici contemporanei» ha venduto più di *Cinquanta sfumature di grigio*. Se ci riesce anche il saggio più cupo di John Heilbron, *Physics: A Short History from Quintessence to Quarks* (Oxford

University Press), conclude il filosofo Robert Crease sulla rivista «Nature», «c'è ancora speranza per l'umanità».

Sembra disposta a farsi redimere. Un giornalista economico di solito smaliziato ha fatto la fila alla fine di una presentazione per dire a Rovelli, «prof, sono un suo fan». Nel raccontarlo ha aggiunto sbalordito «non l'avevo mai detto a nessuno». Il più sbalordito è l'autore: «una cosa così è al di là di ogni previsione». Lo colpisce «l'entusiasmo sincero della gente. Mi commuove, mi tocca da vicino, mi fa felice. E che mi chiedono sempre se Dio esiste. Anche quando io parlo di tutt'altro. È curioso che lo chiedano proprio a me. Anche perché sanno già cosa risponderò.»

Vogliono sentirglielo dire una volta. E magari leggeranno ancora una volta una lezione, così come si riascolta uno degli ultimi quartetti di Beethoven. Con i ricordi e il desiderio di ritrovarli cambiati nel frattempo insieme a noi e il mondo, ma non troppo.

ALTE TIRATURE
Il giallo alla milanese
di Corrado Rovida

Esiste dai tempi di Scerbanenco e forse prima, ma ancora non si è trovata una formula per imbrigliare un sottogenere che solo ora inizia ad apparire tra le tassonomie editoriali. Tradizionale e nostalgico il giallo ambrosiano non rinuncia a nuove aperture come nei casi di Gianni Biondillo e Alessandro Robecchi.

Giorgio Scerbanenco lo aveva detto chiaro e tondo sul finire degli anni sessanta, col suo stile schietto, quasi brutale: il capoluogo lombardo assomiglia ormai più a una versione nostrana di Chicago che al Milanin di demarchiana memoria. Un cambio di paradigma che avrebbe comportato vantaggi ma soprattutto svantaggi. La nostalgica «macchina per scrivere storie» ne era convinta: presto dal cavallo di Troia della «società di massa» sarebbe fuoriuscita anche una «criminalità di massa» con cui fare i conti. I *teddy boys* che Pier Paolo Pasolini aveva raccontato nella *Nebbiosa* (sceneggiatura da cui fu tratto nel 1963 il film culto *Milano nera*) ne erano le avisaglie. Altro che *ligéras*: le organizzazioni contro cui si sarebbe scontrata *la pula* d'ora in avanti avrebbero avuto tutt'altro peso. Anche il nuovo romanzo poliziesco avrebbe perso le classiche e rassicuranti tinte limoncine per diventare un groviglio opaco, scurissimo, un buco nero prodotto dalla collisione di due civiltà: una tradizionale, per così dire, «localista» e una cosmopolita-futuribile.

Sarà pure passato più di mezzo secolo da allora ma, a prima vista, il legame che intreccia l'ambiente metropolitano meneghino al *noir* rimane ancora intatto sebbene varie germinazioni abbiano costellato la produzione di genere impedendo una forma univoca e una vera e propria canonizzazione del «giallo alla mila-

nese». Oggi più che mai, quasi si trattasse di una specialità culinaria da ostentare sul menù, tale tassonomia sembra avere preso piede presso alcuni librai della città. È il caso di Feltrinelli che in alcuni dei suoi *megastore* riserva alla categoria «Giallo a Milano» espositori *ad hoc* dove si mescolano «in mantecatura» autori e case editrici diversissimi tra loro: da Romano De Marco (Foxcrime-Feltrinelli) a Besola-Ferrari-Gallone (Fratelli Frilli) passando da Francesco Recami (Sellerio) fino ad arrivare a Sandrone Dazieri (Mondadori) e perfino a Giuseppe Genna (Mondadori).

Si tratta, ben inteso, di iniziative messe in atto dai singoli rivenditori che lasciano tuttavia intuire come l'ambientazione cittadina sia, almeno in un orizzonte commerciale, un denominatore comune piuttosto pratico. Lo testimonia anche il sottobosco editoriale, dove, accanto ad alcune collane da edicola (ad esempio *Noir Italia* del «Sole 24 Ore», in distribuzione dal luglio 2013), è possibile trovare proposte come la *Calibro 9* di Novecento editore, serie diretta da quel Paolo Roversi che si era fatto notare già nel 2011 con *Milano Criminale* (Rizzoli), una sorta di summa storico-romanzesca della malavita ambrosiana. E, in effetti, una delle tendenze che certifica e, allo stesso tempo, dialoga con la tradizione *noir* di Milano è quella che gioca proprio sul richiamo nostalgico-passatista come elemento cardine delle proprie trame. Basti osservare l'operazione che l'editore Fratelli Frilli ha portato avanti nel 2011 con i volumi di Dario Crapanzano (*Il giallo di via Tadino*, *La bella del Chiaravalle*, ecc.), sulle cui copertine campeggiavano in bella mostra le diciture «Milano, 1950», «Milano, 1952» e così via, quasi si trattasse di differenziarsi dai contemporanei con un messaggio preciso: ecco a voi, cari lettori intenditori, un bel giallo d'annata!

Strategia vincente che ha portato, oltre a un buon successo di vendite, a sollecitare l'attenzione di Mondadori, la quale nel 2014 ha inserito l'autore nella sua collana «Strade Blu». Del resto la casa editrice di Segrate non ha mai fatto mistero di puntare, anche in tempi recenti, al recupero di un giallo «di tradizione» che potesse essere associato alla città: ne è dimostrazione la riedizione (avvenuta nel 2013 a pochi mesi dalla scomparsa dell'autore) dei gialli di Renato Olivieri, penna storica della narrativa di genere

tra la fine degli anni settanta e l'inizio del nuovo millennio. Oltre a dedicare sul proprio sito una pagina che ripercorre, cartine alla mano, i luoghi visitati dal commissario Ambrosio, Mondadori ha marchiato le nuove ristampe con la perentoria didascalia «I gialli di Milano» a dimostrazione che ormai il marketing aveva recepito il messaggio: il «*made in Milan*», almeno nel giallo, è un *brand* che può giovare alle vendite.

Ma, al di fuori del filone storico-nostalgico e delle ristampe d'eccellenza (Scerbanenco in testa), esiste anche un «poliziesco» ambrosiano che stabilisce un rapporto con la città del presente rendendola cronotopo delle sue trame. A distanza di pochi mesi l'uno dall'altro sono usciti, rispettivamente per Sellerio e per Guanda, *Dove sei stanotte* di Alessandro Robecchi (aprile 2015) e *L'incanto delle sirene* di Gianni Biondillo (settembre 2015). Se il nome di Biondillo è ormai rispettato nell'ambiente di genere grazie alla saga sull'ispettore Ferraro (*Per cosa si uccide*, *Con la morte del cuore*, ecc.), quello di Robecchi rappresenta ancora una novità. Noto alle cronache per la carriera satirica che lo ha visto impegnato prima come ideatore di un apprezzato programma radiofonico (*Piovono pietre* su Radio Popolare) poi come autore televisivo (tra gli altri di Maurizio Crozza), Robecchi ha debuttato nel *noir* con *Questa non è una canzone d'amore* (Sellerio, 2014) a cui è seguito il breve racconto *Il tavolo*, inserito nella raccolta «estiva» *Vacanze in giallo* (Sellerio, 2014).

La Milano raccontata dai due scrittori parte da un presupposto comune alla «vulgata» scerbanenchiana: le tensioni narrative devono generarsi dalla frizione tra lo sviluppo del contesto urbano e un'umanità che procede secondo altre velocità. Alla Milano verticale di piazza Gae Aulenti e dei recenti grattacieli costruiti in zona Garibaldi, coprotagonisti nel romanzo di Biondillo, si contrappone una città orizzontale edificata su un paesaggio antropologico sfaccettato e multietnico, ricco di contraddizioni e problematicità. È quest'ultimo – sembrano sostenere i due scrittori – il vero *skyline* rappresentativo del capoluogo lombardo: non è un caso se uno dei filoni narrativi de *L'incanto delle sirene* è dedicato all'emergenza abitativa delle periferie o se il Carlo Monterossi di Robecchi si trova a vivere le sue avventure nella comunità dei

«latinos» di Corvetto, ben lontano dai padiglioni di Expo (confinati, sarcasticamente, negli sfoghi e nelle imprecazioni degli esasperati tassisti meneghini). Frammentata, disarticolata, innervata da un'esuberante immigrazione o dalla casta del potere, Milano nei romanzi di Robecchi e Biondillo è la somma di realtà autonome, incapaci di comunicare, a tratti, perfino di interagire tra loro. Ecco allora che il ruolo del funzionario, del dilettante o del privato (questa la trinità suggerita da Oreste del Buono nell'identificare i protagonisti del poliziesco) assume un'inedita funzione assistenziale di stampo solidal-progressista: oltre a ricomporre i pezzi del puzzle criminale di turno, l'eroe diventa l'ago che penetra e ricuce il tessuto sociale della città, si fa promotore (anche in maniera involontaria) di un principio d'integrazione dai riflessi filantropici. La sete di giustizia che lo anima (sebbene si cerchi di camuffarlo con *nonchalance*) sembra nascere dall'irrequietezza del proprio senso civico, da un idealismo più prossimo all'etica comunitaria che ai cupi e sordidi istinti di vendetta del giustiziere vecchio stampo.

Se il rischio per Scerbanenco era cedere qua e là alla retorica drammatica e a un patetismo tragico, per Biondillo e Robecchi il pericolo si annida nel gravitare intorno alla commedia dei buoni sentimenti. Una attitudine che, sebbene portata avanti con una certa consapevolezza e stemperata (soprattutto nel caso di Robecchi) da una massiccia dose di ironia, può risultare indigesta a un genere, quello nero, che punta a un'analisi del reale e mal tollera le digressioni «favolistiche» e i lieto fine. Ma, in fondo, perché puntualizzare? Se non saranno neri veri e propri, saranno gialli sporchi, *l'è istess*. Il poliziesco alla milanese, lo si è accennato al principio, non si formalizza più di tanto; come la città che rappresenta, possiede una generosità inclusiva ma non disinteressata: è disposta ad ammettere le nuove leve solo a condizione che perpetuino il mito di una civiltà urbana. E una tradizione letteraria, sebbene di genere, è pur sempre un fiore all'occhiello.

ALTE TIRATURE
Masha e Orso, dal
folclore al successo
di Maria Sofia Petruzzi

Il successo del 2014 nella produzione per la prima infanzia viene dalla Russia. La nuova beniamina dei più piccoli si chiama Masha e, in coppia con l'amico Orso, ha surclassato perfino Peppa Pig. Un cartone che coniuga in maniera originale innovazione tecnologica e tradizione folclorica del paese d'origine; popolarità spontanea dal basso e pianificazione del successo grazie un'abile strategia di marketing. Il segreto della sua fortuna? La sollecitazione di un duplice processo di identificazione: dei bambini nella terribile Masha e degli adulti nel povero Orso.

Ci sarà pure la crisi, ma da qualche tempo il panorama della produzione per la prima infanzia, dai libri ai cartoon, si presenta quanto mai fervido di proposte nuove, annovera successi e viaggia, quasi, alla media di un caso all'anno: segno della vitalità di un settore di mercato che sollecita l'offerta e stimola, di conseguenza, una sana competizione. Se fino a qualche anno fa *Peppa Pig* dominava la scena, la novità del 2014 è *Masha e Orso*, il cartone animato che ha scalzato il primato della maialina inglese e della sua simpatica famigliola. La bambina pestifera, proveniente dalla Russia, ha surclassato Peppa, che al suo confronto è forse apparsa saccente e petulante. Evidentemente le trovate della piccola matrioska attraggono di più i piccoli spettatori dei salti goffi nelle pozzanghere in cui primeggiava la famiglia Pig. I dati sembrano confermare l'ascesa rapida di Masha, in primis quelli relativi ai social: Masha batte con 3,4 milioni di «mi piace» il gradimento espresso nei confronti di Peppa Pig, che si attesta solo sui 2,3 milioni. La serie in italiano diffusa su Rai YoYo ha raggiunto, inoltre, uno share giornaliero dell'8% con punte di audience sino a 600mila spettatori. E la fortuna del cartone tiene tuttora, tanto che la notizia recente, poi per la verità smentita, delle difficoltà della casa madre russa, la Animaccord, nella produzione della terza serie ha suscitato il panico fra i fan, adulti e bambini.

Come nel caso della maialina, il successo del cartone ha trascinato la diffusione del cartaceo, tanto nel paese di origine quanto negli altri paesi in cui il cartone animato è andato in onda, Italia compresa. Se in Russia sono stati venduti cinque milioni di libri delle storie di Masha e Orso, in Italia la Fabbri e la Lisciani hanno acquistato i diritti per la diffusione cartacea del marchio e hanno lanciato sul mercato una gamma assai diversificata di proposte, dai libri di storie ai libri gioco, agli album didattici o da colorare, ai libri-puzzle, riuscendo a piazzare ben otto titoli nella classifica dei libri più venduti del 2014-2015. Come è accaduto per Peppa Pig e per altri personaggi dei cartoni animati beniamini dei più piccoli, la fortuna della serie ha prodotto un ricco merchandising e pupazzi, palloni, magliette e uova di Pasqua hanno puntualmente invaso il mercato.

Nulla di nuovo, dunque, si potrebbe obiettare: eppure questa volta il successo di *Masha e Orso* sembra aver privilegiato un percorso dai tratti originali, sicuramente tutt'altro che prevedibile e scontato. Anzi la storia del cartone si sviluppa all'insegna di una combinazione singolare tra ripescaggio nella tradizione folclorica e apertura spregiudicata all'innovazione tecnologica, successo imprevedibile e spontaneo presso il pubblico di grandi e piccini e ricorso mirato a un'abile strategia di marketing. Un connubio ben riuscito, che investe tanto le caratteristiche intrinseche del cartone animato, dall'impianto narrativo alla grafica, quanto il fenomeno estrinseco della sua diffusione, in patria e all'estero.

Prima novità di rilievo: il caso dell'anno nell'animazione per bambini non viene, come poteva essere prevedibile, dall'Inghilterra, dagli Usa o dal Giappone, ma niente meno che dalla Russia, finora estranea ai grandi circuiti della produzione destinata all'esportazione di successi internazionali nel campo. La serie è stata ideata nel 2009 da Oleg Kuzovkov e prodotta dalla casa di produzione moscovita Animaccord. Di più: il cartone animato nasce con una forte connotazione di radicamento nel gusto e nella cultura del paese d'origine, giacché prende spunto da una fiaba molto conosciuta del folclore russo, raccolta da Aleksandr Afanas'ev e analizzata, persino, da Vladimir Propp in *Morfologia della fiaba*. Il cartone animato della Animaccord ne rovescia, però,

abilmente la struttura, secondo un'operazione non nuova nella letteratura per l'infanzia contemporanea, dove gli esempi di fiabe rivisitate non mancano, ma efficace. Nella fiaba della tradizione popolare, recentemente pubblicata, peraltro, in Italia dalle edizioni Arcobaleno, Masha è una bambina imprudente che, durante una passeggiata con le amiche, si allontana dal gruppo, naturalmente si perde nel bosco e capita nella casa di un orso cattivo che la rende schiava, fino a quando la piccola non riesce a liberarsi e a tornare nella casa dei nonni. Il cartone animato punta sul ribaltamento dei ruoli dei coprotagonisti: da vittima innocente, la piccola Masha diventa, pur inconsapevolmente, «carnefice» del povero orso, destinato a subirne l'esuberanza spensierata e la vivacità incontenibile. Di qui lo spunto per la riproducibilità seriale delle avventure della coppia, che pescano in un repertorio ampio di situazioni per riproporre il gioco di ruoli tra la bambina pestifera e il povero orso costretto a compiacerla: una struttura agile, che può esplicarsi in episodi brevi, dal ritmo alacre, tanto adatti alla fruizione degli spettatori più piccoli, quanto compatibili col formato digitale, facilmente scaricabili su device mobili, dai tablet agli smartphone. Dal folclore alla tecnologia più recente il salto è stato dunque ardito, ma rapido.

Anche le scelte grafiche coniugano, con soluzioni originali, innovazione e tradizione: il cartone è in 3D CGI, tecnica inaugurata con *Toy Story*, ma propone, comunque, pur attraverso la grafica computerizzata, un disegno tradizionale. Lo scenario, ad esempio, raffigura un paesaggio rurale, dai tratti fiabeschi e favolistici, confermati dall'indeterminatezza spazio-temporale (Masha abita in una casa ai margini della foresta, nelle vicinanze di una ferrovia, ma non sappiamo dove) e dalla dominanza di personaggi animali (Masha non è proprio l'unico personaggio umano, giacché in un episodio compare una cugina petulante, ma gli animali sono in netta prevalenza). La tecnica con cui sono tratteggiati i personaggi si affida a canoni classici, quasi disneyani, con concessioni scarse a stilizzazioni e deformazioni grottesche. Masha ha le caratteristiche della bambina piccola, è minuscola e ha un dente solo e, anche se in qualche episodio può trasformare il proprio look a seconda della stagione o della situazione, è per lo più raffigurata mentre

indossa l'abito tradizionale russo, con mantellina e foulardino fucsia. In un episodio dedicato al primo giorno di scuola abbandona il foulard per presentarsi pettinata con codini e fiocchi vistosi, secondo l'acconciatura tipica delle scolarette russe.

Anche la figura di Orso ha i tratti canonici dell'orso delle fiabe, ma anche dei cartoni animati americani: è un peluche enorme, dalle forme morbide e tondeggianti e dal muso dolce e simpatico. Gli elementi di caratterizzazione umoristica dei personaggi puntano, se mai, sulla sproporzione tra le dimensioni imponenti di Orso e la fisionomia minuscola di Masha, oppure sul disegno, dal profilo vagamente allungato, degli altri animalletti della foresta, dal coniglio ghiotto di carote agli scoiattoli dispettosi, lanciatori di pigne a tradimento, ai lupi, dall'aspetto malconco e scalcagnato.

Affine alla struttura della fiaba tradizionale risulta, poi, lo schema dei personaggi: a rinnovarne l'impianto basta la trovata già segnalata del ribaltamento dei ruoli. Ecco che i personaggi convenzionalmente chiamati ad assolvere un ruolo negativo diventano vittime dell'iperattivismo travolgente di Masha. Non è solo il caso di Orso; capita lo stesso anche ai lupi, assai lontani dall'immagine convenzionale dei «lupi cattivi», ridotti come appaiono al rango di marginali, costretti a vivere in un'ambulanza arrugginita e a subire gli scherzi estrosi della bambina, a cui, conciatosi come sono, non riescono a incutere il minimo timore. Anche Masha riprende il prototipo della piccola protagonista delle fiabe: è una bambina sola, che vive in una casetta ai margini del bosco e non sembra avere figure parentali di riferimento. Lungi dal mostrarsi disorientata, tuttavia, la bambina si aggira spensierata e piena di iniziative nella foresta; sono, se mai, gli animalletti del bosco ad arretrare spaventati di fronte all'invito al gioco, spesso spericolato e gravido di conseguenze disastrose, rivolto loro dalla piccola.

Se *Masha e Orso* riprende e rovescia i moduli del racconto fiabesco, per altri aspetti rilancia un motivo caro alla tradizione del fumetto o del film di animazione per ragazzi: la rappresentazione di un rapporto di coppia, un po' amicale, un po' conflittuale, tra un protagonista simpatico e accattivante e la sua inseparabile spalla. Dopo Tom e Jerry, Armando e la Pimpa, Calvin e Hobbes, ecco, dunque, Masha e Orso.

Come il Calvin di Watterson, Masha è una bambina iperattiva, che l'ipercinesi condanna, a volte, al rischio dell'asocialità: gli animaletti del bosco, come si è detto, lungi dal ricercarne la compagnia, si nascondono al suo arrivo, nella speranza di sottrarsi alle iniziative insistenti della piccola. Masha, però, a differenza di Calvin, è estranea al contesto nevrotico della società metropolitana statunitense. Anzi fa da sfondo alle sue avventure un ameno paesaggio rurale, che qualche critico ha voluto persino interpretare in chiave ideologica, come un rilancio della Russia rurale zarista, cara a Putin, contrapposta ai rottami della Russia sovietica, raffigurata attraverso l'ambulanza arrugginita dei lupi entro cui si intravedono, a tratti, cappelli e simboli del regime passato. Al di là di tale interpretazione un po' forzata, va precisato, piuttosto, che il mondo di Masha e Orso è agreste, ma non premoderno: Orso guarda la televisione, fa zapping con il telecomando, ha anche il cellulare. Siamo in un universo che sembra collocarsi se mai al di qua dell'era digitale e riproduce, forse, il contesto in cui sono cresciuti i genitori dei piccoli spettatori di Masha, inclini magari anche per questa ragione a simpatizzare per la proposta della Animaccord.

Come Pimpa e come Peppa Pig, anche Masha ribadisce la tendenza spiccata della recente produzione per l'infanzia a puntare sul protagonismo femminile. Pestifera, estrosa ed esuberante, Masha è anche erede delle tante bambine terribili che hanno popolato e profondamente innovato la letteratura contemporanea per l'infanzia, dalla Bibi di Karin Michaëlis a Pippi Calzelunghe, alla Minerva Mint di Elisa Puricelli Guerra.

A differenza della sua rivale Peppa Pig, ben inserita in un contesto familiare protettivo e rassicurante, Masha è, come Pippi, una bambina sola, che vive in una casetta senza i genitori e non sembra soffrire di tale condizione, anzi ne approfitta per lanciarsi in giochi spericolati dalle conseguenze spesso catastrofiche, all'insegna dell'iperbole comica.

Diversamente da Pippi, tuttavia, Masha vive nella dimensione egocentrica della prima infanzia e rilutta a stabilire rapporti saldi con i coetanei. Preferisce eleggere a compagno di giochi un adulto, a volte burbero e scontroso, ma, alla fine, sempre affettuoso e affidabile. Come la Pimpa di Altan con Armando, la piccola

russa vive in simbiosi con una figura quasi paterna dalla presenza rassicurante. La natura di bestione antropomorfo di Orso, peraltro, ha, sul pubblico di grandi e piccini, un impatto emotivo di effetto più immediato e coinvolgente rispetto all'ironia paciosa e sorniona di Armando. Armando legge il giornale in poltrona e commenta le avventure di Pimpa, Orso, invece, dopo qualche resistenza, gioca con la piccola, lasciandosi coinvolgere anche nelle iniziative più estrose e movimentate.

È, dunque, Orso la vera trovata del cartone, il personaggio che ha conquistato il cuore non solo dei bambini, ma anche delle mamme e soprattutto dei papà, che ne discutono sui blog e solidarizzano volentieri con lui. Orso è un orso da circo in pensione, ha un passato glorioso da giocoliere, messo in risalto dalla sigla del cartone e testimoniato dai trofei in bella mostra sugli scaffali della sua casa, ma ambirebbe a una vita tranquilla, dedita al riposo e agli hobby da pensionato: la visione delle partite in tv, la pesca, qualche buona lettura. Tutti programmi che Masha butta puntualmente per aria. Non per nulla le sequenze iniziali di molti episodi del cartone presentano Orso intento a realizzare un programmino delizioso di relax: un mattino dedicato alla pesca, un pomeriggio davanti alla tv o immerso nella lettura di un bel libro. Attività di tutto riposo che l'irruzione in scena di Masha manda a monte. Complessa e ben trattenuta la reazione di Orso che mette in campo inizialmente qualche strategia difensiva: a volte tenta di nascondersi e di sottrarsi alle iniziative della bambina, a volte si sforza di coniugare l'aspirazione al relax con le esigenze ludiche della piccola, ma alla fine cede e, se riesce temporaneamente a liberarsi della bambina, se ne pente quasi subito ed è assalito da penosi sensi di colpa. Qualche volta, poi, pur recalcitrante all'inizio, prende gusto al gioco e anzi rilancia proposte divertenti. Orso è, dunque, un personaggio affatto piatto, anzi ricco di sfumature: un po' papà, un po' nonno, a volte burbero ed egoista, sa essere, in fondo, premuroso e paternamente responsabile. Pur oscillando tra ritrosia scontrosa e complicità giocosa nei confronti della bambina, in fondo se ne prende cura e, se necessario, sa imporle regole semplici, come quella di lavarsi i denti dopo una scorpacciata di dolci o di andare a letto a una certa ora. Proprio per il ruolo

giocato da Orso, Masha appare monella e vivace, ma non insofferente a ogni regola come Pippi Calzelunghe: diversamente dall'eroina della Lindgren, non si misura in una relazione paritaria con i coetanei, ma cerca il limite imposto dall'adulto, stuzzicandolo ed esasperandolo senza mai giungere alla sfida vera e propria.

Ecco perché Barbara Dall'Angelo, presidente della Dall'Angelo Pictures, la casa di distribuzione italiana che ha acquistato i diritti del cartone russo, è stata lungimirante nel cogliere le potenzialità di successo della serie, che ha scoperto alla MipJunior di Cannes, una fiera dei prodotti di animazione. La Dall'Angelo si è resa conto della duplice fisionomia del cartone, connotato fortemente da elementi di nazionalità russa, eppure capace di «toccare corde comuni a ogni bimbo». Ha colto, infatti, come ha rivelato alla stampa, la disponibilità del cartone animato a sollecitare un duplice processo di identificazione, quello dei bambini nella pestifera Masha e dei genitori nel malcapitato Orso, condannato a una vita difficile, ma anche ricca di gratificazioni affettive. Di più: il cartone della Animaccord come esorcizza, con leggerezza ironica, il sadismo inconsapevole con cui a volte l'irrequietezza infantile si propone agli adulti, così dissolve il senso di colpa conseguente alla scontroosità delle loro reazioni. Orso diventa, pertanto, il «genitore quasi perfetto» in cui gli adulti con prole di oggi possono agevolmente identificarsi, infastidito a volte come loro dall'esuberanza infantile, ma anche pronto a lasciarsene coinvolgere e a moderarne con atteggiamento vigile gli eccessi. A essere messa in campo è una dinamica relazionale complessa, risolta nella dimensione ludica, ma anche carica di implicazioni affettive non scontate, di impatto efficace sul pubblico di adulti e bambini.

Anche la vicenda della popolarità internazionale rapida di un prodotto così marcato dal radicamento nella tradizione folklorica, nell'immaginario e nel gusto del paese d'origine, è all'insegna di un connubio ambivalente tra il successo spontaneo dal basso e una strategia di marketing abilmente pianificata.

La storia del successo italiano del cartone è, in fondo, significativa: dopo un esordio in sordina nel 2011, quando alcune puntate della serie furono trasmesse su Rai2 con scarso seguito, il cartone *Masha e Orso* è stato, poi, riscoperto nella Rete dalle

mamme blogger e diffuso anche attraverso il passaparola. Di qui il rilancio della serie nel 2014 con la trasmissione di 39 episodi su Rai YoYo. Questa volta la Dall'Angelo fa centro, tanto che sta già lavorando alla programmazione dei nuovi episodi, dal quarantesimo al cinquantasettesimo. Come dire che la visualizzazione in streaming, la diffusione televisiva o la distribuzione in homevideo non sono affatto canali concorrenziali, anzi producono sinergie efficaci. Ecco che dalla Rete al successo televisivo, alla produzione dei dvd, alla popolarità sul mercato librario, alla diffusione massiccia del merchandising di ogni tipo il passaggio è stato rapido, ma non certo spontaneo. In realtà la popolarità del personaggio in Italia è frutto del lavoro abile di marketing e dell'iniziativa spregiudicata di Maurizio Distefano e della sua agenzia di Licensing e Management Consulting, che si è occupata della gestione del logo e della vendita dei diritti a editori, industrie alimentari, fabbriche di giocattoli, dando vita a un giro di affari consistente.

D'altra parte il percorso singolare e inedito di Masha, dal *repêchage* nella tradizione folclorica russa alla fortuna internazionale (attualmente è diffuso in circa quaranta paesi), alla scoperta spontanea in streaming in Italia, alla studiata strategia di mercato nel nostro paese e all'estero, sfrutta anche un altro elemento qualificante del prodotto: la sua fruibilità facile in lingue diverse grazie all'esiguità dello spazio concesso al dialogato a vantaggio della gestualità e del movimento sulla scena. Orso, ad esempio, non parla ma si esprime nel linguaggio internazionale e immediatamente comunicativo dei gesti e della mimica. Tutt'altro che trascurabile, inoltre, l'apporto della colonna sonora, che attinge a un repertorio assai vario, dalla musica classica alla melodia popolare, alle canzoncine per bambini, e accompagna i movimenti dei personaggi, trasformandone le avventure in coreografie suggestive. Verrebbe da dire che, anche per questo aspetto, più russo di così il cartone non potrebbe essere. Eppure le avventure di Masha e Orso, risolte in forma di balletto, tanto risultano radicate nel gusto e nella tradizione russa, quanto comunicano attraverso un linguaggio universale e assicurano al cartone la popolarità internazionale. Agevole, a passo di danza, per la piccola matrioska e il suo fedele compagno, il salto acrobatico dal folclore al successo globale.

Premiata ditta Angela

di Luca Clerici

Il successo e la popolarità di Piero e Alberto Angela, divulgatori scientifici per antonomasia del circuito radio-televisivo, non sembra scemare nemmeno per quanto riguarda il versante libresco. Lo testimoniano non solo le oltre 30 pubblicazioni – tra libri scritti in coppia e da soli – in poco più di quarant'anni, ma anche le centinaia tra riedizioni e ristampe. È il risultato di un'oculata strategia e di una formula che, al di là delle ovvie differenze tra padre e figlio, si è mantenuta per entrambi immutata nel tempo: strategie comunicative efficaci, di stampo colloquiale o narrativo; una scrittura chiara e sintetica; una pluriennale fedeltà ai grandi marchi editoriali.

Che il successo della coppia Piero e Alberto Angela sia straordinario è sotto gli occhi di tutti: grazie a fortuntissimi programmi televisivi come *Quark* – articolato in una serie di varianti molto popolari, da *Pillole di Quark* a *Superquark* – e come *Ulisse. Il piacere della scoperta*, padre e figlio rappresentano oggi la figura del divulgatore scientifico per antonomasia, interpretando un ruolo per la verità tradizionalmente ben poco ambito in Italia, perché da sempre considerato con snobistica sufficienza. Invece, gli Angela ci credono, e svolgono così un servizio di notevole qualità culturale, utilizzando abilmente le opportunità offerte dal sistema delle comunicazioni: oltre ai programmi radiofonici e televisivi, ecco prima le numerose videocassette VHS e i prodotti multimediali (la *Videoenciclopedia della natura* del 1991 e la *Videoenciclopedia dei ragazzi* del 1993), poi le raccolte di DVD: ultima proposta di un lungo elenco, dal primo novembre 2015 è disponibile *Alla scoperta dei Musei vaticani* in compagnia di Alberto Angela, sei DVD in edicola con il quotidiano «la Repubblica».

Sfruttando queste sinergie multimediali, naturalmente la premiata ditta è presente anche in libreria da molti anni: l'esordio di Piero risale al lontano 1972, quello di Alberto data 1988, mentre il primo volume a quattro mani è dell'anno dopo. La strategia editoriale dei due autori prevede diverse modalità di intervento:

volumi a firma singola, a due mani, ma anche in collaborazione con altri. Se infatti padre e figlio lavorano insieme soprattutto con Alberto Luca Recchi – agli squali e ad altri «mostri marini» dedicano parecchi volumi e la serie di CD-ROM allegati a «Panorama» alla fine degli anni novanta –, fra i due è Piero quello che collabora spesso con altri autori: pubblica con il Nobel Carlo Rubbia (*Edoardo Amaldi scienziato e cittadino d'Europa*, Leonardo Periodici, 1992), con Giuliano Toraldo di Francia (*Dialoghi di fine secolo. Ragionamenti sulla scienza e dintorni*, Giunti, 1996), con Alessandro Barbero (*Dietro le quinte della storia. La vita quotidiana attraverso il tempo*, BUR, 2013), rilascia interviste in volume (per esempio nel 1980 Laterza propone *Intervista sulla materia. Dal nucleo alle galassie*) e scrive svariati libri sia con Lorenzo Pinna (almeno sei), sia insieme a Pietro Motta. Oltre alle curatele e ai numerosi pretesti dedicati a opere altrui, completano la presenza in libreria le edizioni scolastiche, importanti perché inserite in un circuito editoriale particolarmente ampio e sensibile alle istanze della divulgazione: nelle «Lecture per la scuola media» di Garzanti, la quinta edizione di *Nel buio degli anni luce* di Piero Angela risale al 1987.

Fonte certamente significativa nel recepire gli interessi del pubblico più largo, Wikipedia dà ampio spazio a Piero Angela, e nella voce dedicata lo definisce «autore di oltre trenta libri, molti dei quali tradotti in inglese, tedesco e spagnolo, con una tiratura complessiva di oltre tre milioni di copie». Vista l'impossibilità di conoscere i dati relativi alla fortuna di questa produzione (tirature, numero di edizioni e di ristampe dei singoli titoli), si può provare a fare un bilancio complessivo del «fenomeno Angela» ricorrendo al Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale OPAC SBN, che fornisce le notizie bibliografiche di tutte le edizioni dei due divulgatori, comprese quelle di opere scritte a quattro mani e in collaborazione con altri. Nel database i volumi prodotti da Piero e da Alberto Angela risultano 35; come prevedibile, la maggior parte è di Piero, ben 19, mentre suo figlio ne firma 8, tanti quanti quelli pubblicati a quattro mani. A 43 anni dal suo esordio, Piero è oggi in libreria con *Tredici miliardi di anni. Il romanzo dell'Universo e della vita* (Eri-Mondadori), Mentre Alberto propone da

Rizzoli *San Pietro. Segreti e meraviglie in un racconto lungo due-mila anni*. Circa i volumi scritti insieme, il primo risale al 1989, l'ultimo al 2002.

Osservando la frequenza delle uscite, colpisce l'assiduità di Piero, che negli anni settanta pubblica un nuovo libro ogni due anni, una media che successivamente si abbassa a tre titoli per decennio. Quanto a intensità di lavoro, la performance migliore è però quella di Alberto, autore di ben 5 volumi fra 2012 e 2015. In generale, la coppia riesce comunque a garantirsi una costante presenza sul mercato: i 43 anni che corrono fra 1972 (data del primo libro di Piero) e 2015 vedono un ritmo di pubblicazione biennale delle novità, che si concentrano in due fasi: fra 1991 e 1997 escono otto volumi inediti (due di Piero e sei a quattro mani), fra 2010 e 2015 ben nove, sei a firma di Alberto e tre del padre. E così non di rado nello stesso anno le nuove proposte sono più di una: nel 2002 ecco per esempio uscire da Mondadori sia *Viaggio nella scienza. Dal big bang alle biotecnologie* di Piero sia *Il pianeta dei dinosauri. In diretta dalla preistoria. Fotografie e documenti sui grandi rettili che dominarono il mondo* scritto da entrambi, mentre nel 2014 Alberto firma due novità e suo padre una.

Naturalmente i numeri aumentano di molto se si contano non solo le prime edizioni ma anche quelle successive, e allora la copertura del mercato è costante: i due divulgatori sono in libreria spesso con novità, quasi sempre con ristampe, e la periodizzazione conferma la scansione della loro attività in tre fasi, così come è appena emersa. Intanto, a colpire è il dato generale: se si considerano quali nuove edizioni (quasi sempre le ristampe sono impossibili da distinguere) tutte le occorrenze successive alla *princeps* registrate nell'OPAC, escludendo quelle che si ripetono nel medesimo anno, il risultato è notevolissimo. Le edizioni dei libri dei due autori, sia presi singolarmente sia abbinati, sono ben 169, e si distribuiscono così: Piero Angela ne conta 115, Alberto 22, padre e figlio insieme 32. Cifre destinate ad aumentare se si tiene conto che i volumi di maggior successo hanno spesso più edizioni nello stesso anno: firmato dalla coppia, *Il pianeta dei dinosauri* esce da Mondadori nel 2002, e raggiunge subito la quarta edizione. L'identità fra anno di pubblicazione registrato nell'OPAC e nuova edizione è

per esempio molto penalizzante nel caso di *Da zero a tre anni. La nascita della mente* di Piero Angela: esce da Garzanti nel 1973, il 1985 è la settima annualità in cui il dato bibliografico compare ma si tratta in effetti della tredicesima edizione, nel 1992 viene riproposto nella collana «I libri di Piero Angela» (due anni dopo alla quarta edizione), infine nel 2000 passa agli «Oscar» Mondadori raggiungendo la dodicesima ristampa nel 2007. In totale, 18 edizioni-anno, ma 42 fra edizioni e ristampe documentabili, a quanto si desume dalle informazioni occasionali fornite dal sistema.

Sempre ragionando per edizioni-anno, la loro distribuzione nel tempo disegna una geografia piuttosto ben definita e quantitativamente proporzionata: se fra 1972 e 1988 il mercato è dominato dai soli titoli di Piero (64 edizioni), la fase successiva (1989-2005) vede i suoi libri accompagnati da quelli firmati con il figlio (70 edizioni), che a partire dal 2006 è autore del maggior numero di titoli, in corrispondenza di un calo delle opere del padre (per un totale di 35 edizioni). Emerge così un andamento che vede l'avvicendamento fra i due, con una fase inaugurata da Piero, una intermedia di «rodaggio» di Alberto il quale, prima di produrre libri propri emancipandosi, fa il suo praticantato scrivendoli insieme al padre. Osservando i picchi del grafico, l'anno in cui le librerie non espongono né novità né riedizioni è uno solo, il 1974, mentre gli altri due minimi corrispondono proprio all'inizio delle fasi produttive appena individuate: se alla crisi del 1988 (un solo libro di Piero) rispondono l'anno dopo le prime due proposte a quattro mani, nel 2007 Alberto aggiunge un suo titolo ai due del padre, inaugurando la fase in cui sarà protagonista quanto a uscite.

Anche dal punto di vista del successo individuale a imporsi è però Piero: l'anno di maggior presenza in libreria è il 1992, con 10 titoli, 8 suoi e 2 a quattro mani, ma nel 1996 (secondo record) i nove titoli sono tutti del padre. In compenso, la ripresa dell'ultimo periodo è affidata soprattutto alla produzione di Alberto – come se si assistesse a un passaggio di testimone – che a partire dal 2010 conta 17 edizioni sulle 23 censite. Ragionando invece in termini di classifica per titoli, i tre libri di maggior successo sono tutti di Piero (naturalmente non va dimenticato che la tiratura di ogni edizione varia, e soprattutto che tende ad aumentare con il progressi-

vo affermarsi dell'autore): in ordine crescente, *Viaggio nel mondo paranormale. Indagine sulla parapsicologia* (Garzanti, 1978) conta 14 edizioni, *Nel cosmo alla ricerca della vita* (Garzanti, 1980) è a quota 15, *Da zero a tre anni. La nascita della mente* è il bestseller più venduto, con 16 edizioni, ma è anche il titolo più longevo: esce nel 1973 (l'anno dopo l'esordio) ed è riedito fino al 2007.

Il panorama così descritto fa riferimento a una serie di editori in realtà molto ridotta: in casa Angela, la fedeltà sembra premiare. Nel complesso, se il marchio di Piero è Garzanti (risale al 1990 l'avvio della collezione monografica «I libri di Piero Angela»), che lo propone di frequente anche nel circuito parallelo del «Club degli editori», Alberto pubblica soprattutto con Rizzoli, mentre i volumi a quattro mani sono targati Mondadori – casa editrice che a partire dal 2000 comincia a proporre negli «Oscar Bestseller» anche i titoli più popolari di Piero, a volte dopo un passaggio nei «Supermiti». Pochissimi gli altri marchi, e comunque produttori di pochi titoli (come CDE), e invece numerose le coedizioni, anzitutto con Rai-ERI (da parte di Mondadori, doppia sigla utilizzata soprattutto da Alberto), ma anche come Mondadori-De Agostini oppure Garzanti-Vallardi, in campo a produrre sia volumi «da edicola» offerti in abbinamento a quotidiani e periodici, sia soprattutto prodotti multimediali (Curcio e Rai Trade). Si tratta di un'oculata strategia che ottimizza il lavoro dei due autori grazie al ricorso ai big dell'editoria nostrana, con i quali collaborano entrambi, in un efficace gioco di coppia. Del resto, analoghi complementarietà dimostrano gli interessi dei due divulgatori, riflessi nei loro libri: alle competenze «scientifiche» di Piero (che riguardano lo studio del cosmo e quello del cervello, della tecnologia, dell'economia, ma anche delle esperienze paranormali, senza escludere tematiche psicologiche: la felicità, l'amore), si accompagnano a complemento quelle «umanistiche» (storiche e artistiche, ma anche sociologiche) di Alberto. Invece, insieme padre e figlio si dedicano a discipline ancora diverse, dalla paleontologia all'oceanoografia, mobilitando così nuove curiosità e rivolgendosi ad altri settori di pubblico.

Un'attività tanto efficace e così apprezzata dai lettori si spiega infine grazie alle strategie comunicative utilizzate in que-

sta vasta e multiforme produzione, sempre in grado di catturare l'attenzione e di coinvolgere i lettori. Del resto, sin dai titoli emergono alcune modalità ricorrenti: la formula dell'intervista, la sceneggiatura narrativa dei contenuti didascalici anche in chiave avventurosa («storia» e «racconto») sono parole che si ripetono su copertine e risvolti), il motivo del viaggio (per Piero «nel mondo del paranormale», «nel cosmo», «nella scienza», «dentro la mente», per Alberto «nell'Impero di Roma», «nella Cappella Sistina»), e il ricorso al romanzesco, esplicito nel sottotitolo dell'ultimo libro del padre, *Tredici miliardi di anni. Il romanzo dell'Universo e della vita*. A ben vedere, però, questi rimandi sono solo etichette accattivanti, il cui potenziale affabulatorio e suggestivo è sviluppato in risvolti e quarte, ma senza un effettivo riscontro nell'organizzazione della compagine testuale. O, per dir meglio, i due autori si muovono con notevole libertà rispetto ai generi evocati, al punto che la definizione di «romanzo» data da Piero al suo ultimo lavoro in effetti calza molto meglio al libro più recente del figlio, *I tre giorni di Pompei* (Rizzoli, 2015), e viceversa: il suo sottotitolo – *23-25 ottobre 79 d.C. Ora per ora, la più grande tragedia dell'antichità* – richiama l'impianto cronachistico del volume del padre, in cui il narratore fa spesso riferimento al «nostro ipotetico cronista» (p. 17) testimone dell'evoluzione del cosmo.

«Romanzo» solo in senso metaforico (ma il risvolto parla di reportage, film, cronaca, «fantastica storia», viaggio), *Tredici miliardi di anni* è in effetti costruito secondo un impianto divulgativo quanto mai tradizionale, e cioè in forma di dialogo organizzato in capitoli strutturati tematicamente. Con la nota signorilità che distingue il conduttore televisivo, l'autore dà del lei a chi legge, e conduce un discorso ritmato scandito da risposte sempre brevi (massimo mezza pagina) e spesso brevissime: se la meccanica quantistica viene descritta in cinque righe, molte risposte ne contano una sola. Più in generale, a caratterizzare il discorso è una notevolissima abilità sintetica cui corrisponde una altrettanto apprezzabile chiarezza espositiva, favorita da un impianto argomentativo sempre limpido e da un linguaggio trasparente. A correttivo di questa impersonalità ecco però l'impiego del «noi», il richiamo a esperienze autobiografiche, la sceneggiatura narrativa di episodi

particolarmente interessanti («una di queste scoperte è davvero curiosa, e vale la pena di raccontarla», p. 18), l'utilizzo di proverbi e modi di dire che abbassano il tono del discorso rendendolo persino confidenziale – «si faccia però» suggerisce l'autore «un piccolo nodo al fazzoletto, perché riprenderemo il discorso sulla luce» (*ibidem*). Sul piano del contenuto, la storia del cosmo è necessariamente sbilanciata verso i miliardi di anni che precedono la nascita della civiltà, e infatti al periodo che va dalla preistoria a oggi sono dedicati solo gli ultimi tre capitoli. Scelta interessante e condivisibile, dopo *Il Neolitico* e prima di *Verso il futuro*, il penultimo capitolo è interamente dedicato a *La Rivoluzione industriale*, individuata quale momento capitale di discontinuità nell'intera storia dell'uomo.

Diversamente libera è invece l'impostazione di *I tre giorni di Pompei* di Alberto Angela, in cui il narratore alterna abilmente la prima persona singolare, un «noi» inclusivo e un «voi» che mette a fuoco i destinatari: «lo avrete sicuramente già visto» (p. 104). La formula consiste in un mix di finzione narrativa, impostazione odepórica e picaresca (il discorso è strutturato per itinerari percorsi al seguito di personaggi di varia estrazione sociale) e digressione informativa, accompagnata da commenti metatestuali che aiutano il lettore più ingenuo a orientarsi. E proprio a lui guarda la scelta di fare spesso riferimento al presente, anche con forzature attualizzanti: cavalli e carri si «parcheggiano», le mutande dei romani «ricordano molto una T-shirt extralarge» (p. 79) e l'intimo femminile «aveva un look molto sexy» (*ibidem*), Plinio il Vecchio «era un vero “workaholic”, un drogato del lavoro» (p. 26), e un graffito descrive «una “escort” molto apprezzata» (p. 237). Anche qui non manca la componente dialogica, affidata a una serie di domande e risposte disseminate nel testo, ma altri generi vengono evocati, a partire dal teatro: se la tragedia con cui culmina la vicenda è anticipata sin dal titolo, l'elenco dei personaggi in ordine di apparizione che precede l'*incipit* caratterizza la commedia. Ma i rimandi più diffusi sono al cinema e al romanzo, ricordati però in negativo, perché rientrano nell'ambito della *fiction* e non si basano – come il libro di Angela – sulla realtà documentata. Salvo poi il ricorso che l'autore fa alla categoria del «verosimile», di man-

zoniana memoria, che conferma quanto il richiamo ai molteplici generi non solo letterari fatti da padre e figlio abbiano poco peso, perché si tratta di categorie per nulla familiari alla maggior parte dei loro lettori.

Anche l'ultima fatica di Alberto conferma questa libertà di utilizzo di paradigmi espressivi codificati: *San Pietro. Segreti e meraviglie in un racconto lungo duemila anni* non è solo un «affascinante viaggio per parole e immagini», come recita la quarta di copertina, ma ha un'impostazione propriamente guidistica, che favorisce una lettura non necessariamente continua. Il testo accoglie infatti box intitolati «Curiosità», «Alberto Angela racconta» (ritorna il formato domanda e risposta), e le immagini sono parte integrante del dettato, con cui dialogano grazie a didascalie stampate in azzurro all'interno del testo. Ancora un'altra formula, ma sempre molto efficace, come tutte quelle che hanno assicurato alla premiata ditta il successo che merita.

ALTE TIRATURE
**Cosa si aspetta a «fare»
i cantautori a scuola?**

di Umberto Fiori

Il ministro dei Beni e delle Attività Culturali si è espresso favorevolmente sull'opportunità di inserire i testi dei cantautori nelle ore di insegnamento scolastico. I dubbi sono molti: ha senso affollare con testi di canzoni programmi in cui faticano a trovare spazio persino i protagonisti letterari del Novecento? E quale dovrebbe essere, nel caso, il criterio di selezione?

Bologna, 4 marzo 2015, commemorazione ufficiale di Lucio Dalla a tre anni dalla morte. Fuori programma, a sorpresa, il ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Dario Franceschini, canta *Piazza grande* insieme a Gianni Morandi e al sindaco di Bologna, [Virginio] Merola. Poi dichiara: «Questi testi sono formidabili anche senza musica, penso sia ora di insegnarli nelle scuole. C'è una generazione di cantautori che ha formato e trasmesso valori a generazioni intere di italiani perché ha saputo unire la bellezza della musica a testi straordinari, ognuno con uno stile unico, e penso facciano ormai parte della letteratura italiana. Quindi, anche togliendo la musica, penso che sia il momento di inserire lo studio dei testi dei grandi cantautori italiani nella storia della letteratura italiana. L'analisi delle canzoni italiane dovrebbe essere inserita nel programma. Oltre Dalla potremmo fare un elenco infinito: [Fabrizio] De André, [Francesco] Guccini, [Francesco] De Gregori, [Paolo] Conte, potrei andare avanti a lungo. Ne parlerò con il ministro dell'Istruzione [Stefania] Giannini, che è sempre molto disponibile, quindi sono sicuro che ci sarà un'apertura.»

Oh! Finalmente qualcuno ha il coraggio di prendere le difese della canzone d'autore italiana, che da anni vive di stenti, emarginata e ignorata dai media. Mi piace immaginarmi il mini-

stro che – improvvisamente scandalizzato dall’assenza dei testi di Dalla dai programmi scolastici – alza il telefono e dice alla collega: «Ma insomma, cosa aspetti a dire ai tuoi dipendenti di insegnare Lucio?». La risposta della ministra fatico a immaginarla; so però che, se desse un’occhiata ai programmi di italiano dell’ultimo anno delle superiori (parlo dei programmi effettivamente *svolti*), si accorgerebbe che pochissimi insegnanti riescono a spingersi in poesia oltre [Umberto] Saba, [Giuseppe] Ungaretti e [Eugenio] Montale. Le ore non bastano. Prima di «fare» i cantautori, non sarebbe magari il caso di «fare» [Vittorio] Sereni, [Giorgio] Caproni, [Giovanni] Giudici, [Pier Paolo] Pasolini, [Andrea] Zanzotto («giovani» nati nei primi due decenni del secolo scorso)?

Quanto poi al «formidabile» valore letterario di un pezzo come *Piazza grande*, mi permetto di nutrire qualche dubbio: senza considerare la qualità dei versi e delle rime (condizionata, certo, dalle esigenze musicali), il testo (di Sergio Bardotti) è improntato a un patetismo e a un sentimentalismo di maniera che la poesia maggiore ci ha insegnato a evitare; l’idea centrale è – grosso modo – quella che i barboni abbiano un cuore e siano spesso più sensibili di tante persone «normali». Idea moralmente sacrosanta, intendiamoci; ma forse non meno dolciastra e convenzionale di quella che ispira *Balocchi e profumi*, un classico della canzone italiana mai inserito nei nostri programmi scolastici.

Già, perché il problema è anche questo: poniamo pure che sia opportuno inserire i cantautori degli anni settanta nei programmi ministeriali; ma per quale motivo dovremmo escluderne invece la maggiore tradizione canzonettistica (a partire da [Salvatore] Di Giacomo) o – che so? – i grandi libretti d’opera? Su, alziamo il telefono, e diciamo alla ministra di mettere in programma anche [Arrigo] Boito e [Giuseppe] Giacosa, [Liberio] Bovio e E.A. Mario [Ermete Alessandro Mario, al secolo Giovanni Ermete Gaeta]. Cosa ci vuole?

20 marzo 2015. A *Un giorno da pecora*, su Rai Radio 2, Giorgio Lauro e Claudio Sabelli Fioretti ospitano Malika Ayane, una delle

più belle voci italiane degli ultimi anni. Si parla di *Adesso e qui* (*Nostalgico presente*), la canzone che Malika ha presentato, con grande successo di pubblico, all'ultimo Festival di Sanremo. Nello stile della trasmissione, l'«anziano» e il «simpatico» (questi i loro epiteti canonici) incalzano l'artista, interrogandola sul senso del testo (il pezzo è firmato, oltre che da lei, da Pacifico [nome d'arte], [Giovanni] Caccamo e [Alessandra] Flora). L'imbarazzo mi attanaglia. Malika scherza, si affida all'autoironia (questa è la regola), ma in sostanza non riesce bene a spiegare di cosa parli la sua canzone.

Penso a Mina [Mazzini]: se qualcuno le avesse chiesto quale rapporto ci sia tra la *lei* e il *lui* protagonisti di *Se telefonando*, non avrebbe avuto problemi; prima degli anni settanta, i testi delle canzonette non avevano paura di risultare troppo trasparenti. Poi – ahimè – da qualche parte è piovuta sulla canzone quella che io chiamo la *Pobeszìa*; da allora, le parole cantate galleggiano una qui una là in un brodo caldicio, fumigante aromi indecifrabili. La *Pobeszìa* è l'iperurario linguistico italoide in cui nuotano i vocaboli dei parolieri insieme a quelli degli appuntati e dei *manager*, degli uscieri e dei *pi-erre*. Da questa «zona rossa», ogni frase normale è bandita: la lingua deve vestirsi a festa, truccarsi, agghindarsi, ammiccare, aggrondarsi, prodursi in smorfie e bronci, grinte e mossette.

«Silenzi per cena» è un verso che funziona, e infatti si è imposto sul titolo (come a suo tempo *Volare* su *Nel blu dipinto di blu*). Ma subito vapora la foschia poetica d'ordinanza: «Conoscersi / Lasciarsi le mani / Non è quello che ci spetta / Né buone idee / Né baci per strada». Paul Celan, in confronto, è Trilussa [Carlo Alberto Camillo Mariano Salustri]. A chi *spetta* cosa, e in che senso? *Conoscersi, lasciarsi le mani...* Ma cosa vuol dire? E le *buone idee* da dove sgrodano, cosa c'entrano coi *baci per strada*? Mah.

Inteneriti, i due conduttori suggeriscono che si tratti di *metafore*. Già, pare che la poesia funzioni così, a metafore. Ma dov'è, qui, la metafora? Qualcuno suggerisce che il sintagma «nostalgico presente» costituisca un *ossimoro*. L'ossimoro – come si sa – è una figura retorica in cui due elementi stanno in forte contrasto; ma in che senso il presente contrasterebbe con la nostalgia?

La nostalgia è rimpianto del passato; e dove, se non nel presente, si potrebbe rimpiangerlo? Che il presente sia nostalgico, più che un ossimoro, è un'ovvietà. Ahimè, la mia povera pedanteria – che fa a pugni con la simpatia per Malika e per i conduttori – mi tormenta. D'altra parte, se io dichiarassi pubblicamente che i neutrini sono degli elfi venusiani e che i buchi neri si possono curare con le pomate, un fisico avrebbe diritto di rabbrivire, no?

Alla fine, Lauro e Sabelli Fioretti invitano Malika a cantare un annuncio per case in affitto (ha fatto anche questo mestiere), poi la formazione del Milan (Malika è milanista). Lei accetta, canta. Ed ecco la voce stagliarsi sulle parole, nuda più che mai. Anche di Édith Piaf si diceva che «avrebbe potuto cantare l'elenco del telefono». Ma non è vero, non è così. Quando deve reggere un testo insulso, la voce più bella diventa una smorfia. Una bimbetta vezzosa, che non vuole logica né retorica, né ossimori né metafore, solo un pugno di parolette da cantare e tanti tanti applausi.

Dai, Malika, trovati un paroliere all'altezza della tua voce.

A varie riprese la canzone italiana ha tentato un rapporto con la poesia. Gli esperimenti, purtroppo, si sono presto o tardi insabbiati. La collaborazione tra poeti e musicisti è stata per lo più occasionale, sporadica, distratta: i due mondi si sfioravano, per poi tornare a staccarsi, consapevoli della reciproca estraneità. Splendida eccezione è il lavoro di Fiorenzo Carpi, presentato ora nel volume *Fiorenzo Carpi. Ma mi* (Skira 2015) a cura di Stella Casiraghi e Giulio Luciani, con contributi di Dario Fo, Nicola Piovani, Germano Mazzocchetti e altri.

Compositore di formazione «colta», Carpi (1918-1997) ha scritto musiche per il teatro (il Piccolo di Milano, in particolare), per il cinema (memorabile la colonna sonora del *Pinocchio* di [Luigi] Comencini), per la televisione e – questo qui ci interessa soprattutto – canzoni.

La più conosciuta, opportunamente inserita nel titolo del volume, *Ma mi* (testo di [Giorgio] Strehler), è un miracoloso conubio tra raffinatezza e popolarità. Da ragazzo, quando ancora

non sapevo chi fossero gli autori, credevo che si trattasse di una canzone *folk*, una canzone di *anonimo*, come *Bella ciao* o *Fischia il vento*. Il genio di Carpi sta proprio nella combinazione inimitabile tra originalità e anonimato. Il valzerino della strofa e del ritornello suona come uno di quei motivetti a cui nessuno fa caso, una melodia che circola nell'aria; ma questa musica apparentemente «qualsiasi» riesce – insieme al testo – ad articolarsi espressivamente dall'epos all'elegia, dal comico all'inno, fino al memorabile finale «Mi sun de quei che parlen no». È un grido di rivolta; ma la tonalità minore che ritorna a sorpresa dopo il trionfale maggiore del ritornello impedisce che – a partire dal *ma* – tutto si raggeli nel marmo di un monumento. Mi ha sempre colpito quel «mi sun *de quei*»: il protagonista parla in prima persona, parla di sé e della sua vicenda, ma la sua individualità si costituisce a partire da un plurale, da un «tipo», da un modello umano, da una comunità che è antropologica ancor prima che politica. Non l'eroe di un romanzo: l'anonimo soggetto di un'epica popolare. Poche canzoni rispecchiano tanto fedelmente e profondamente lo spirito della Resistenza.

ALTE TIRATURE Teatro da ascoltare e teatro da leggere

di Luca Daino

Marco Paolini e Ascanio Celestini sono forse i rappresentanti più eminenti delle rispettive generazioni nell'ambito del cosiddetto «teatro di parola». Il loro personalissimo stile li porta sovente a muovere dalla forma teatrale verso la scrittura romanzesca, filmica e musicale, rendendo labile il confine tra oralità e testualità. La varietà dei generi frequentati, seppure con modalità e approcci molto diversi, richiama alla mente per entrambi un identico modello: quello pasoliniano.

A cavallo tra anni novanta e duemila, il teatro degli autori e degli attori che mettono la «parola», o meglio il «discorso», al centro del loro lavoro ha goduto, e in parte gode ancora oggi, di ottima salute e di una vasta risposta da parte del pubblico. Autori che hanno eletto ad habitat prediletto quel multiforme, ma ben delimitabile, territorio che si estende fra i poli della rappresentazione scenica e dell'orazione, del racconto ad alto voltaggio figurativo e della parola raccontata, della narrazione «per l'occhio» e della narrazione «per l'orecchio». Vi rientrano a vario titolo, non senza che gli elementi di originalità possano fare aggio sulle consonanze, donne e uomini di primo piano del cosiddetto teatro di narrazione, da Laura Curino a Marco Baliani, da Alessandro Bergonzoni a Marco Paolini e Ascanio Celestini.

In particolare questi ultimi, forse i rappresentanti più eminenti delle generazioni cui appartengono, quella dei nati rispettivamente negli anni cinquanta e negli anni settanta, sono inclini a tentare una traduzione assai variegata, in quanto al genere di destinazione, della loro verve ispirativa. Muovono sì dal nucleo originario del teatro, ma per procedere verso la scrittura romanzesca, filmica e persino musicale, certo non tentati solo dalla logica economico-editoriale di sfruttamento dell'attenzione risvegliata nel pubblico dai loro spettacoli. Ne sortisce un intrica-

to viluppo variantistico, che può creare qualche disorientamento negli spettatori, nei lettori e nei critici, quando ci si proponga di seguire le tracce delle rinnovate identità assunte da un medesimo titolo, da un medesimo nucleo tematico, narrativo e concettuale, nel passaggio da un'incarnazione espressiva all'altra. Lo stesso Celestini, con una consapevolezza che di solito preferisce dissimulare dietro l'alibi di un'apparente levità, dietro il disinteresse per le teorizzazioni, ha osservato: «Per me è come se tutti questi campi – cinema, libri, teatro, tv – fossero i luoghi dove io smonto e rimonto le stesse cose»; e intanto, «passando da un campo all'altro, smontando e rimontando, i pezzi si moltiplicano» (è di un brano del lungo dialogo di Celestini con Alessio Lega pubblicato da Elèuthera nel 2012).

Già in questi pochi aspetti – nella varietà dei generi frequentati, pur sullo sfondo di *Leimotive* che ritornano identici anche a distanza di tempo – si riconosce nel lavoro di Paolini e Celestini l'azione del modello pasoliniano, qua e là presente in modo esplicito, per non dire programmatico. Non stupisce che venga attribuita a Pier Paolo Pasolini, e non a un altro intellettuale italiano secondonovecentesco, lo statuto di paradigma di riferimento da parte di autori «anfibii», impegnati su vari tavoli, in equilibrio sul ponte di passaggio fra lavoro schiettamente letterario e lavoro per la scena, variamente intesa. È esattamente la capacità di reinventarsi come letterato e artista in relazione ai potenti mutamenti in atto sin dagli anni cinquanta il *quid* che calamita Paolini, Celestini e tanti altri verso l'eredità pasoliniana: quel che dappprincipio sembrò una contraddizione, o peggio un'ipocrita svendita di sé, oggi, piaccia o no, pare invece costituire la *conditio sine qua non* della possibilità stessa, sfruttata al meglio proprio da Pasolini, di ricevere ancora un qualche ascolto pubblico, di venire reputato latore di un'eredità ancora fungibile.

Muovendo da tali presupposti, i nostri autori varcano di continuo, nelle due direzioni, il confine fra oralità e scrittura, dando l'impressione di voler abolire tale demarcazione (al netto appena degli elementi diatopici più marcati, comunicabili soltanto nel parlato) o comunque di percepirla al più come un confine incerto. Nondimeno, non si tratta soltanto di questo: a ben guardare, sia il

cantastorie anarchico Celestini, sia l'oratore progressista Paolini, nei loro spettacoli ci chiamano a svolgere un esercizio non troppo dissimile da quello della lettura. Nel primo caso, oltremodo scarna la scenografia, ridotta al minimo la gestualità, assenti altri personaggi dalla scena, il racconto va immaginato tenendo come unica traccia la cascata di parole pronunciate dal protagonista. Nel caso di Paolini, a sua volta affrancato dall'incombenza del dialogo e perciò libero di monologare a volontà, il discorso, instancabilmente condotto per via di argomentazioni, impone al fruitore un costante sforzo di ascolto razionale delle parole dell'unico interprete. Niente di più distante dal cosiddetto «teatro di rappresentazione» – come invece è, per tanti versi, quello di Emma Dante, a sua volta drammaturga, regista e scrittrice molto attiva nell'ultimo ventennio –, e niente di più prossimo al «teatro di parola», per dirla ancora à la Pasolini.

Ma, è noto, nei pressi del pianeta pasoliniano attecchiscono e si sviluppano esperienze assai diverse. Celestini e Paolini, entrambi autori, registi e protagonisti dei loro spettacoli, seppure affini per alcuni aspetti, rivelano altresì temperamenti e preferenze discordanti. Paolini possiede una solida vena lirico-pedagogica: l'io narrante dei suoi spettacoli prende parola in quanto intellettuale che «sa» (secondo un atteggiamento che non si può non ricondurre al celebre «io so» pasoliniano), con l'intento di decifrare, a favore del pubblico, alcuni momenti-chiave e alcune peculiarità essenziali della società italiana postbellica. Svolge così un assiduo movimento pendolare fra eventi di vasta portata collettiva e la propria esperienza di individuo, spesso lungamente rievocata in suoi episodi più o meno minori, e chiamata in causa a mo' di introduzione e controcanto arguto al nucleo tematico prioritario dello spettacolo. Paolini accoglie dunque la sfida, più novecentesca che «duemillesca», di stringere in un rapporto razionale la storia con la «s» minuscola e la storia con la «S» maiuscola. Non stupisce perciò che la sua appassionata oralità, e la sua stessa presenza fisica sul palcoscenico, così mobile e avvolgente, risultino tese anzitutto ad accrescere la persuasività del discorso. In questa prospettiva – al di là della maggiore capacità di Paolini di occupare la scena, nonché di intrattenere il pubblico anche con il sorriso, grazie a ben

calibrate discese di tono – è facile stabilire un legame con un altro autore ascrivibile alla scuola pasoliniana, assiduo frequentatore di quotidiani, teatri e studi televisivi: ossia Roberto Saviano.

L'orizzonte di Celestini è alquanto diverso: per lui l'oralità non è uno strumento di persuasione, ma il tono stesso e il sapore della realtà cui intende dare voce. Lo testimonia il suo metodo di lavoro, fondato sulla raccolta di materiale attraverso un gran numero di interviste condotte in prima persona (è il procedimento etno-antropologico impiegato da Celestini fin dai tempi degli studi universitari) e poi su una reinvenzione collettiva di tali spunti, svolta durante le decine di laboratori teatrali tenuti in tutta Italia. Soltanto nell'ultima fase entra in gioco l'originale rielaborazione autoriale, sul cui esito continua comunque ad agire in modo sensibile il tenore degli ingredienti di partenza. Così, pur essendo autore e interprete esclusivo dei suoi spettacoli, Celestini tende ad attenuare la propria consistenza biografica e la connessa autorevolezza intellettuale, per diventare voce – filtro e veicolo – di vicende altrui. Celestini, insomma, è un vero e proprio narratore, anzi un cantastorie, che ripete, orchestra e re-inventa racconti di origine orale. A sua volta in bilico, come Paolini, fra piccola e grande storia, Celestini tuttavia non accoglie il «piccolo» in funzione del «grande», vale a dire che non perlustra l'umile limitatezza della quotidianità allo scopo di condurre da lì il pubblico alla comprensione dei meccanismi soggiacenti a più vasti orizzonti. Si direbbe invece che Celestini – pasolinianamente – ami, e intenda perciò immergersi e rappresentare il piccolo e l'umile, anche al di qua di ogni tensione generalizzante, la quale pure è bene installata nei suoi testi, ma in modo mai scoperto: piuttosto vi è come disciolta ovunque, senza fare esplicitamente capolino in nessun luogo.

Insomma, per Paolini l'accento batte sull'autore-interprete e sulla sua funzione di testimone al servizio della collettività, con un piglio che è *anche* documentario e perfino educativo, con il corrispondente movimento a dare, dall'alto verso il basso. Per Celestini si tratta invece di ri-produrre originalmente testimonianze dal vero, con un movimento che parte dal basso, dal banale quotidiano, per diffondersi in orizzontale.

Tutto ciò si evince anche dal linguaggio impiegato dall'uno

e dall'altro. Come tanti rappresentanti del teatro di narrazione, il veneto Paolini impiega un italiano standard qua e là maculato di localismi: una moderata miscela da cui ricava esiti enfaticanti, in direzione sia del comico sia del tragico. Quello celestiniano è invece un italiano regionale permeato ovunque di una romanità viva, anzitutto perché è la lingua di uso quotidiano dell'uomo Ascanio Celestini. Non stupisce, allora, che i suoi lavori palesino una più grande discrasia fra la realizzazione parlata e la loro traduzione scritta, essendo questa caratterizzata da una minore pervasività dei tratti regionali: sintomo del disinteresse di Celestini per la messa a punto di una strategia linguistica in grado di restituire anche nei libri a stampa la vivacità, per così dire, popolana degli spettacoli, nei quali la bellezza coincide, ancora una volta pasolinianamente, con la raffigurazione della miseria e dell'emarginazione, e della loro innocenza. La sua è un'estetica che potremmo definire archeologica: Celestini ha prediletto a lungo ambientazioni belliche, come la Seconda guerra mondiale (in *Radio clandestina* e in *Storie di uno scemo di guerra*) e il Risorgimento (in *Pro patria*), entrambi osservati *d'en bas*. Ma è anche un'estetica antropologica, con uno sguardo che si concentra sui margini sfrangiati della contemporaneità, a partire dai settori della piccola borghesia che subiscono potenti processi di sottoproletarizzazione: zone marginali, certo, ma soltanto per l'ideologia «arrivistico-divertentistica» vigente nei decenni postmoderni, e invece, di fatto, nucleo di verità della più recente storia sociale nostrana (si pensi a *Fabbrica*, a *Lotta di classe*, a *Io cammino in fila indiana*).

Ben diverso è anche il *modus operandi* scenico di Paolini e Celestini. Quest'ultimo, voce anonima di storie altrui, è quasi sempre seduto, pressoché immobile, su un fondale massimamente scarno: una non-scenografia che fa leva soltanto sulla forza di suggestione della parola, sulla capacità di questa di ricreare le sequenze di immagini che costituiscono il corpo del racconto. Da parte sua, Paolini, in incessante movimento, gesticola, appella gli spettatori, li sollecita, li interroga, verifica il loro grado di intendimento dei lunghi monologhi, a volte pronunciati in suggestive ambientazioni «dal vero», come la diga del Vajont (per il racconto dei fatti tragici del 1963) e Gibellina vecchia (luogo ideale per rievocare il

disastro aereo di Ustica), come la laguna veneta (emblema dell'identità veneziana) e il porto commerciale di Taranto (dove hanno guadagnato concretezza allo stesso tempo fisica e simbolica gli argomenti circa lo strapotere delle merci). Celestini non solo torce il collo a qualsivoglia eloquenza saggistica e ostenta la predilezione per un'oralità tutta rivolta all'atto del narrare, ma di quest'ultimo accoglie senza remore la finzionalità letteraria: in scena infatti si presenta come un locutore che si rivolge a un fittizio narratorio assente. Perciò gli astanti, a differenza di quanto succede negli spettacoli di Paolini, non sono ascoltatori di un discorso rivolto espressamente a loro, con schietti scopi informativi, ma sono piuttosto spettatori di parole idealmente destinate a qualcun altro.

Qui si tocca con mano il *quid* finzionale e letterario dell'oralità celestiniana: se Paolini impone un ordine argomentativo ed espositivo ai propri copioni, instaurando, come detto, un rapporto quasi pedagogico con il pubblico, Celestini, al contrario, ha reso via via più esplicita la sua propensione al frammento narrativo, incastrato con altri in maniera più o meno anomala e sorprendente. Ecco infatti che nelle librerie i volumi firmati da Celestini sono collocati non nell'angolo, un po' marginale, riservato ai testi teatrali, ma negli scaffali, meglio in vista, della produzione romanzesca contemporanea. Anche sulla scorta di tale lampante dato di realtà, i critici della letteratura dovrebbero prendere finalmente a considerare Celestini uno scrittore e un intellettuale a tutti gli effetti, tra i più interessanti dell'attuale panorama, e non cedere alla tentazione di affibbiargli esclusivamente l'etichetta di uomo di spettacolo.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

L'esplosione dell'offerta digitale
di Paola Dubini

Mondadori vince, Rizzoli perde.
L'arrocco dell'editoria italiana
di Walter Galbiati

L'editoria a fumetti esce dalla riserva
di Giuliano Cenati

Libri in gara
di Laura Lepri

CRONACHE EDITORIALI

L'esplosione dell'offerta digitale

di Paola Dubini

Netflix è solo l'ultima tra le compagnie che propongono contenuti multimediali online in abbonamento a essere sbarcata in Italia. Sono aziende giovani, cresciute e trasformatesi in fretta, dotate di una vocazione globale e in grado di offrire servizi su più canali, dal computer allo smartphone. La loro forza sta nella capacità di operare su più mercati e di differenziare le modalità di accesso ai contenuti. La lotta per l'attenzione del cliente/utente/lettore si fa sempre più serrata.

È

arrivato Netflix in Italia. E, da consumatori, ne siamo contenti. Il servizio c'è e si apprezza facilmente: una ricca raccolta di serie televisive, film e documentari, sottotitolati laddove necessario, disponibili in tre forme di abbonamento mensile, in funzione del numero di schermi da cui si vuole accedere contemporaneamente. Inutile dire che il numero dei dispositivi disponibili è molto elevato: computer, smartphone e tablet, smart TV e set top-box, console per videogiochi, TV collegata a un computer. E naturalmente serve una connessione Internet, possibilmente veloce. Il servizio sottolinea la ricchezza dell'offerta di serie televisive – il prodotto video che più genera dipendenza – e di documentari – un genere sempre più apprezzato e non così rappresentato in altri canali; i critici mettono in risalto il fatto che il catalogo di film è invece abbastanza scarso, anche se riconoscono lo sforzo dell'azienda di arricchirlo velocemente. Con Netflix, si completa il panorama dei servizi in abbonamento di contenuti «branded» – ossia pubblicati da editori o realizzati da professionisti – per i bulimici dei contenuti: video a parte, gli appassionati di libri possono abbonarsi a Scribd (oltre un milione di titoli di libri, audiolibri, fumetti e musica e ottanta milioni di lettori), quelli di musica a Spotify (milioni di brani di band e artisti, oltre settantacinque milioni di utenti di cui una ventina di milioni a pagamento).

Se non ci bastasse tutto questo ben di dio, possiamo sempre ricorrere a piattaforme gratuite, come YouTube, dove ormai ci sono talmente tanti video e clip musicali e canali, che possiamo usare la piattaforma indifferentemente come canale televisivo, come archivio, come biblioteca, quasi come motore di ricerca. Oppure, se ci piace leggere, possiamo andare su Wattpad, la comunità di lettori e scrittori più grande del mondo, con oltre cento milioni di storie e quaranta milioni di lettori. E se è vero che su queste piattaforme ci sono moltissimi contenuti amatoriali, spesso di qualità molto scadente, è anche vero che rappresentano palestre imprenditoriali molto severe, in grado di restituire all'autore un feedback veloce sul gradimento da parte del pubblico, fondamentale per chiunque decida di intraprendere una carriera in campo artistico. È interessante notare come YouTube abbia determinato la crescita di generi diversi, dai video tutorial alle microanimazioni e allevato le proprie star, successivamente messe sotto contratto dalle aziende tradizionali. Anche in editoria succede lo stesso, in particolare con la letteratura di genere; l'interazione fra lettori cialtrieri e partecipi e autori prolifici genera prodotti editoriali che vengono successivamente importati, editati modificati e pubblicati da editori tradizionali. Uno dei casi più recenti è quello della serie *After*, di Anna Todd, nata come una fanfiction su Harry Style degli One Direction, e successivamente pubblicata da Simon & Schuster e – in Italia – da Sperling & Kupfer.

Dobbiamo a un manipolo di aziende l'esplosione dell'offerta digitale organizzata e intermediata di contenuti: vediamone le caratteristiche.

Si tratta di aziende giovani, che sono cresciute e si sono trasformate in fretta, con una vocazione globale e una massiccia (quando non esclusiva) presenza digitale; Scribd è nata negli Stati Uniti nel 2007 come servizio per la condivisione di documenti; Spotify è stata fondata in Svezia nel 2008 come sito di streaming musicale; Netflix è l'azienda più *agée*, poiché è stata fondata nel 1997 negli Stati Uniti per il noleggio di DVD e videogiochi via Internet, la distribuzione via posta e la riconsegna in una rete capillare di contenitori rossi sparsi per il paese. Dal 2008, però, offre

servizi in streaming online on demand. Ed è il servizio digitale, ovviamente, a guidare l'espansione internazionale. Scribd è accessibile da tutto il mondo, ma la disponibilità di titoli sui singoli mercati è condizionata dagli accordi in essere con editori e autori nei diversi paesi e il sito e i titoli sono in lingua inglese.

Si tratta di aziende multicanale: i contenuti sono fruibili da computer, da supporti in mobilità, da console per videogiochi. Spesso da più persone appartenenti alla stessa famiglia o che vivono sotto lo stesso tetto, incentivate però a «farsi riconoscere», così da permettere alla piattaforma di profilare con accuratezza i gusti e i comportamenti di ciascuno, oltre che dell'account che ha sottoscritto l'abbonamento.

Come tutte le piattaforme digitali, la loro sostenibilità si lega alla capacità di operare contemporaneamente su più mercati: quello degli abbonati, naturalmente, ma anche quello degli autori e degli editori, ad esempio. E così Spotify e Scribd permettono agli autori e agli artisti di caricare i propri contenuti, mentre nel caso di Netflix, l'azienda produce serie televisive, così da avere contenuti originali da proporre ai suoi clienti, ma anche da attirare l'ecosistema di chi produce contenuti video: sceneggiatori, autori, registi e così via. In questo modo, la crescita della piattaforma su uno dei mercati stimola inevitabilmente la crescita e la permanenza attorno alla piattaforma anche degli altri mercati.

Si tratta di aziende con sistemi di offerta un po' diversi l'una dall'altra, pur all'interno di una logica di business multimercato: in alcuni casi la piattaforma ospita indifferentemente contenuti amatoriali e contenuti «branded», come nel caso di YouTube o Scribd; in altri casi – Spotify e Scribd – l'accesso ai contenuti avviene in modalità freemium (parte del catalogo è disponibile gratuitamente, parte in abbonamento); in altri ancora – Spotify – la piattaforma reindirizza l'utente verso un sito di e-commerce per l'acquisto. Insomma, l'abbonamento è una delle possibili modalità di accesso a pagamento ai contenuti, ma non l'unica.

Tutte le piattaforme sbandierano la loro ossessione per il cliente e il loro più vivo desiderio di soddisfarne i capricci. Ed effettivamente, abituati come eravamo a non essere tenuti in particolare conto dagli operatori tradizionali, non possiamo non ap-

prezzare la nuova filosofia di servizio: vuoi mettere poter guardare di fila venti puntate della tua serie TV prediletta senza pubblicità invece di organizzare la tua serata attorno al palinsesto televisivo sorbendoti ammiccanti consigli per gli acquisti di prodotti inutili o inarrivabili? Vuoi mettere avere un algoritmo che ti propone centinaia di titoli affini ai tuoi gusti a portata di click invece di segnalazioni di amici e di esperti che poi dimentichi al momento buono o che non si rivelano disponibili? Vuoi mettere i tempi biblici di spedizione e consegna, rispetto alla promessa di una consegna a casa in un'ora (ammesso che tu desideri ancora il prodotto fisico, perché se invece passi al digitale bastano due click e il gioco è fatto)? Vuoi mettere ingolfare la casa di libri, cd e dvd, quando puoi avere tutto non nel tuo computer, ma addirittura nel tuo account? Certo, i tuoi figli erediteranno la tua collezione di libri e di dischi, mentre non è chiaro quale sia il destino della tua collezione di titoli di Kindle (si eredita una password?), certo nessuno potrà smascherarti se affermi di avere letto un libro su carta e non è vero, ma il servizio è servizio. E se abbiamo una connessione Internet decente, possiamo davvero accedere a una mole impressionante di titoli catalogati, aggregati, segnalati, recensiti e facilmente ricercabili.

Ma come faranno queste aziende a fare in modo di rimanere l'intermediario di riferimento?

Per ora, la preesistenza di contratti specifici per nazione e per canale, unita alla concorrenza fra piattaforme, rende l'offerta di ciascun operatore incompleta e limita il servizio, però è indubbio che con una offerta così ricca e accessibile, la lotta per l'attenzione dell'utente crescerà ulteriormente, a beneficio degli attori che più sono vicini al mercato rispetto a quelli con più livelli di intermediazione. E intanto Amazon si propone anche in Italia come editore, e Netflix pubblica serie televisive originali... Una volta a Milano si diceva *ofelée fa 'l tò mestée*. Ma qui tutti stanno facendo il mestiere di tutti.

CRONACHE EDITORIALI
Mondadori vince,
Rizzoli perde. L'arrocco
dell'editoria italiana
di Walter Galbiati

L'intreccio di potere e le strategie dietro l'operazione che hanno portato la Mondadori ad essere il primo editore del settore Trade in Italia e che hanno permesso ai soci di Rcs di mantenere il controllo del «Corriere della Sera». Sullo sfondo la crescita dei grandi protagonisti dell'editoria mondiale.

«**D**urante tutta la mia carriera ho viaggiato in paesi sparsi qua e là nel mondo. E i genitori ovunque chiedono la stessa cosa – loro vogliono più investimenti nell'educazione perché i loro figli possano avere una formazione migliore, un lavoro migliore e successo nelle loro vite. È la storia del progresso umano». Il tono è degno del replicante Roy Batty, che col volto di Rutger Hauer ha reso celebre il film *Blade Runner* tratto dal romanzo di Philip K. Dick. In realtà sono le parole che John Fallon, il numero uno del gruppo Pearson, ha scritto in un editoriale da lui firmato sul quotidiano «Evening Standard» il giorno in cui la società ha annunciato di aver venduto due giornali storici come l'«Economist» e il «Financial Times», per concentrarsi su un unico settore editoriale: l'Education. Fallon ha elevato all'altezza del «progresso umano» la missione industriale della sua società, dimenticando forse per un momento come le imprese e i suoi obiettivi siano stati meglio descritti dall'economista Milton Friedman, per il quale «l'unica responsabilità sociale di un'impresa è fare profitti».

Ogni anno nel mondo vengono spesi tremila miliardi di dollari per l'educazione e da qui al 2020 ci sarà un miliardo di persone che vorrà imparare l'inglese. E Fallon – a capo di un gruppo quotato della City dove l'utile per azione conta più dei buoni propositi – torna nel suo campo, nel solco tracciato da Friedman,

quando afferma di aver accelerato gli investimenti per fare più soldi possibili sia nell'editoria scolastica sia nell'insegnamento. Come? Attraverso lo sviluppo delle tecnologie digitali nelle economie e nei paesi con i più elevati tassi di crescita. «Stiamo già conducendo – ha scritto Fallon – corsi universitari, scuole di inglese e corsi virtuali di insegnamento secondario negli Stati Uniti, in Cina, Brasile e Africa.» E nessuno di questi è gratuito. La crescita è lì e lì vuole andare la Pearson, un colosso nato a metà dell'Ottocento con l'idea di costruire palazzi, finito negli anni per concentrarsi sull'editoria scolastica e sull'educazione. Nel 2014 il suo giro d'affari, pari a quasi cinque miliardi di sterline, arrivava per il 42% dalla scuola, per il 35% dai libri per i college e gli studenti delle scuole superiori e per il 23% dall'editoria professionale. Tra le partecipazioni, in società con la tedesca Bertelsmann, anche il 47% di Penguin Random House, la più grande casa editrice al mondo le cui pubblicazioni vanno da *Winnie the Pooh* all'*Ulysses* di Joyce. Oggi, più di sei sterline su dieci che compongono il profitto operativo della Pearson (qualcosa come 720 milioni di pound) derivano dal settore Education. E questo Fallon lo sa bene.

Vendere un quotidiano come il «Financial Times» e un settimanale vecchio di 172 anni del calibro dell'«Economist» è servito per raccogliere fondi da investire nel settore Education che sembra prospettarsi ben più remunerativo e duraturo della carta stampata e della sua declinazione online. Il principale quotidiano finanziario inglese ha una diffusione di 720mila copie, il 70% delle quali arrivano a casa o negli uffici degli abbonati in versione digitale. La crescita delle copie su tablet e telefonini ha in parte neutralizzato il declino delle vendite in edicola e della pubblicità. Ma non ha convinto Fallon e i suoi azionisti a tenere nel portafoglio alcun prodotto giornalistico. Con l'uscita delle due testate inglesi, la Pearson ha abbandonato definitivamente la stampa: già nel 2007 aveva venduto «Les Echos», il principale giornale economico francese, al gruppo del lusso Louis Vuitton per 240 milioni di euro in contanti e nel 2013 ha rinunciato per 382 milioni di sterline anche a Mergermarket, uno dei più brillanti siti di informazione finanziaria. Ora non resta più nulla. Dalla vendita delle azioni dell'«Economist» alle famiglie Agnelli, de Rothschild, Cad-

bury e Schroder il gruppo ha incassato 469 milioni di sterline. A questi si aggiungono altri 844 milioni ricevuti per la cessione del «Financial Times» al gruppo media giapponese Nikkei, noto per aver dato il suo nome all'indice di Borsa di Tokyo. Tutti i fondi raccolti sono andati a sostenere la crescita nell'editoria scolastica e professionale.

La strategia della Pearson illumina di riflesso la transazione tutta italiana che ha avuto come attori la Mondadori e la Rizzoli: la vendita della Rcs Libri al gruppo editoriale della famiglia Berlusconi. A citarla è stato il presidente della Mondadori, Marina Berlusconi, in una intervista al «Corriere della Sera»: «Random House ha comprato in Gran Bretagna Penguin e in Spagna Santillana, Gallimard in Francia ha acquisito Flammarion, Pearson vende le quote nel «Financial Times» e nell'«Economist» per investire nell'editoria scolastica. Oggi – racconta al quotidiano edito dalla Rizzoli – è necessario concentrarsi sul mestiere che si sa fare meglio. E la Mondadori i libri li sa fare molto bene, sono l'attività da cui è cominciata la sua fortuna, la più antica e la più solida». La Pearson diventa un esempio da seguire e, per ingentilire l'aspetto monopolistico della fusione tra il primo e il secondo operatore dell'editoria italiana, Marina Berlusconi ha inquadrato l'operazione in un contesto europeo e mondiale. «Siamo piccoli, troppo piccoli», si lamenta il presidente, sostenendo che per competere con i giganti stranieri o con società come Amazon serve un salto dimensionale. Ma anche con l'acquisto della Rizzoli, la Mondadori non ha i numeri per gareggiare all'estero. Nella classifica mondiale 2015 dell'editoria di «Publishers Weekly» e «Livres Hebdo», stilata in base al fatturato dell'anno precedente, la casa di Segrate non va oltre la 37esima posizione e la Rcs Libri oltre la 48esima. Insieme non raggiungono nemmeno la De Agostini, in 18esima posizione, ma si posizionerebbero al 30esimo posto in graduatoria. Il podio spetta proprio alla Pearson, seguita dalla Thomson Reuters e dalla Relx Group, tutti con fatturati di miliardi di euro e impegnati per lo più nel segmento professionale e universitario. La Mondadori aggiunge ai suoi 336,6 milioni di ricavi nei libri i 221,6 milioni di euro della Rcs, ma non crea un colosso internazionale. Semmai dalla fusione nasce un grande problema di Antitrust

italiano nel settore Trade, la parte più ampia dell'editoria che comprende i romanzi e la saggistica venduta in libreria. Escludendo Adelphi, che la Rizzoli ha ceduto al socio editore Roberto Calasso, la nuova società avrà il 35% della torta Trade.

La Mondadori resta piccola nel mondo. La Pearson per competere su scala globale si è concentrata su un solo settore strategico, la casa di Segrate no: in uno scenario di crisi in cui tutto diventa lecito, ha creato un monopolio in Italia con la scusa di competere all'estero e, per evitare di dipendere da un solo business concentrato per lo più in un solo mercato, ha mantenuto la diversificazione in più comparti. Più dei Libri (27%), sul fatturato di oltre 1,1 miliardi, contano i periodici venduti in Italia (24%) insieme con quelli distribuiti in Francia (28%) con testate come «Panorama», «Closer», «Grazia», «Donna Moderna», «Chi», «Tv Sorrisi e Canzoni». Il resto dei ricavi (17%) arriva da seicento negozi che vendono di tutto alla clientela retail. E per raccogliere le munizioni necessarie alla sua espansione, i manager della Mondadori hanno deciso di vendere non i media, come ha fatto la Pearson, ma solo il settore Radio (il marchio noto al pubblico è R101) che pesa sui ricavi per l'un per cento. Una cessione, tra l'altro, tutta sui generis perché avvenuta tra le mura domestiche e in concomitanza con una operazione parallela condotta dalla stessa Rcs: la Mondadori ha venduto le frequenze non a un estraneo, ma a Mediaset, una delle tre gambe insieme con la stessa Mondadori e Mediolanum dell'impero economico che la famiglia Berlusconi ha costruito intorno alla Fininvest. L'obiettivo è creare un nuovo polo radiofonico unendo R101 con le emittenti che contestualmente la Rcs ha ceduto alla famiglia Hazan, già socia della Rizzoli con il 55,5% nella holding Finelco proprietaria dei marchi Radio Montecarlo, R105 e Virgin. Da questa operazione la Rcs ha ricevuto 21 milioni di euro, mentre la Mondadori ne ha incassati 36,8.

La bontà economica del complesso scambio di pedine è stata analizzata da una casa d'affari tutt'altro che indipendente, l'ufficio studi di Mediobanca, l'istituto che, oltre a essere un azionista rilevante di Rcs (col 6,5% del capitale è il terzo socio dietro la Fiat che esprime il 16,7% e a Diego Della Valle, il patron del gruppo Tod's, con in mano il 7,3%), vede tra i partecipanti al pro-

prio patto di controllo la Fininvest di Berlusconi: la holding ha il 2% di Mediobanca e la metà della quota è vincolata all'accordo di governo tra i soci. Un altro 3,4% di piazzetta Cuccia è intestato alla Mediolanum. L'uomo onnipotente di questo intreccio di poltrone e quote azionarie è Maurizio Costa, l'ex amministratore delegato della Mondadori, oggi presidente di Rcs, ma anche vice presidente di Fininvest e consigliere di Mediobanca.

Il giorno dell'acquisto della Rcs Libri, gli analisti di Mediobanca hanno benedetto l'accordo, alzando il loro giudizio. Una sorta di consiglio per l'acquisto del titolo in Borsa della Mondadori passato da «neutrale» a «interessante». «Noi crediamo che il management della Mondadori possa estrarre un discreto valore dall'accordo con Rcs che stimiamo essere di circa 15 milioni di euro in tre anni», hanno scritto nella nota che ogni mattina inviano ai propri clienti prima dell'apertura delle contrattazioni di Piazza Affari. Il nuovo gruppo fin da subito avrà un fatturato di circa 550 milioni e incrementerà il margine operativo lordo dagli attuali 60 fino a 80 milioni di euro. Secondo Mediobanca, con un forte taglio dei costi sulla distribuzione, sulla stampa, sulla logistica e sul piano editoriale, Mondadori riuscirà a estendere i propri margini di profitto (intesi come il rapporto tra il margine operativo lordo e i ricavi), oggi intorno al 13%, anche alla Rizzoli che da sola non va oltre il 4%.

Per Mondadori, dunque, l'acquisto della Rizzoli ha portato a rafforzare ulteriormente la propria leadership in Italia e ha prodotto diversi vantaggi economici. Per Rcs, invece, la cessione della divisione Libri ha procurato l'incasso immediato di 127,5 milioni di euro che potranno salire o scendere di cinque milioni a seconda dei risultati che il gruppo realizzerà nel 2015. I contanti, come nel caso della dismissione della sede di via Solferino e delle radio, sono serviti per arginare le uscite di cassa, consolidare il debito ed evitare ai soci di mettere mano al portafoglio per ricapitalizzare il gruppo. Ma non hanno risolto i problemi della Rcs che, dopo aver perso circa duecento milioni nel 2013, ne ha persi altri cento nel 2014, una situazione aggravata dall'uscita anticipata dell'ultimo amministratore delegato, Pietro Scott Jovane. Il manager si è dimesso nei giorni successivi alla cessione della Libri,

avvenuta a ottobre, sei mesi dopo aver incassato nell'assemblea di aprile l'investitura dei soci a proseguire il suo mandato. Con l'operazione la Rcs ha rinunciato a una parte importante della sua storia e del suo business perché, oltre al prestigio del marchio Rizzoli rimasto in casa ma non più associato all'attività libraria, ha perso una divisione che, sebbene non andasse a gonfie vele, vantava tuttavia un margine di profitto e garantiva, come nel caso della Mondadori, una diversificazione in grado di compensare le eventuali perdite di quotidiani e periodici.

La cessione potrebbe avere un senso diverso se la Rcs imboccasse con convinzione la strada dell'internazionalizzazione nei media, additata però come la causa dei mali del gruppo perché condotta senza una sufficiente maestria finanziaria. I debiti della Rcs sono lievitati proprio con l'acquisto di Recoletos. A vendere agli italiani il gruppo editoriale spagnolo, proprietario tra l'altro del leader dell'informazione finanziaria iberica «Expansion» e di quella sportiva «Marca», era stata in prima battuta, nel 2004, proprio la Pearson quando iniziò la sua strategia di uscita dai giornali: la Recoletos venne venduta a un gruppo di investitori finanziari, raggruppati nella holding Retos Cartera, per 941 milioni di euro. Già allora si parlò di una cessione esosa, ma il culmine si toccò tre anni dopo, con l'arrivo di Rcs che sborsò per il gruppo editoriale spagnolo ben 1,1 miliardi di euro a fronte di un fatturato di poco superiore ai 300 milioni. A dirigere i giochi fu Antonello Perricone, ex amministratore delegato de «La Stampa», al vertice di Rcs dal 2006 al 2012, per volere di Fiat. A fine 2007, la Rcs chiudeva ancora il bilancio in utile (220 milioni di euro), ma per le acquisizioni in Spagna si trovava improvvisamente con un debito netto di 966 milioni, mentre l'anno prima aveva in banca una disponibilità di 5,6 milioni di euro. Quando Perricone esce con una buona uscita di 3,4 milioni, il gruppo chiude il bilancio con un rosso da 500 milioni proprio a causa della svalutazione da 300 milioni delle attività editoriali iberiche. Al suo posto, sempre sotto l'egida di John Elkann, arriva Scott Jovane che però abbandona il timone dopo appena tre anni, tutti in rosso per Rcs, in concomitanza con la cessione della Libri alla Mondadori e senza aver attuato il rilancio del gruppo.

Le critiche all'operato degli ultimi due numeri uno sono giunte dai giornalisti del «Corriere della Sera» e dai lavoratori della Rizzoli, ma anche da un azionista come Urbano Cairo, proprietario del 3,7% di Rcs, che ha accusato i manager di aver bruciato cassa e di aver ceduto i gioielli del gruppo, tra cui la Libri, in un momento non opportuno: chiunque può comprendere come sia difficile strappare un buon prezzo quando tutti i possibili compratori sanno di aver di fronte un venditore costretto a vendere. Eppure gli Agnelli, azionisti di riferimento di Rcs col 16,7% posseduto attraverso Fiat, avrebbero potuto guidare meglio i loro uomini in consiglio. La holding di famiglia, la Exor, è diventata la più grande società italiana per fatturato (122,2 miliardi di euro), scalzando niente meno che il primato dell'Eni (109,8 miliardi), con una mirata crescita all'estero. Le fusioni tra Fiat e Chrysler da una parte e tra Fiat Industrial e Cnh dall'altra, attive nei macchinari agricoli e nel movimento terra, sono il simbolo di una internazionalizzazione riuscita a cui si affiancano l'acquisto del riassicuratore statunitense PartnerRe. E nella nuova ottica mondiale, nella cassaforte degli Agnelli è finita anche la maggioranza dell'«Economist», ceduta dalla Pearson. Di fatto l'attuale ventaglio di partecipazioni della famiglia duplica lo stesso schema che la holding aveva avuto in passato, ma in versione internazionale e non più in salsa nostrana: nel settore auto alla Fiat è subentrata la Fca, nei veicoli industriali è nata la Cnh Industrial, nel settore assicurativo dopo la Fondiaria è arrivata la PartnerRe e nell'editoria «La Stampa» è stata affiancata dall'«Economist». La partecipazione in Rcs, invece, non ha ancora sviluppato tutte le sue potenzialità anche per il groviglio di soci che la impaluda. Dietro a Fiat col 16,7%, gli altri azionisti sono Diego Della Valle col 7,3%, Mediobanca col 6,5%, Pirelli, Intesa e Unipol con quote intorno al 5% e Urbano Cairo col 3,7%.

Dall'operazione Libri, Rcs è uscita con un po' meno debiti, ma depotenziata, con le tasche comunque vuote e senza un piano ben definito, se non quello di mantenere il controllo del «Corriere della Sera», il vero centro di interesse dei suoi azionisti che editori non sono. Mondadori, invece, è diventata monopolista nell'editoria Trade italiana, ma è rimasta piccola per affrontare l'a-

gone internazionale, anzi lei stessa, se il suo arrocco non dovesse essere vincente, potrebbe diventare una preda di gruppi con fatturati plurimiliardari. Il profumo e l'intreccio di potere che ruotano intorno all'accordo hanno provocato in Italia la preoccupazione di molti letterati e dei sindacati. Per gli scrittori sarà più difficile opporsi alla volontà del «Grande editore nazionale», minacciando il passaggio a una casa concorrente di pari importanza che ormai non esiste più, mentre per i lavoratori si prospettano tagli e cambi di mansioni.

Quando l'articolo è stato redatto (ottobre 2015), l'Antitrust non aveva ancora espresso il suo giudizio sull'operazione.

CRONACHE EDITORIALI L'editoria a fumetti esce dalla riserva

di Giuliano Cenati

Un maggiore realismo e una maggiore complessità delle storie hanno permesso al fumetto di uscire dal suo stato di minorità novecentesca e di raggiungere gli scaffali delle librerie, con un evidente successo anche commerciale. Protagonista di questa rivalutazione del settore è stato senz'altro il graphic novel; ma al di là di esso si estende un ricco arcipelago di sottogeneri e sigle editoriali specializzate.

Il *graphic novel*, oltre a essere un motivo di sviluppo notevole del fumetto sul piano espressivo e creativo, è negli anni correnti soprattutto un motivo di espansione del fumetto sul piano editoriale e comunicativo. L'assunzione del fumetto alla forma libraria implica dal punto di vista degli autori il compito di cimentarsi in progetti narrativi di ampio respiro, che insieme con il talento del segno e del disegno richiedano una robustezza strutturale esercitata. Dal punto di vista degli editori, in linea con le prospettive del pubblico letterario, la forma libro costituisce il vettore attraverso cui il fumetto è potuto uscire dallo stato di minorità che lo ha contraddistinto per grandissima parte della sua storia novecentesca.

Accanto a vignette, strisce, albi seriali e cartonati che s'impennano sulla brevità icastica e sulla familiarità con protagonisti eroici dalla caratterizzazione stabilizzata, si delinea un mondo di narrazioni distese e articolate, dove le figure centrali possono evolvere e scoprire la crudezza del mutamento in se stessi come nel quadro sociale d'intorno. In due parole, realismo e complessità sono i valori aggiunti che il *graphic novel* ovvero il libro-fumetto ha incrementato nell'immaginario delle nuvole parlanti.

Non che in precedenza mancassero opere fumettistiche di indole realistica o sorrette da una densità di strutturazione corpo-

sa – basti pensare, per esempio, alle storie costruite da Magnus intorno allo Sconosciuto (1975), a quelle incentrate su Alack Sinner a opera di Muñoz e Sampayo (1974) o agli *Ultimi giorni di Pompeo* di Andrea Pazienza (1986) –, ma negli anni duemila l'attenzione alla realtà socio-relazionale contemporanea e la verosimiglianza delle psicologie sono fattori preponderanti nella produzione fumettistica più significativa. Senza che ciò impedisca di riecheggiare, all'occorrenza, le marcate conformazioni di genere e i procedimenti di intensa stilizzazione che hanno prevalso nelle stagioni fumettistiche anteriori.

Trasporre la narrativa a fumetti nella forma libro, inoltre, assicura agli editori la possibilità di usufruire dei medesimi canali distributivi e delle modalità di commercializzazione che sono state riservate sino a poche stagioni orsono ai libri di sole parole, quelli che erano considerati i veri libri, in quanto gli unici permeati di cultura testuale d'alto rango. Se mai nelle librerie avevano corso libri con figure, non poteva che trattarsi di cataloghi d'arte ovvero di opere di consultazione dalle finalità manualistiche o enciclopediche. La destinazione dei fumetti agli scaffali delle librerie, dove sono stati creati appositi reparti espositivi, implica il loro sdoganamento rispetto ai circuiti di diffusione incentrati sulle edicole e sulle fumetterie.

Senza che questi ultimi terminali distributivi siano stati accantonati, l'apertura delle comuni librerie al fumetto consente una diversificazione ragguardevole della produzione creativa e autorizza l'editoria fumettistica a indirizzarsi verso l'intero pubblico letterario. Se le edicole costituiscono tramite capillare ed efficace per intercettare i lettori dalle competenze più circoscritte, o addirittura di più approssimativa alfabetizzazione, se viceversa le fumetterie si contraddistinguono come punti di riferimento esaustivi per i lettori più appassionati ed esigenti nello specifico ambito del linguaggio fumettistico, d'altro canto le librerie *omnibus* offrono ai lettori di educazione letteraria tradizionale l'opportunità di accostarsi al fumetto in una cornice di legittimazione culturale, grazie a cui la narrativa mista di parole e figure non sia mortificata come sottoprodotto dell'industria dell'intrattenimento, come trasullo da bamboccioni o accozzaglia per sfigati sociopatici.

Secondo tale prospettiva, il fumetto e segnatamente il libro a fumetti schiudono per gli editori, e per la cultura alfabetico-letteraria nel suo complesso, risorse che potrebbero garantire vantaggi strategici non indifferenti nel confronto con gli altri mezzi e linguaggi del sistema massmediatico, dove non si dà luogo solo a rinsaldamento sinergico ma inevitabilmente anche a competizione agonistica tra logocentrismo testuale e multimedialità audiovisiva. Lungo un siffatto percorso si sono mossi gli editori più avveduti che avevano individuato nelle pubblicazioni fumettistiche la propria vocazione privilegiata, ma soprattutto alcuni editori di prevalente connotazione letteraria che hanno allargato il proprio già variegato catalogo alla dimensione del fumetto. Per tal modo, se da un lato si può riconoscere un processo di irromanzimento del fumetto mediante il corroborarsi e l'ampliarsi delle strutture narrative adibite a *graphic novel*, dall'altro lato si delinea una dinamica di parziale ma decisiva fumettizzazione dell'editoria libraria, che progressivamente arricchisce l'offerta di lettura riservando idoneo spazio al racconto iconico-verbale.

Collezioni di opere a fumetti o veri e propri *graphic novel* sono dati alle stampe da Garzanti, Mondadori, Feltrinelli, Planeta De Agostini, Guanda, per citare alcuni degli editori più eminenti che hanno ritenuto improrogabile sporcarsi le mani con il racconto misto di parole e figure. Viceversa non mancano editori specializzati di fumetti che aprono spazi a quella produzione letteraria da cui sono state ispirate talune fioriture dell'immaginario fumettistico, come avviene nel Kappalab figliato da Kappa Edizioni. Capita poi di ritrovare libri a fumetti nel seno di collane letterarie già avviate, magari concepite per fungere da contenitore vezzoso e versatile di proposte eterogenee, come avviene per esempio in «Strade blu» Mondadori, «Stile libero» Einaudi o «I cavoli a merenda» Adelphi.

A ogni modo sono Rizzoli Lizard, sotto la direzione di Simone Romani, e Coconino Press-Fandango, dietro impulso di Igot e Carlo Barbieri, le insegne editoriali che in epoca recente meglio hanno saputo distinguersi nell'incremento e nella qualità della proposta di letture a fumetti, dispiegando a tutto campo la morfologia del *graphic novel*. Rizzoli Lizard reca nel proprio

nome la cifra dell'alleanza fra il grande marchio di tradizione letterario-giornalistica e la piccola casa editrice rinomata nella produzione a fumetti: da questo connubio provengono la riedizione di tutte le opere su Corto Maltese di Hugo Pratt e del Tintin integrale di Hergé; la rivisitazione di altri titoli significativi del fumetto italiano e straniero del Novecento; il lancio di opere nuove di alcuni apprezzati autori italiani, quali Elfo, Paolo Bacilieri, Tuono Pettinato, Vanna Vinci; la traduzione di importanti autori stranieri, giapponesi francesi statunitensi, a cominciare da Joann Sfar, Jacques Tardi, Charles Burns, Joe Sacco, Richard McGuire, Jiro Taniguchi, Shigeru Mizuki.

Coconino Press ha potuto acquisire dal 2009 il sostegno della casa di produzione cinematografica Fandango di Domenico Procacci, per rilanciare il progetto avviato nel 2000 proprio intorno alla denominazione di genere del *graphic novel*, che è qui allo stesso tempo prospettata come una professione di poetica: l'esplorazione delle potenzialità narrative del fumetto incentiva, nel nuovo secolo, a superare le inclinazioni di stampo avanguardistico che ispiravano Igort e gli altri animatori di Valvoline, in favore di più esplicite e distese istanze di racconto, che sempre si abbinano però a una ricerca di distinzione originale nello stile figurativo e una preziosità cartografica di retrogusto elitario. Accanto ad alcuni titoli dello stesso direttore artistico Igort, la collezione Coconino comprende autori di varia provenienza geografico-culturale, tra cui un numeroso drappello di italiani. Le frequentazioni francesi agevolano a Igort il compito di annoverare in catalogo, per esempio, Baru, Jacques Tardi, David B., Manu Larcenet, Loustal; invece le esperienze di lavoro che Igort ha condotto in Giappone non sembrano delineare piste di lettura davvero peculiari, oltre al pur rappresentativo Jiro Taniguchi. Tra gli italiani valorizzati dalla casa bolognese, hanno fornito un rilevante apporto allo sviluppo del gusto fumettistico corrente Paolo Bacilieri, Manuele Fior, Gipi, Davide Reviatei, Giacomo Nanni, Marco Corona, Davide Toffolo, Francesca Ghermandi, Lorenzo Mattotti. Al di là della preponderante direttrice franco-italiana, tra le pubblicazioni Coconino ricorrono i nomi degli statunitensi Daniel Clowes e Chester Brown, esploratori accaniti del perturbante, e quello dell'austro-tedesca

Ulli Lust, testimone autobiografica dei nessi tra angustie viriloidi e mentalità mafiosa.

Bao Publishing invece è la casa editrice milanese capace di mettere a segno i colpi più profittevoli nel coltivare il fenomeno autoriale Zerocalcare, che sembra sostanzarsi di empatia generazionale e tirature vertiginose, nell'ordine delle centomila copie in meno di un anno, secondo le dichiarazioni degli stessi responsabili editoriali. La patinatura pop di Bao Publishing appare molto in sintonia con le tendenze del marketing più accreditate nella capitale della moda, del design e delle esposizioni. La sperimentazione commerciale di un *temporary store* in astuta posizione topografica o anche l'integrazione a distanza tra narrazione in formato cartaceo e sviluppi collaterali della storia nella virtualità digitale, come avvenuto a proposito del *Golem* di Lrnz (2015), attestano abilità inconsueta nel creare l'atmosfera dell'evento, nell'alimentare l'attesa del pubblico e quasi evocarlo di volta in volta intorno alle proprie pubblicazioni.

A ciò offrono materialmente riscontro la cura tipografica del prodotto e la competenza tecnico-organizzativa, grazie alle quali ottiene evidenza, fra gli altri, un manipolo di autori italiani ben acclimatati in una postmodernità che contempera autobiografismo massimalista, trasfigurazioni visionarie, delicatezze psicologiche e realismo urbano. Singolare è che primo beneficiario e insieme promotore di una formula poetico-commerciale così spregiudicata sia un affiliato dell'autonomia antagonista quale Zerocalcare, sbalestrato dai margini dell'*underground* militante e dell'autoproduzione blogosferica alla ribalta del Premio Strega 2015, al quale è stato candidato con il suo *familienroman* a fumetti *Dimentica il mio nome* (2014). Si tratta della seconda occasione in cui un romanzo a fumetti ha potuto assurgere al proscenio della ritualità letteraria spettacolarizzata, messo alla pari nella contesa con altre opere finaliste di fattura tradizionalmente romanzesca. La prima volta un simile onore era toccato a una pubblicazione Coconino, *Unastoria* di Gipi, nel 2014, con analogo effetto di promozione del mezzo fumettistico nel suo insieme e di rinvio a ulteriore tornata concorsuale per un riconoscimento di autentico primato.

Su un versante meno scoperto dell'editoria specializzata, le case Tunuè, Black Velvet, Nicola Pesce Editore, Comma 22 si qualificano per affiancare alla traduzione e al lancio di nuove opere d'autore, volumi collettanei e monografie di indole critica, magari inclini a un saggismo accattivante e spurio, attraverso cui consolidare la coscienza storica propria al medium e la sottesa dinamica di selezione/canonizzazione: attrezzare insomma, nella prospettiva degli addetti ai lavori, un armamentario analitico funzionale al processo di legittimazione estetica che il fumetto sta conoscendo. In tal senso si muovono per esempio un contributo di studio come *Il graphic novel. Il fumetto spiegato a mio padre*, di Nicola Andreani (Nicola Pesce Editore 2014), oppure la raccolta di interventi *Sul fumetto* desunta dalla copiosa eredità intellettuale di Oreste del Buono (Comma 22 2014).

La produzione rivolta preminentemente a un pubblico infantile o adolescenziale, da Mondadori Comics a Max Bunker Press, da Sergio Bonelli Editore a una fetta cospicua del catalogo Panini Comics, occupa settori ancora consistenti del sistema fumettistico nazionale, per quanto spesso votata a un'inclinazione autocommemorativa e alla sagace tesaurizzazione del processo di ristampa. È qui che si avverte in misura più consistente l'eredità della tradizione che ha contrassegnato in special modo il terzo quarto del Novecento, quello corrispondente al definitivo avvento dell'industria culturale e della società di massa in Italia. L'albo episodico seriale e il fascicolo di rivista di poche manciate di pagine, in broccia, sono i formati attraverso cui ha prevalso il meccanismo fruitivo della moderata variazione entro uno sfondo di riconoscibilità e reiterazione consolidate.

Tale è il regno degli eroi tutti d'un pezzo o degli antieroi più inossidabili, che per quante ne danno e quante ne prendono sono comunque pronti a darne e prenderne ancora, fedeli al proprio destino e all'affezione dei propri fan: da Topolino a Zagor, dalla Pimpa ad Alan Ford. L'attitudine collezionistica del lettore è così galvanizzata, che ne proviene non di rado una prospettiva di continuità intergenerazionale nella trasmissione degli albi e nella coltivazione di generi e protagonisti prediletti. È d'altra parte in questo settore che ha avuto corso il moto di assestamento

proprietario più profondo dell'editoria specializzata nei racconti di parole e figure, allorché la divisione fumettistica di The Walt Disney Company Italia è stata ceduta alla Panini Comics, nell'ottobre 2013. Con ciò, occupando un ruolo che fu già di Nerbini e Mondadori, la casa editrice modenese ha consolidato il suo profilo quale uno dei maggiori produttori di fumetti in Europa: che non potrebbe sussistere se essa non associasse al compito di custodire i personaggi che hanno suscitato il maggior interesse presso le generazioni mature, personaggi che aggiornino le convenzioni dell'avventurosa supereroica insieme con quelle della comicità caricaturale e pupazzettistica, grazie al contributo di alcuni fra i più blasonati fumettisti stranieri.

A plaghe non troppo distanti dell'immaginario fumettistico, votate alla serialità della narrazione/diffusione e al protagonismo di figure d'eccezione, rinviano quelle case editrici che si sono sobbarcate il compito di mediazione interculturale rispetto ai due bacini produttivi esteri di maggior affluenza e vitalità, vale a dire i *comics* statunitensi di matrice supereroica, o più generalmente avventurosa, e i manga giapponesi del più versicolore ventaglio di fantasie. Opera benemerita di traduzione e divulgazione delle migliori occasioni di lettura nate oltreoceano o in Estremo Oriente è condotta da alcune case editrici che si sono costituite tra gli anni ottanta e novanta del Novecento: la perugina Star Comics, a cui si deve l'introduzione in Italia, dal 1987, della rivista intestata al maggiore degli eroi Marvel, l'Uomo Ragno; la milanese Play Press (ora Play Lifestyle Media, molto attiva anche nell'editoria periodica di costume); la romana Magic Press, animata da Pasquale Ruggiero, a lungo depositaria dei diritti di traduzione della linea Vertigo di DC Comics. A esse bisogna affiancare le Edizioni BD, fondate a Milano nel 2005, le cui collane sono scompartite fra tradizioni nazionali ulteriori, con più comprensivo senso della diatopia fumettistica, e tra fasce di lettori variamente connotate in senso anagrafico: così da perseguire, dietro il coordinamento di Tito Faraci, un punto di equilibrio istituzionale fra messa in rilievo dell'innovazione d'autore e attrattive della continuità seriale.

Al contributo di queste aziende si deve l'acclimatamento nostrano delle saghe supereroiche prodotte dal duopolio fumet-

tistico americano imperniato su DC Comics e Marvel, ma si deve anche l'introduzione in Italia dei fumetti di varie case editrici statunitensi «indipendenti», a cominciare dalla Dark Horse Comics. Magic Press, in particolar modo, ha contribuito ad amplificare le meritate fortune del neoromanticismo goticheggiante e cosmogonico di Neil Gaiman e Alan Moore, come pure le più ruspanti e iperboliche gigantomachie di Frank Miller, Grant Morrison e Garth Ennis.

L'evoluzione di Marvel Italia da succursale europea dell'eminente gruppo editoriale americano a divisione fumettistica delle Edizioni Panini, ricondotte sotto bandiera italiana nel 1998, non ha sminuito, anzi al contrario, l'opera di adattamento dell'epos supereroico entro i confini nazionali. Sia Magic Press e Star Comics sia Panini Comics e Play Press, d'altronde, hanno operato su spartiacque interculturali diversi avvalorando il fumetto nipponico nel formato *tankobon*, insieme perlomeno con le citate Edizioni BD e con Hazard Edizioni, che propongono fra l'altro le classiche opere di Osamu Tezuka, e con le Kappa Edizioni dei bolognesi Kappa Boys, propensi a incentivare progetti fumettistici d'impronta autoriale accanto ad alcune storie serializzate di gran fama, come quelle di Monkey Punch incentrate su Lupin III.

Volgendo uno sguardo retrospettivo al crocevia tra anni novanta e anni duemila, a tal proposito, Star Comics risalta come titolare dell'edizione italiana di *Dragon Ball*, la serie più acclamata di Akira Toriyama, nonché della serie *Saint Seiya - I cavalieri dello zodiaco*, successo planetario di Masami Kurumada. A Panini Comics spetta invece il compito di diffondere in Italia il manga di più vasto successo degli ultimi tre lustri: *Naruto* di Masashi Kishimoto. L'anelito agonistico che sorregge questi personaggi giovanili alle prese con le angustie dell'amicizia, il gusto della sfida e i gravami del dovere si inquadrano in intrecci e scenografie multilivello che incentivano la ridondanza feuilletonistica dell'iterazione di suspense e sorpresa.

L'eco di simili *frames* narrativi, fortemente gerarchizzati ed eteronomi, non a caso si riverbera attraverso le diramazioni audiovisive dell'universo massmediatico, dagli anime al cinema ai videogiochi, alimentando la trasposizione di caratteri e vicende entro

diversi linguaggi espressivi e su diversi supporti: accade così che alcune case editrici sorte con una marcata vocazione alla stampa di albi, libri e riviste si dotano di apparati e competenze grazie a cui amplificare le fortune dei loro protagonisti più celebrati nelle diverse branche dell'intrattenimento multimediale. È ciò che possiamo riscontrare, per esempio, nella diversificazione organizzativa e produttiva di Panini Comics o di Magic Press, dove le metamorfosi dei codici espressivi e dei vettori muovono tutte dal *core business* fumetto: al contrario di quanto si propongono, su scala minore e in modo più ammiccante, Coniglio Editore o Nuages, che nei cataloghi della propria produzione cartacea rispecchiano, assieme a fumetti notevoli, le propaggini caleidoscopiche della cultura di massa contemporanea; ma anche in direzione opposta a quella imboccata dalla Disney Italia quando, disfacendosi della branca di attività fumettistica, ha privilegiato altre e più lucrose forme di rendita della mitografia sorta dalle sue stesse pagine inchiostrate.

CRONACHE EDITORIALI

Libri in gara

di Laura Lepri

I premi letterari italiani sembrano sempre più ridicibili unicamente alla loro dimensione economica. Il valore simbolico ha continuato a diminuire a causa del proliferare dei concorsi, della scarsa copertura mediatica e della composizione delle giurie. La conseguenza è un minor numero delle copie vendute del libro vincitore. Si fa strada l'idea di una ristrutturazione dei premi letterari, con giurie composte di figure autorevoli che cambiano ogni anno. Va in questa direzione la recente istituzione del Premio Neri Pozza.

Non è certo un caso che il primo premio letterario italiano sia nato a Milano, città dalla vita intensa e operosa per dirla con Massimo Bontempelli, lo scrittore che, più di ogni altro, nei primi anni venti del Novecento, guardava alla modernità incalzante con penna ironica e lucida nel metterne a fuoco gli insorgenti paradigmi, i nuovi ritmi e i nuovi idoli collettivi. Fra questi la velocità e il denaro, miti novecenteschi che nella città meneghina, dalla fine della Prima guerra mondiale in poi, avevano preso a esprimersi al meglio, industria editoriale compresa, ormai in pieno sviluppo.

È l'autunno del 1926 e in piazza san Babila si stanno pianificando le demolizioni di alcuni edifici che avrebbero ostruito la costruzione di quello che sarebbe diventato un nuovo punto nevralgico per la città. Gli sventramenti di architetti e ingegneri si fermano, però, al liminare di una lunga viuzza lastricata che riesce a sopravvivere intatta ai loro interventi urbanistici: via Bagutta, dove, fra i fuochi di una trattoria aperta nel fondo di un antico palazzo, cucina Oreste Pepoli, originario di Fucecchio, uno dei molti toscani che importeranno in città cibi saporiti di consolidata tradizione contadina.

Riccardo Bacchelli, critico teatrale per la «Fiera letteraria» – la cui sede è ubicata nella vicina via Spiga – anch'esso immigra-

to, sia pur dalla vicina Bologna, scopre quel rustico e confortevole locale e in poco tempo vi conduce amici e colleghi: trattasi di intellettuali, critici d'arte, illustratori, scrittori, giornalisti, accumulati dal desiderio di convivialità. Non sono un gruppo dagli intransigenti dettami estetici; l'era delle avanguardie ormai volge al tramonto. Se qualcosa accomuna quella pattuglia di intellettuali e letterati, proviene piuttosto dall'esperienza della «Ronda» e di «Solaria», riviste che, a Roma e a Firenze, hanno scritto in nome della buona letteratura e della tradizione più che di proclami o di furie iconoclaste. Bacchelli, corpulento e vivace, in procinto di pubblicare *Il diavolo al Pontelungo*, è l'opinion leader della brigata che si attovaglia al Bagutta, spesso accolta da un libraio ambulante, costretto dalle magre entrate ad arrotondare facendo il cameriere, la sera.

La nebbia avvolge la città operosa e nella trattoria di via Bagutta, così, per celia, qualcuno propone di tassare ritardi e assenze degli *habitués*. A Orio Vergani, milanese doc, viene in mente il modo di utilizzare le lire in spiccioli che si vanno raccogliendo in una ciotola di coccio: fondare un premio letterario. È convinto che quella pattuglia di uomini di cultura, la sua composizione eterogenea, una certa lateralità rispetto ai potenti salotti cittadini – quello di Margherita Sarfatti, per esempio – o alle case editrici, ne avrebbe salvaguardato l'indipendenza. Vuole premiare il valore letterario e aiutare il lavoro degli scrittori. Nasce così il primo riconoscimento in denaro a favore di un libro, un premio che da allora si consegna a gennaio, all'apice dell'inverno meneghino.

Di lì a nemmeno tre anni, nel '29, si manifesta un controcanto: a Viareggio, da Leonida Repaci, e alcuni amici pittori, sull'onda di suggestioni letterarie – il naufragio di Shelley nelle acque limitrofe – e all'ombra dei primi ombrelloni di un turismo non ancora di massa, arriva la risposta estiva al Bagutta, il premio Viareggio appunto, nato «all'improvviso come nacque Venere dalla spuma del mare», avrebbe ricordato qualche anno dopo Enrico Pea, scrittore e pittore. In quel premio, all'inizio finanziato dagli artisti medesimi, il riconoscimento va anche alla poesia. Negli anni in cui il fascismo si fa regime più intransigente – nel '39 era controllato dal capo Ufficio Stampa di Mussolini – gli scrittori si sfilano

no dalla giuria e aspettano tempi migliori: il dopoguerra, periodo in cui viene fondato anche il Premio Strega, sponsorizzato da una famiglia di industriali dei liquori. Il Campiello e la pletora dei premi nazionali seguiranno molto più tardi, ma inesorabilmente, a cascata; quando gli sponsor capiscono che finanziare un premio può essere veicolo di pubblicità. E oggi, anche a una casa vinicola, per esempio, può interessare associare il proprio marchio al premio locale: il nome gira, come si suol dire, e il mecenate di turno può ascrivere quella spesa a una voce di bilancio sempre più necessaria: la promozione.

Non stupisca il ricorrente accostamento fra vil denaro e letteratura in un pezzo dedicato ai premi letterari. Ce lo impone amor di disincanto nella lettura del dato di realtà. E se fossimo un po' cinici potremmo addirittura affermare che l'unico valore che i premi oggi trasmettono è quello in euro.

Ormai s'impone la presa d'atto che, fra le diverse cause concorrenti, l'inflazione, cioè la disseminazione dei premi letterari per ogni capo – provincia, comune e manifestazione – della penisola ha minato l'autorevolezza della gran parte dei premi. Sempre più ridotto il valore simbolico, restano, più concretamente, gli euro certificati da un bell'assegno: chi lo riceve – scrittore, saggista, poeta – potrà provvedere alle spese extra per i figli e, per l'occasione, fare «un po' di turismo a costo zero», come ha segnalato Mariarosa Mancuso sul «Foglio». Se si aggiunge che negli ultimi tempi gli anticipi agli scrittori si sono decisamente ridotti, proporzionalmente alle vendite dei loro libri, ecco che quei benvenuti foglietti bancari in qualche misura sopperiscono all'impoverimento del mercato editoriale, ne tamponano le falle. Per questo gli editori, che nulla spartiscono del premio con l'autore, sono pronti a inviare le copie omaggio destinate ai giurati, pochi o tanti che siano: quell'investimento – in fondo non troppo gravoso – gratifica in ogni caso il loro autore, vieppiù in caso di vittoria.

Così, l'incombenza che resta al vincitore – dopo un po' di stress accumulato nel corso della competizione – sarà solo quella di smaltire la targa in ottone o l'opera dell'artista locale che per consuetudine accompagna la preziosa busta ricevuta dall'asses-

sore di turno; anche se, va detto, succede sempre più spesso che la faccenda venga sbrigata da gentili addetti allo sgombrò delle camere in cui gli scrittori hanno soggiornato, solerti nel restituire all'ente organizzatore targhe e sculture. Ma all'artista indigeno sarà taciuta la disdicevole irriconoscenza del collega letterato.

Al di là delle facezie – e della scortesìa dilagante –, merita evidenziare che altri fattori convergono alla progressiva perdita di credibilità dei premi letterari nazionali, grandi o piccoli che siano. La colpa non è solo del loro esorbitante numero.

Altri fattori influiscono: come la modesta, infastidita, copertura da parte dei giornali, sempre meno interessati ai luoghi e i modi della cultura letteraria; o come la composizione delle giurie, la cui identità risente del declino, nel bene e nel male, della società letteraria. Sempre più spesso, infatti, il verdetto finale nei premi viene espresso non dai critici o gli addetti ai lavori quanto da giurie popolari, elemento di democrazia beninteso, adottando il quale si rischia di privilegiare, però, il riconoscimento della sola leggibilità di un testo più che la sua qualità.

Fanno fede di tale fenomeno le ultime edizioni del Premio Campiello, rimando tanto più pertinente in quanto nel lontano 1963 il premio veneziano venne fondato proprio su tale presupposto: i «lettori comuni» avrebbero avuto l'ultima parola sulla giuria dei letterati. In tal modo, modernamente, i finanziatori del premio, gli industriali veneti, premevano in direzione del mercato. Erano gli anni del boom economico e dell'allargamento in atto del numero dei lettori. Oggi si rischia di assistere a una sorta di involontaria parodia di quella impostazione.

Infatti, non solo la giuria tecnica è stata riformata con l'inclusione di «personaggi» della cultura, che sostituiscono gran parte dei critici letterari, ma, in nome del lettore medio, sempre più spesso viene premiata la «medietà» dei testi. Motivo per cui si va allargando il numero degli scrittori che chiedono al proprio editore di non essere sottomessi al giudizio di una giuria popolare. Al Campiello o altrove.

Se Atene piange, Sparta non ride. Per contro, infatti – si veda alla voce Premio Strega –, il potere editoriale si è da tempo organizzato, controllando consistenti pacchetti di voti, per l'assal-

to alla diligenza del premio, fondato nel lontano 1947 da Maria Bellonci, dal marito Goffredo e da un industriale mecenate che avevano chiamato intorno a sé i loro numerosi amici, appartenenti alla compatta società letteraria del tempo, oggi del tutto disintegrata. Com'è noto, infatti, sono anni che i due maggiori gruppi editoriali si spartiscono la vittoria in quella che è diventata una rituale partita di ping-pong. Da quest'anno, tuttavia, con la fusione dei due gruppi, Mondadori e Rizzoli, i giochi si riaprono o rischiano di chiudersi del tutto.

Un'ultima considerazione da ascrivere alle sorti dei due premi maggiori: in entrambi i casi, negli ultimi anni, il numero delle copie vendute dai vincitori si è fatto sempre più ridotto. Paradossalmente potere popolare e potere editoriale non sembrano aiutare la diffusione della lettura, né le vendite. Quanto al Viareggio, per tradizione latore più incisivo di gloria che di riscontri in libreria, continua a vivere un po' appannato, dopo clamorosi rivolgimenti di giuria e clamorose dimissioni. Amor di disincanto ci ha insegnato anche che è bene riflettere a lungo prima di darle perché di solito vengono accettate...

Lontani i tempi del telegramma che arrivò proprio al premio Viareggio nel tumultuoso '68: «Ritenendo definitivamente conclusa epoca premi letterari rinuncio al premio perché non mi sento di continuare ad avallare con il mio consenso istituzioni ormai svuotate di significato». Firmato Italo Calvino.

Molta acqua e infiniti nuovi riconoscimenti sono passati sotto i ponti delle patrie lettere. Gli scenari sono cambiati, affollandosi oltremisura. E forse varrebbe la pena di ripensare a una nuova strutturazione dei premi letterari.

«È molto interessante vedere quello che avviene all'estero» sostiene Marco Vigevani, agente letterario fra i più noti, «dove le giurie dei premi, penso al Booker Prize, per esempio, sono di tutta autorevolezza e, soprattutto, cambiano ogni anno.»

In tal modo, aggiungeremmo noi, sarebbe meno scontato per gli editori contare su giurati amici, fidelizzati da collaborazioni varie ed eventuali. Nel Booker Prize è un comitato di consulenza – che include un autore, due editori, un agente letterario, un libraio, un bibliotecario e un presidente, nominato dalla Booker Prize

Foundation – a decidere chi saranno i giurati i cui membri non sono mai gli stessi. I giudici sono nominati tra critici letterari di spicco, scrittori, accademici, e altre figure pubbliche. E cambiano ogni anno, appunto.

Naturalmente, non può essere il progressivo sbiadirsi del ruolo della critica l'unico colpevole della ridotta autorevolezza dei premi. Mancano all'appello altre figure importanti nel sostenerne ruolo e funzione: della latitanza delle pagine culturali di giornali e riviste si è già detto, ma anche distributori e librai sembrano poco inclini alla collaborazione, in tali contingenze, forse perché sovraccarichi nel numero dei titoli. La filiera editoriale, insomma, appare ingolfata, fragile e stanca, per non dire esausta.

Ma qualche tentativo di intervento riformistico si fa strada: in tal senso può essere segnalato il Premio Neri Pozza, riconoscimento biennale nato due anni fa guardando all'esperienza spagnola – là dove spesso sono gli stessi editori a farsi promotori della ricerca di libri inediti in cui qualità della scrittura e leggibilità riescano a coniugarsi – che assegna al vincitore l'importante cifra di 25mila euro. Ed è una giuria qualificata a decretarlo. Insomma, nuove filiere provano a farsi strada e a strutturarsi nella complessa galassia del libro, mai come ora attraversata da un cambiamento i cui esiti sono ancora tutti da definirsi.

Nello tsunami in corso gli autori si fanno anch'essi fragili. E se sempre più raramente possono contare su consistenti porzioni di gloria, puntano almeno a recuperare un po' di denaro. Spiccioli, tuttavia.

I LETTORI

La lettura, la fiction e i suoi concorrenti
di Raffaele Cardone

Traslocare o re-installare?
Fra pagina e schermi
di Stefano Ghidinelli

Le nuove vie delle librerie
di Marco Zapparoli

Fare la radio non sui libri, ma con i libri
di Maria Serena Palieri

La lettura, la fiction e i suoi concorrenti

di Raffaele Cardone

La lettura perde colpi, quella di romanzi ancora di più. Le previsioni hanno centrato il bersaglio: serie tv e videogame sono i più temibili avversari che la fiction libraria abbia mai incontrato in cinque secoli di editoria. E non solo dal punto di vista dei consumi culturali. La questione è tenere viva la lettura di fiction per i suoi benefici sulle capacità cognitive, sull'interazione con gli altri e come palestra mentale per affrontare la vita.

Siamo animali che raccontano storie. E, soprattutto, che hanno bisogno di storie. Nei quaranta secoli che ci separano dall'invenzione della scrittura i nostri progenitori ci hanno lasciato storie epiche di battaglie e di divinità, osservazioni della natura e disquisizioni sull'uomo, avventure dell'intelletto e dei sentimenti che solo molto recentemente sono diventate quello che chiamiamo fiction. E solo molto recentemente – come ci hanno spiegato Jonathan Gottschall e Frank Rose fra gli altri – abbiamo capito natura e dinamiche di questo bisogno primario. Le storie sono il carburante di coscienza e immaginazione, caratteristiche che ci rendono unici fra i primati superiori; grazie a queste nostre specificità riusciamo, attraverso le storie, ad allenarci ad affrontare le incognite di una vita sociale complessa. La fiction, insomma, è l'ultimo miglio percorso dall'uomo sul boulevard della «Teoria della mente», un'altra capacità che l'animale uomo ha innata e che gli permette di farsi un'idea di cosa sta provando e pensando un altro essere umano.

Eppure «non siamo nati per leggere», ci avvisa Maryanne Wolf, neuroscienziata cognitiva, nel suo fondamentale *Proust e il calamaro* e in varie ricerche condotte dal Center for Reading and Language Research alla Tufts University di Boston: leggere è un'attività estremamente complessa che coniuga capacità visive e linguistiche ma che, a differenza di queste, non può essere

trasmessa nel patrimonio genetico. In altre parole, ogni individuo impara a leggere e a scrivere partendo da zero, indipendentemente dal sistema di scrittura proprio della cultura a cui appartiene. Ma come? Le neuroscienze cognitive e la psicologia sperimentale hanno scoperto solo da poco le complesse dinamiche della lettura, e questo straordinario avanzamento nella comprensione del ruolo della lettura ha coinciso con la diffusione di Internet; stiamo quindi parlando degli ultimi vent'anni, un battito di ciglia nel processo evolutivo. Se di coincidenza si tratta, è una coincidenza fortunata. Chi lavora in quella parte dell'*industria creativa dei contenuti* e dell'*entertainment*, e che ha a che fare con scrittura e fiction, ha infatti un elefante nella stanza, con le zampe ben piantate in case editrici, librerie, scuole, biblioteche e organismi per la promozione della lettura. È un pachiderma *brand new*, nuovo di zecca, pervasivo ed evanescente come i byte di cui è formato, che sta spiacciando con sublime efficacia la capacità di leggere e, per coloro a cui piace il melò, cinque secoli di letteratura di finzione.

Se siamo persone inclini a vedere le novità come opportunità, l'irruzione di nuovi potenti concorrenti nel campo della scrittura-lettura di storie non può che essere estremamente interessante, tanto più se si lavora nell'editoria di fiction, il segmento che soffre molto più di altri segmenti editoriali in termini di innovazione, produzione e commercializzazione dei contenuti.

Al netto di tutti gli sconvolgimenti prodotti dalla disruption digitale – ovvero dall'interruzione della linea di continuità tra autore e pubblico che ha messo in discussione il ruolo della mediazione editoriale – là dove c'è crisi dell'editoria, questa è per lo più riconducibile a una flessione della fiction: i dati dei mercati internazionali parlano chiaro. Ma per chi è allergico alla parola «mercato», per chi vede nelle dinamiche commerciali la tomba dei contenuti, per chi legge con soddisfazione articoli sul rallentamento nella diffusione degli e-book può bastare questa semplice e nostrana considerazione: i bestseller da 500mila copie non ci sono praticamente più e oggi se un romanzo arriva a 50mila copie gli editori si autodefiniscono «contenti»; intanto, solo in Italia, abbiamo perso per strada qualche milione di lettori in cinque anni. Lettori di fiction.

Forse le storie non ci interessano più? Se la storia d'amore tra la gente e il libro stesse finendo dobbiamo preoccuparci? Non può essere semplicemente la fine di un ciclo evolutivo? Una mutazione socioantropologica come ce ne sono state tante nella storia dell'umanità?

Non esiste ancora un'indagine seria, su un panel ampio e rappresentativo, che possa dare risposte sicure e misurate, per quanto temporanee, a questi interrogativi. Ma possiamo mettere insieme il meglio di sondaggi e statistiche internazionali, i dati di mercato e i numerosi studi di neuroscienziati e psicologi cognitivisti per tracciare i contorni del problema, definirne il contesto, individuare personaggi e interpreti attuali e dell'immediato futuro.

I neuroscienziati e gli psicologi cognitivisti, Maryanne Wolf in particolare, ci dicono che non solo «siamo quello che leggiamo» ma che siamo anche «come leggiamo». Non si tratta solo del leggere in digitale o su carta, ma della complessiva esperienza di lettura. Se usiamo in modo normale Internet, la nostra esperienza di lettura è già frammentata tra tutto ciò che esce da social, mail, video; e anche se il nostro profilo sociodemografico ci individua come lettori forti (il tesoretto dei consumi editoriali nel trade) il più delle volte non arriviamo alla fine di un articolo online, e di un saggio leggiamo l'introduzione e forse pilucchiamo qua e là. Va peggio per la fiction, che sembra stia diventando un'impresa alla quale si rinuncia a priori; se abbiamo tra i quindici e i trent'anni anche i classici diventano una zavorra: saranno pure i depositari di una conoscenza sedimentata, ma *Madame Bovary* è lenta, e parla in una lingua piena di subordinate e di digressioni che richiedono uno sforzo molto più intenso rispetto a una lettura saltellante ed episodica su Internet. Non va molto meglio, a giudicare dalle tirature, con i bestseller della contemporaneità: in Italia, dal 2013 al 2014 i primi cento titoli hanno perso 900mila copie (Nielsen), e nel 2015 pare sia andata peggio. Eppure leggere un romanzo o un racconto ci permette di «andare oltre il testo», di metterci al servizio dell'immaginazione e della riflessione, di costruire una relazione tra noi, i personaggi e le storie. Sono qualità del tutto diverse dalle interazioni del mondo digitale, dove non è richiesto di «andare oltre il testo». Sembra che

la lettura profonda stia perdendo terreno quanto la foresta amazzonica perde alberi e biodiversità: a tutti gli effetti la lettura è oggi una questione di ecologia della mente. Eppure viviamo in un mondo altamente alfabetizzato, con una percentuale media globale di *reading skills* superiore al 90%: un miracolo.

Tuttavia, saper leggere, per le statistiche dell'alfabetizzazione, vuol dire saper compilare un modulo, capire il bugiardino di un farmaco, scorrere i titoli di giornale. Che è già tantissimo se solo guardiamo queste capacità, per esempio, dalla prospettiva del primo dopoguerra, quando metà degli italiani era analfabeta funzionale. Per i neuroscienziati cognitivi, però, i benefici della lettura profonda – ovvero di un testo lungo che il più delle volte è un romanzo – sono parecchi passi più in là. Il cervello del «lettore esperto» cambia per sempre e questo, probabilmente, ci rende neurobiologicamente, psicologicamente e socialmente migliori, più capaci di affrontare i capricci del destino, di interagire con i nostri simili, di avere una scala di valori al servizio delle scelte personali piuttosto che delle credenze. Ma non c'è nessuna evidenza scientifica che leggere fiction ci renda più felici o meno depressi, come una recente ricerca tutta italiana ha ipotizzato. Così come non è dimostrato, per quanto ci sia qualche evidenza sperimentale, che leggere su carta ci faccia comprendere meglio il contenuto.

Del resto, non è questo il punto. La lettura digitale sta modificando il nostro modo di leggere per dove è fatta (device che accolgono i distraenti/concorrenti della lettura) e per come è fatta, un veloce peregrinare tra link, ricerca di informazioni esterne al testo e di parole chiave all'interno del testo, imbottito sempre più di immagini in movimento che sono coerenti con quello che si sta leggendo e quindi in qualche misura «necessarie»: basta osservare i comportamenti d'uso degli smartphone in un normale tragitto in metropolitana. A cornice c'è un problema di sintassi: quella, complessa, di un buon romanzo si riverbera nella sintassi del pensiero dell'individuo, ci impegna e ci allena. Anche in questo senso siamo sia *quel* che leggiamo sia *come* leggiamo.

Certamente, non ha senso mettere all'indice la lettura multitasking e ipertestuale, per quanto non possa cogliere i (presunti) risulta-

ti della lettura (e della letteratura) immersiva o profonda. Non si può neppure considerare un danno collaterale di Internet perché è essa stessa Internet, e Internet è una delle innovazioni più utili e stupefacenti della storia dell'umanità. Le due letture, insomma, possono e devono convivere, come i nuovi programmi scolastico-educativi della Finlandia, nazione al top nelle statistiche Ocse-Pisa sull'educazione e sulle *skills* scientifico-culturali, stanno cercando di sperimentare.

Allora, forse le storie non ci interessano più? Lo storytelling animal è stato appena individuato ed è già sulla strada della pensione? Neanche per sogno. Il bisogno di storie è più forte che mai, almeno a giudicare dal successo di chi contende alla fiction libraria l'attenzione dei lettori per le storie: fiction tv e videogame.

Partiamo dalla considerazione che leggere un romanzo, vedere una serie tv o giocare con un videogame appartengono all'entertainment là dove per entertainment si considerano le attività che facciamo nel tempo libero, ovvero «per piacere» e in un intervallo di tempo non dilatabile. Ed è nell'entertainment che si sta giocando una partita molto particolare tra differenti consumi di fiction, di storie.

Siamo nell'età dell'oro della fiction tv, che rappresenta il 42% del trasmesso televisivo mondiale su tutti i canali in cui si è frammentata la televisione (in chiaro, via cavo, Internet, YouTube, Amazon, Netflix ecc.). La fiction tv è (al netto dello sport) il principale segmento della televisione digitalizzata e globale. Piace, a tutti e a tutte le latitudini. Viene prodotta ovunque, Cina ed Estremo Oriente, India, Emirati e Sudamerica. Negli Stati Uniti, la fucina di ogni genere di fiction, le serie tv hanno scatenato gli appetiti di Hollywood, visto che il cinema è in caduta libera, alzato l'asticella della qualità e quindi degli investimenti nei quali le banche d'affari sono ormai ospiti fissi al punto che siamo nel bel mezzo di una bolla speculativa, ma tant'è: la fiction tv è entrata nei consumi culturali e nelle pagine della critica come mai lo è stata in ottant'anni di storia televisiva. Copre qualsiasi genere della narrativa letteraria-libresca, dai più sofisticati «drama», ai romance, agli storici, ai thriller per arrivare – con pro-

dotti ad hoc – agli adolescenti. I più piccoli hanno a disposizione i cartoon sotto forma di serie. Dai romanzi prende la forma, con narrazioni lunghe, corali, piene di personaggi e digressioni, ma senza le ellissi della narrazione cinematografica. Dalla lettura prende anche la fruizione: ora non dobbiamo aspettare una settimana per vedere l'episodio successivo, possiamo vedere tutta la stagione nei tempi e nei modi che più ci piacciono (il binge viewing, l'abbuffata di serie, è da quest'anno una categoria a sé stante di rilevazione), anche in mobilità sui tablet o sullo smartphone, nel tempo libero interstiziale. Come leggere un libro. Inoltre, non bisogna andare in libreria e per essere aggiornati su cosa vedere basta il passaparola dei social. Fra chi ha accesso a una qualsiasi forma di tv, la media settimanale di visione è di 6 ore; erano 2,9 nel 2011 (Ericsson ConsumerLab, Euronitor/Mediametrie). La possiamo vedere con amici e familiari, non è un'attività intima e solitaria come la lettura, e dal punto di vista cognitivo non dobbiamo fare grandi sforzi di immaginazione o di contestualizzazione del testo: lo scenario è dato, vero o verosimile che sia, il linguaggio è comprensibile da chiunque, le linee narrative semplici, se ci siamo persi dei passaggi basta premere reload, come per un libro. È difficile vedere nella visione delle serie un equivalente della lettura profonda, dell'«andare oltre il testo», ma non ci sono studi specifici sull'argomento. Chissà.

Per accostare i videogame alla fiction libraria, invece, dobbiamo metterci da una prospettiva differente, ma non meno interessante. Gran parte dei videogame contemporanei sono online, collettivi, e con marcate linee narrative: questo vuol dire che si gioca sempre meno con, o contro, un software e sempre di più con, o contro, degli altri giocatori; che non si assiste a una storia, ma si è protagonisti di più linee narrative (si è dentro il gioco, dentro la storia) spesso con identità multiple. È un mondo epico ed etico, se si è bravi (ed è solo una questione di tempo) si va avanti e ci si gratifica; i buoni e i cattivi sono identificabili, la missione è chiara, non ci sono le ambiguità di un capufficio o di colleghi meschini, di avanzamenti di carriera non riconosciuti e neppure di psicodrammi familiari. In questo senso alcuni ricercatori dicono che i videogiochi sono percepiti come «meglio della realtà» e al tempo

stesso «allenano alla realtà», come un buon romanzo. E come un romanzo i videogame soddisfano il nostro bisogno di storie. Non ci sono dati direttamente comparabili tra giocatori e lettori, ma per avere un termine di confronto, il tempo speso giornalmente sui videogame è passato dai 18 minuti del 2008 ai 23 nel 2013, con la previsione che raggiunga i 28,3 minuti nel 2018 (Veronis Suhler Stevenson); il fatturato globale per il 2015 è previsto intorno ai 111 miliardi di dollari (Gartner), che vuol dire quasi il triplo del fatturato mondiale della fiction libraria.

Questa fotografia dello stato della fiction, per quanto parziale e con ampie zone da mettere a fuoco, non deve suonare come una chiamata a raccolta dell'Unesco delle Lettere: le intenzioni protezionistiche, in questo campo, giocano sempre di rimessa. Quello che sappiamo oggi in modo abbastanza dettagliato è che le competenze per leggere in modo fluido devono essere saldate al mondo emozionale per fare in modo che i contenuti rimangano nell'esperienza umana, culturale e sentimentale del lettore. È a questo crocevia che il lettore diventa «esperto» e assegna alla lettura un posto di riguardo nei propri consumi culturali. Le serie tv non hanno di questi problemi, creano molto più facilmente quella dipendenza (rilevata anche a livello neurobiologico) che sulle pagine scritte troviamo con più evidenza nei page-turner dei grandi autori internazionali, scritti sempre più spesso con un passo da serie tv. Al tempo stesso, per quanto la serializzazione della fiction libraria sia una delle pietre filosofali del publishing e del self-publishing, giocoforza, non può essere applicata indiscriminatamente. La fiction romanzesca, insomma, sembra cedere più contenuti di quanto sappia importare modelli: alla Fiera di Francoforte 2015 Ken Follett ha presentato in prima persona il videogioco tratto da *I pilastri della terra*; coinvolgerà anche l'omonima miniserie tv e sarà pronto nel 2017. Solo allora vedremo se e quale ruolo svolgerà il romanzo originario sul pubblico dei *gamers* e quanti di questi sono stati precedentemente suoi lettori. Ma per quanto la fiction, o certa fiction, si apra al nuovo che avanza, la «lettura profonda» rimane l'hardware e il software della buona letteratura, la sola – per adesso – che ci permette di andare veramente «oltre il testo».

Traslocare o re-installare? Fra pagina e schermi

di Stefano Ghidinelli

Anche se nell'ambito della letteratura gli effetti della «rivoluzione digitale» appaiono a tutt'oggi piuttosto aurorali, lo spettro di una imminente «migrazione» dalla carta all'e-book continua ad alimentare, fra molti umanisti, ansie e paure. I nuovi device sarebbero infatti inadeguati a supportare il tipo di lettura immersiva che i testi letterari richiedono. Ma forse la vera sfida non è quella di gestire un fastidioso trasloco, quanto di promuovere e guidare creativamente una profonda re-installazione della letteratura e della cultura umanistica in un mondo digitale.

È

un dato di fatto: fra gli ambiti di pertinenza della «vecchia» tecnologia della stampa, la letteratura resta a tutt'oggi uno di quelli in cui gli effetti veramente esperibili, o misurabili, del cosiddetto *digital turn* appaiono ancora, tutto sommato, piuttosto embrionali, aurorali. Non che questo scalfisca di un millimetro, naturalmente, le nostre convinzioni circa la portata epocale della «rivoluzione» in corso: che la Rete e il digitale cambieranno, anzi stanno già cambiando, anzi hanno già irrimediabilmente cambiato *anche* i nostri modi di scrivere e leggere – oltre che di socializzare e presentare, dibattere e studiare, conservare e insegnare la letteratura –: tutto questo lo pensiamo, anzi, lo *sappiamo* tutti.

A determinare questa singolare condizione di consapevolezza zoppa – nitidissima eppure aggettante sull'impregiudicato, ben piantata in un buon senso comune ma sempre un po' costretta alla fantasticheria profetizzante – non è soltanto l'evidenza dei «bruti» numeri: che anche al di là delle cospicue differenze fra contesti e mercati (la più compassata situazione europea, il più maturo scenario americano), nel complesso descrivono la crescita dell'e-book come un processo ovunque continuo e consistente ma tutt'altro che travolgente (come invece si era pensato, o temuto, in un primo tempo). In modo forse meno «oggettivo», ma altrettanto eloquente, qualcosa di analogo ce lo suggerisce la nostra perso-

nale, quotidiana esperienza di lettori digitali. Che probabilmente non è molto dissimile da quella che Andrew Prescott, medievista dell'università di Glasgow, ha descritto in un divertente post sul blog del Digital Reading Network (un progetto di ricerca guidato da Bronwen Thomas, docente di Communication and Media all'università di Bournemouth) come l'esito di un processo di «ri-negoziazione graduale delle *sue* abitudini di lettura», fatto di «aggiustamenti dinamici, esperimenti e riallineamenti»: un processo tutt'altro che «improvviso, drammatico e dirompente», anche se «non per questo meno profondamente trasformativo». Perché certo non è difficile intuire che usare un e-reader invece che un libro comporta una trasformazione delle concrete modalità di esperienza del testo, degli aspetti procedurali-gestuali dell'atto di lettura, che non può non avere riflessi sulle dinamiche cognitive e affettive della fruizione (senza contare il modo in cui la Rete e i dispositivi digitali rimodellano i nostri comportamenti nella fase preliminare della scelta, acquisto, archiviazione del testo, o in quella successiva della socializzazione delle nostre esperienze di lettura). Eppure, mentre ci interroghiamo sul potenziale rimodulante di questi dispositivi e delle loro funzioni – che magari stiamo ancora imparando a maneggiare con confidenza – è difficile sottrarsi all'impressione che non stiano poi nemmeno qui le *vere* rivoluzioni che la rivoluzione digitale ci prepara e con cui ci dovremo confrontare: che quelli che abbiamo sotto gli occhi non siano che assaggi di ciò che potrebbe aspettarci e anzi di sicuro ci aspetta, indizi che puntano altrove... Ma dove?

La percezione diffusa di questa domanda di senso ha alimentato e continua ad alimentare, un po' a tutti i livelli di approfondimento e specialismo, una fervida attività di analisi e mappatura descrittiva della mutevolissima situazione presente ma anche, appunto, di tesa immaginazione proiettiva, delineazione prospettica, argomentazione pronosticante. In effetti l'impressione è che tante paure e ansie che continuano a serpeggiare fra lettori e operatori di educazione e sensibilità umanistica, derivino proprio dalla difficoltà di trovare un angolo di raccordo non solo convincente, ma anche veramente produttivo, fra i differenti ma inscindibili spigoli di questo sforzo interpretante.

Paradigmatico, da questo punto di vista, è il «caso» di un recente saggio pubblicato dalla linguista americana Naomi S. Baron, che nei mesi scorsi ha avuto una diffusa eco pubblica sulla stampa internazionale (da noi ne ha parlato ad esempio, fra gli altri, Paolo Di Stefano sul «Corriere della Sera»). Quale sia il suo centro di interesse la Baron lo dichiara fin dal titolo, tanto suggestivo quanto però tendenzioso: *Words Onscreen. The fate of Reading in a Digital World* («Parole sullo schermo. Il destino della lettura in un mondo digitale»). Più precisamente, il movente pragmatico della studiosa è di tipo didattico/educativo: il saggio nasce cioè da un sentimento di «preoccupazione» (pur mista a «curiosità») per la crescente determinazione con cui diverse istituzioni scolastiche e accademiche americane si sono impegnate, nell'ultimo decennio, a predisporre e caldeggiare la possibilità, per i propri studenti, di acquistare edizioni *digitali* di manuali e testi di studio inseriti nei programmi dei loro corsi (soprattutto perché molto più economiche delle corrispettive edizioni cartacee). Ma – è questo l'assillo della Baron – può darsi che l'avvio di questa «migrazione» mediale, spesso accettata semplicemente come ineluttabile, nasconda in sé altri, ben più drammatici, costi? E ignorarli o non tenerne conto, quali implicazioni avrà «per l'educazione, la cultura, e noi stessi?». Secondo la Baron – non è difficile intuirlo – nefaste.

Va detto che uno dei motivi di interesse del saggio è proprio la varietà di dati e argomenti che l'autrice raccoglie, censisce, discute, nella sua serrata valutazione costi/benefici degli effetti del «grande trasloco». Ma sono soprattutto tre le motivazioni in base a cui Baron giunge a sentenziare, alla fine, che i nuovi device digitali possono sì essere ritenuti buoni quanto, e forse anche più della stampa, per letture «leggere», brevi e poco impegnative, di testi informativi o di facile intrattenimento «che non intendiamo analizzare o rileggere»; mentre per le letture più serie – i capolavori della «vera» letteratura, i densi prodotti del pensiero critico/speculativo e del sapere umanistico che bisogna studiare e meditare – la superiorità del «vecchio» *handbook* è indiscutibile.

Il primo argomento è che la virtualizzazione del supporto fisico del libro comporta una perdita secca di quell'insieme di riferimenti materiali, tattili, prossemico/spaziali, che non sono

solo intensificatori affettivi accessori dell'esperienza estetica del testo, ma costituiscono un supporto coadiuvante preziosissimo per i nostri procedimenti di memorizzazione. Esperimenti condotti da diversi psicologi della lettura (in particolare dall'equipe di Anne Mangen presso l'università di Stavanger, in Norvegia) indicano d'altronde che la fluidità con cui il testo di un e-book scorre, schermata dopo schermata, sulla superficie bidimensionale di un e-reader, attenua la nostra capacità di costruirci un'immagine mentale salda dell'architettura complessiva dell'opera (e dunque di situare su quello sfondo i passi che stiamo leggendo). Il risultato è che, alla prova dei fatti, i lettori di un testo a schermo ricordano meno, e con meno precisione, di quelli che lo hanno letto in versione cartacea.

Il secondo argomento è che il diffondersi dei device digitali come piattaforma per la lettura sta producendo un vero e proprio slittamento del significato stesso della parola «leggere». Da utilizzatori intensivi di pc e e-reader, tablet e smartphone, noi impieghiamo cioè una quantità crescente del nostro tempo in attività di «decodifica testuale»: che però, in larghissima prevalenza, non si declinano certo come un'impegnativa e immersiva esperienza di attraversamento integrale di un testo lungo e continuo. Piuttosto si tratta di esercizi di estrazione selettiva di informazioni attraverso lo scorrimento rapido/discontinuo di un ambiente semiotico misto (che integra testi, immagini, elementi audiovisivi, ecc.). È il modello che Baron chiama «read on the prowl» (leggere «a caccia di» qualcosa), e che ha i suoi correlativi operativi, per un verso, in uno stile fruitivo modellato sul caratteristico schema a «F» che, secondo le ricerche di Jakob Nielsen (vero guru dell'«usabilità» dei contenuti web), si ricava dall'eye-tracking degli utenti di pagine in Rete (ovvero: una lettura continua per le prime righe di testo, che sempre più degenera verso una rapida scansione in verticale nelle righe seguenti); oppure nella crescente predisposizione all'uso della funzione «trova» per una ricerca di parole-chiave all'interno di un documento. Pratiche di questo genere rispondono a una idea «efficientistica» del leggere che in certi contesti è utile e del tutto adeguata (e che corrisponde, sul fronte della scrittura, alla sempre più rigida/prescrittiva predilezione per il breve, il sinte-

tico, il concentrato, a discapito del lungo e complesso e distribuito). I problemi cominciano però quando la forza modellizzante di queste abitudini fruibili si manifesta in contesti che richiederebbero invece un'attivazione e distribuzione dell'attenzione ben differente: perché lì la rapidità di reperimento della singola informazione è assai meno decisiva del percorso attraverso cui il testo arriva a fornircela. Se questa inopinata interferenza fra idee e stili di «lettura» difformi è tutt'altro che estranea, secondo Baron, alle crescenti difficoltà che i suoi studenti incontrano nel confrontarsi con testi lunghi e complessi, proporre loro di fruirli su un tablet o uno smartphone, didatticamente, è poco meno che un suicidio culturale.

Il terzo argomento su cui Baron riflette incrocia «un altro interrogativo sulla natura del leggere: è un incontro individuale con un testo oppure si tratta essenzialmente di un'esperienza sociale?». Qui le preoccupazioni dell'autrice – che pure riconosce le potenzialità della Rete come luogo di rinforzo e condivisione intersoggettiva dell'esperienza del leggere – riguardano soprattutto, e un po' più banalmente, gli effetti distraenti e centrifughi che un supporto provvisto di una connessione web fatalmente comporta: uno sta leggendo un testo, poi pensa di controllare un momento la casella di posta o il profilo Facebook, e un'ora dopo non è ancora tornato a ciò che stava facendo.

Oltre e più che queste riflessioni e analisi, comunque, ad attirare e intrigare i recensori di mezzo mondo è stato il risultato di una singola specifica ricerca, che la Baron stessa ha condotto fra i suoi studenti *undegraduate* (e fra due gruppi anagraficamente omologhi di studenti giapponesi e tedeschi), semplicemente somministrando loro un questionario su preferenze e abitudini di lettura. Risultato: proprio loro, i cosiddetti «millennials», la generazione dei supposti «nativi digitali», hanno massicciamente dichiarato che, per studiare o leggere opere intellettualmente impegnative, al pur più agile ed economico e-book preferiscono, di gran lunga, il buon vecchio pesante libro di carta (sostanzialmente, per ragioni riconducibili ai tre motivi appena ricordati). Sulle pagine del «Corriere», Paolo Di Stefano commenta così: «Se fossero cinquantenni, sarebbero bollati come ottusi nostalgici. Invece no,

niente struggimenti malinconici, solo la constatazione che la carta è meglio, per varie ragioni: pratiche, fisico-tattili e probabilmente tecnico-mnemoniche, poco importa se i libri pesano negli zaini».

Ma dunque, cosa dobbiamo dedurne? Che se teniamo davvero all'educazione dei nostri studenti (alla *nostra* educazione), dobbiamo batterci perché si continui a studiare e leggere *solo* su carta? Che la tecnologia del libro è l'unica davvero adeguata a conservare e trasmettere l'immenso patrimonio della cultura occidentale? Che il digitale – supporto inadatto alla «vera» lettura, alla «vera» cultura – è una tecnologia che possiamo bensì tollerare, in certi contesti e per certi scopi, ma da cui dobbiamo fermente difendere e preservare, almeno, il fortino della Letteratura e dell'Umanesimo (e il fortino di quel fortino che sono la scuola e le facoltà di Lettere)?

Mettiamola così: se all'inizio ho scritto che il titolo della Baron è tendenzioso, è perché secondo me il suo studio non dimostra *veramente* quello che pretende di dimostrare. In particolare, non delinea affatto quale sia o potrebbe essere «il destino della lettura in un mondo digitale». Non che i suoi argomenti siano privi di fondamento o rilevanza. Tutt'altro. Individuano anzi abbastanza bene alcune delle evidenti specificità di quello che è stato chiamato «formato schermico» – in particolare la costitutiva vocazione a una testualità mista, plurimediale, e la predilezione per una logica espositiva e discorsiva di tipo seriale/modulare piuttosto che sequenziale/lineare (come quella della prosa).

Certo, sostenere che i media digitali sono in sé inadatti a supportare rigorose pratiche di lettura/rilettura/analisi testuale appare un po' azzardato, se solo si considera il moltiplicarsi di progetti di ricerca accademici d'avanguardia volti precisamente a sondare, dalle più diverse prospettive (filologiche, bibliografico/archivistiche, linguistiche e «stilometriche»), il promettente orizzonte di possibilità dischiuso da una intelligente integrazione dinamica fra *close reading* e *distant reading* (secondo la formula di Franco Moretti), fra stili e pratiche di scrittura, lettura, analisi elaborati in secoli di cultura «tipografica», e le ancora largamente inesplorate tecniche organizzativo-espositive, analitico-esplorative, critico-argomentative dischiuse dagli strumenti informatici.

Né appare meno curioso che, proprio mentre si sottolinea la forte specificità dello schermo come medium della lettura, se ne declini poi il confronto con il libro tradizionale usando, come metro di giudizio, le performance di memorizzazione di lettori che certi «compiti» hanno imparato a eseguirli, e li eseguono da sempre, sulla pagina a stampa. Perché è del tutto evidente che i *nativi digitali* – se li intendiamo come individui costitutivamente in grado di maneggiare al meglio una tecnologia per il solo fatto di averla a disposizione da sempre – semplicemente non esistono: così come non esistono «nativi tipografici», se è vero che a maneggiare e studiare un libro, ancora oggi, bisogna *imparare*, sotto la guida di qualcuno che ci insegni a farlo.

Ma proprio questa, allora, è la vera lacuna che le riflessioni della Baron implicitamente certificano (pur senza riconoscerla), e che davvero dovremmo preoccuparci di colmare: quella cioè di una generazione di volenterosi e avventurosi pionieri-guida, di esploratori-mandatari che si impegnino a immaginare creativamente (sperimentando e via via affinando modelli poi trasmissibili ad altri) non solo ambienti operativi e strumenti software, ma i rudimenti di una grammatica, di una sintassi, di una retorica, sulla base delle quali cominciare a capire come un testo si possa studiare (si possa leggere immersivamente, analizzare articolatamente, comprendere approfonditamente) *anche* su un e-reader.

Uno dei rischi da evitare, invece, è proprio quello di pensare che il *destino della lettura in un mondo digitale* possa davvero risolversi nelle prime, un po' impacciate prove di meccanico «trasloco di contenuti» da un supporto «vecchio», ma proprio per questo straordinariamente affidabile e rodato per certi fini, a un altro «nuovo» e proprio per questo – non c'è dubbio – ancora un po' inefficiente ad assolvere certi compiti e responsabilità. Ma piuttosto che nel vigilare, arcigni, per contenere i danni e minimizzare le perdite di *queste*, sia pure insoddisfacenti, operazioni, la vera sfida da cogliere sembra semmai quella di attivarsi per promuovere, anzi guidare (un po' enfatico, pardon) una vera e propria operazione di *re-installazione* creativa della letteratura e della cultura umanistica nel contesto del mondo digitale. Come hanno indicato con lucidità, ad esempio, autori come Jerome McGann

(già nel pionieristico *Radiant Textuality*, tradotto in italiano col titolo *La letteratura dopo il world wide web*; o ancora nel recentissimo *A New Republic of Letters* del 2015), o quelli riunitisi – sintomaticamente – nel «collettivo» di *Umanistica_digitale*, proprio agli intellettuali di formazione umanistica – con la loro specifica sensibilità retorica, estetica, critica, filologica – sembrerebbe poter spettare in quest’ottica un ruolo (una responsabilità) cruciale: a patto naturalmente che sappiano reagire alla tentazione di irrigidirsi in uno sterile arroccamento difensivo sui fragili confini dei propri recinti di competenza.

Del resto, sottoporre a una serrata analisi e a un inventivo riuso critico le convenzioni del formato-schermo, disautomatizzandone l’apparente innocenza e neutralità, potrebbe essere un’occasione non banale per approfondire ulteriormente la nostra consapevolezza della non neutralità delle stesse convenzioni del formato-libro: di quelle «strutture gerarchiche e sequenziali, particolarmente popolari dopo Gutenberg», che come già negli anni settanta suggeriva Ted Nelson (l’inventore della nozione di *ipertesto*) «sono generalmente forzate e artificiali» (che non significa affatto ingannevoli o riprovevoli, naturalmente). E poi, siamo davvero sicuri che le grandi e meno grandi opere letterarie che «leggeremo» fra venti o cinquant’anni risponderanno ancora a *quelle* strutture e convenzioni? Ma questo, come si dice, è un altro discorso.

Le nuove vie delle librerie

di Marco Zapparoli

Segnali confortanti giungono dal settore delle librerie italiane, che nell'ultimo periodo hanno affrontato numerosi cambiamenti. Centrale rimane comunque il ruolo del libraio, promotore di innovazioni e iniziative per attirare il lettore. Gli esempi positivi non mancano: dalla riuscita cooperazione tra librerie indipendenti a Udine alle letture ad alta voce su barche a remi a Venezia, fino alla ristrutturazione delle sedi milanesi delle catene Rizzoli, Feltrinelli e Mondadori Store. Un po' di ritardo si registra solo nello sviluppo tecnologico e della comunicazione on-line: una lacuna da colmare al più presto.

Se pensiamo a quanto hanno cambiato volto negli ultimi cinque anni bar e baristi, locali, minimarket – per non parlare della mutazione dei parrucchieri in «hair stylist», al netto dei concorrenti cinesi – viene spontaneo chiedersi se questo è avvenuto anche nelle nostre librerie.

Viene da chiedersi quanto premia investire in layout ricercati, quanto in eventi, promozioni commerciali o comunicazione sui social media.

Andare in libreria piace ancora a molti. I files sono agili, ma la carta dà credito e i librai danno credito ai libri. Probabilmente lettori forti e meno forti si aspettano qualcosa di diverso dal passato.

Dall'America giunge notizia che le librerie indipendenti siano in crescita. Secondo un'indagine Nielsen, nel primo semestre 2015 le librerie indipendenti italiane presentano un incremento di vendite del 2,3%, bilanciato da un calo analogo nelle librerie di catena. Il 2015 registra un numero di nuove aperture e ristrutturazioni di librerie esistenti – alcune molto significative – decisamente superiore agli anni precedenti. Tra i diciotto allievi della Scuola Librai Italiani, la scuola dell'Ali che ha sede a Roma, due hanno aperto bottega nel settore del libro che «tira» di più, quello dei bambini e ragazzi. È un dato molto incoraggiante.

La sensazione è che chi riesce a offrire un'atmosfera mo-

derna e accogliente, un'interazione solida fra autori e lettori senza perdere di vista che la libreria non è un bar o un circolo culturale, ce la stia facendo.

Certamente, sempre più spesso è il libraio – talvolta, ma ancora troppo poco, con l'aiuto di iniziative promosse dagli editori – che va a caccia di lettori. E andare a caccia di lettori significa necessariamente innovare, trovar formule originali, essere più che mai accoglienti, aver chiaro cosa si propone.

La bestia nera del conto economico, qualsiasi sia la dimensione della libreria, rimane l'affitto: in una zona decente è proibitivo, se non è proibitivo è indecente la zona.

Il giusto equilibrio lo si trova nei centri medio-piccoli. Librai disposti a coltivare pazientemente la clientela, magari con l'aiuto di gruppi di lettura, attività di avviamento e sostegno alla lettura per bambini, trovano in provincia terreno fecondo. Può sembrare strano, ma forse è più facile far centro aprendo una libreria in provincia di Benevento, a Lucera, Lecco o Asiago piuttosto che nelle grandi città.

Permettersi un dipendente è molto impegnativo, e tra le librerie aperte negli ultimi mesi sembra prevalere il modello «one man/one girl bookshop» o la variante coppia o «family»: lui e lei, oppure lui/lei + mamma o babbo pensionati. Il monte merci è meno problematico; disporre di un catalogo esaustivo non è più la «mission» di una nuova libreria indipendente, forse nemmeno di una di catena, fatta eccezione per alcune grandissime librerie delle città principali. Sembra più importante sapere bene cosa si ha sui propri banchi e scaffali, e offrirlo accuratamente a clienti da rendere il più possibile affezionati.

I migliori topi contemporanei di libreria parrebbero essere di tre tipi: donne di tutte le età, bambini accompagnati da genitori e uomini adulti dal cuore giovane; giovani adulti se ne vedono meno, ma sono in lenta crescita.

Insomma, probabilmente la «nuova libreria indipendente» occupa meno metri quadri della consorella anziana, se si trova in città sta al confine fra semicentro e periferia, se in altri luoghi è ubicata molto più in centro, ha un addetto in meno di prima, ha vocazione sociale e sa piuttosto bene quali libri si mette in casa.

Più che tracciare una cronistoria degli ultimi dodici mesi, può essere utile passare in rassegna alcuni esempi stimolanti e incoraggianti, osservando i cambiamenti con l'aiuto di qualche parola chiave: cooperazione; passato & presente; nuove aperture; ristrutturazioni; comunità; formazione; innovazione informatica.

Cooperazione

Udine. Città che nasce con la camicia, perché dispone del massimo numero di librerie pro capite: quasi una trentina, su una popolazione di 100mila abitanti. Città illuminata: vanta ad esempio un sindaco che si presta a far letture ad alta voce nella libreria dedicata ai bambini. Cinque librerie hanno deciso di fare sistema sul serio. Ciascuna bellissima, ciascuna con una specializzazione: Cluf propone narrativa, saggistica e libri universitari; Pecora nera è dedicata ai bambini; Odos vende guide, carte, narrativa di viaggio, letteratura africana, sudamericana e medio-orientale; Martinigh sfoggia libri-oggetto, edizioni numerate e quasi-installazioni; Koboshop è il meglio che si possa immaginare sul versante design-arte-musica, con molti libri d'importazione e vinili. Ciascuna dista non più di trecento metri dall'altra, tre si trovano lungo la stessa via. Utilizzano le vetrine per allestire mostre diffuse, proponendo un percorso circolare; organizzano insieme eventi a impatto cittadino, stampa di materiale promozionale, speciali tirature numerate con grafica per Natale.

Passato & presente

A parte lo stile Bloomsbury che mette acquolina ai passanti che gironzolano per calli, Marco Polo di Venezia si basa su una miscela vincente, probabilmente anche dal punto di vista dei margini. Metà libreria è dedicata a libri usati ma selezionati con grande cura, prime edizioni a prezzi accattivanti, l'altra metà a editori di taglia medio-piccola. Si dirà: che c'è di nuovo nel proporre libri usati? La differenza la fa il come. Un libro usato ben scelto è un dono eccellente, rappresenta per definizione un valore consolidato nel tempo. Proporre libri ben stampati e ben curati, che

hanno resistito al tempo al punto da apparire quasi gioielli antichi, conferisce statura al valore percepito del libro. Non è forse partito da lì il celebre James Daunt? Per allargare la cerchia, oltre a letture ad alta voce su barche a remi – l’iniziativa si chiama «Libri in voga» – la Marco Polo sostiene anche un circolo fotografico. I conti tornano, perché dalla fine di settembre 2015 i soci hanno aperto un secondo spazio, in zona universitaria.

Nuove aperture

E a proposito di nuove aperture. Sarà una coincidenza ma nella settimana che precede «Letti di notte» – notte bianca dei libri e della lettura che il primo giorno d’estate coinvolge duecento librerie e biblioteche – quest’anno hanno aperto ben tre librerie, disseminate lungo lo Stivale: Lanovecento a Pozzuoli, Volante a Lecco, Kublai a Lucera (Foggia). Dopo anni di chiusure, a Napoli aprono nella stessa settimana – l’ultima di settembre – due librerie. Una Mondadori e una indipendente: Il quadrifoglio. Piccola, 40 metri quadrati, collegata a una casa editrice locale. A tagliare il nastro il giorno dell’inaugurazione è il sindaco. In settembre, ad Albano Laziale ha aperto una splendida libreria per bambini, il Soffiasogni: basta dare un’occhiata al sito per capire con quale cura vengono scelti i libri e progettate le iniziative che coinvolgono e avvicinano alla lettura i piccoli. All’inizio del 2016, a Milano in corso di Porta Ticinese apre Verso, su due piani, che vede soci anche due editori: Iperborea e Nottetempo. L’idea è farne un punto di aggregazione e riferimento per il catalogo di editori indipendenti. Questo, per la verità, capita abbastanza spesso in molte fra le nuove librerie. Che però accada in uno spazio relativamente ampio, zona prossima al centro, con il sostegno diretto di due editori è un altro segnale di coraggio e innovazione.

Anche nel 2015 hanno chiuso molte librerie, certo.

Ma il saldo naturale è positivo, di almeno una ventina di unità. Non capitava da molto tempo.

Ristrutturazioni

Ci si sono dedicate con energia le «major».

La grande libreria Rizzoli, le Feltrinelli e Mondadori Megastore di piazza Duomo, a Milano, distanti pochissimo fra loro, sono state ristrutturate quasi contemporaneamente e con notevole dispiegamento di mezzi: come dire «ci crediamo, quindi investiamo». Rizzoli un po' più «chic», Feltrinelli un po' più «giovane» e con ampio settore bambini, Mondadori un po' più «tecnico».

I direttori si dicono soddisfatti della risposta del pubblico. Incrementi significativi nelle vendite, anche al di là dell'inevitabile effetto novità delle prime settimane, nonché arrivo di nuovi clienti.

Il cospicuo investimento dei tre «big» contribuisce a trasmettere un'idea di solida modernità – nella Rizzoli con una punta di sfarzo in più negli arredi – grande «usabilità» e ariosità degli spazi. È uno sforzo encomiabile, perché concorre a consolidare l'immagine di un prodotto che per troppo tempo è stato «impolverato» da vetrine e layout di negozio un po' tristi.

La qualità degli assortimenti è molto elevata in Rizzoli e in Feltrinelli, forse un po' più «commerciale» e targata «grandi editori» in Mondadori, ma certamente nulla da dire sulla qualità dell'esposizione e sul clima «smart» offerto dal Megastore.

Comunità

Gogol & co di Milano è una libreria in costante e solida crescita, altro segnale che fa molto ben sperare. Si tratta di una delle rare esperienze in cui l'abbinamento fra settore bistrot e area libri crea contagi positivi. Il trucco sta nella capacità di associare eventi, cibi, atmosfera e offerta di libri. Grazie alla piazza antistante il negozio, Gogol gode di un arioso dehors e offre birre di prima scelta che ben corrispondono ai palati di lettori piuttosto giovani che rovistano fra i libri e ne parlano in uno spazio ampio e adatto a scambi prolungati. In una città votata al mordi e fuggi, questa oasi animata da un numero relativamente elevato di collaboratori –

evidentemente hanno la capacità di accrescere un capitale sociale fatto di idee e persone – pare ormai in grado di raccogliere i frutti di un impegno quinquennale.

Spirito analogo anima una libreria di Firenze, Todo Modo – non ha più di due anni di vita – dove l’armonizzazione fra spazi conviviali e spazi dedicati ai libri appare molto felice – complice un’architettura di grande qualità in cui domina il legno – e si unisce alla competenza dei due librai. Anche qui, come alla Marco Polo di Venezia, il settore «usato sicuro» conferisce calore e autorevolezza all’offerta complessiva. Come le birre di Gogol, qui i vini, e anche qualche stuzzichino, sono di prima scelta.

Tecnologia e comunicazione

Non è certo necessario né utile che ogni libreria disponga di un sito, di software particolarmente sofisticati, di un apparato di comunicazione dai costi non affrontabili. Ma per andare a caccia di nuovi lettori un po’ di competenza nell’utilizzo dei social network, programmi che gestiscono newsletter in modo professionale, un po’ di attenzione alla grafica dei propri inviti e in generale della comunicazione male non fanno.

La forza di Twitter non va sopravvalutata, perché è una nicchia abbastanza raffinata; tuttavia in Italia, solo una libreria su 30 ha un account. Il numero complessivo di follower delle dieci librerie più attive su Twitter sorpassa a stento le 15mila unità. Le prime dieci inglesi ne hanno mediamente 6 volte in più rispetto alle nostre, le francesi e le tedesche circa 3.

Come una buona vetrina e una buona disposizione dei libri o una buona comunità, incentivare la conversazione su Twitter, ma anche su Facebook – le cifre medie estere sono circa il doppio delle nostre – non può che allargare il cerchio: e Facebook e Instagram, si sa, «parlano» ai clienti più giovani.

L’esempio della cooperazione fra le cinque librerie, felicemente diverse, a Udine, può offrire forse ispirazione anche in tema di «cooperazione sui social»?

Non tutti i librai indipendenti, poi, dispongono ancora di un software gestionale agile, leggero, in grado di restituire im-

mediatamente le giacenze di magazzino e di poterle, alla bisogna, condividere. È un obiettivo da raggiungere al più presto.

Grazie a questa risorsa, e a una illuminata politica di cooperazione fra editori e librai di Parigi, il sito www.parislibrairies.fr ha segnato una svolta nella competizione fra librai in carne e ossa dotati di locali e vetrine e del primattore delle vendite su Internet.

Da qualche anno i lettori parigini possono vedere quale fra 101 librerie della capitale francese dispone immediatamente del libro che stanno cercando.

La buona nuova è che anche da noi si sta avviando un progetto analogo, a cura di due giovanissimi imprenditori. Libricity offre una perfetta integrazione fra libri, loro disponibilità nelle librerie, incontri e appuntamenti vari. Con una risorsa in più: farà rete con alcune grandi manifestazioni del «mondo libro».

Concludendo: editori e librai hanno parecchi interessi in comune, e al primo posto sono ovviamente i clienti-lettori.

Lo hanno ben presente coloro che fondarono, anni fa a Parigi, l'Adelc. Un gruppo di una trentina di editori illuminati tra cui Gallimard, Actes Sud, Liana Levi, Le Seuil, Minuit, che ha deciso, insieme a un numero crescente di librai, di promuovere progetti concreti a sostegno delle librerie. Fosse il caso di trarne spunto?

Fare la radio non sui libri, ma con i libri

di Maria Serena Palieri

Da oltre 16 anni Marino Sinibaldi è la mente dietro il successo di Fahrenheit, il più famoso programma radiofonico sull'universo del libro. Lettore onnivoro e vorace, con un passato da magazziniere in un deposito di libri e da bibliotecario, l'attuale direttore di Radio3 è riuscito a cogliere meglio di altri le potenzialità del rapporto tra oralità e scrittura. E a capire che la radio poteva diventare un medium in cui far dialogare autori e lettori.

Alla vigilia dell'estradizione dagli Stati Uniti, nel 1999, Silvia Baraldini a un giornalista disse che per lei uno dei motivi di sollievo, in quel passaggio dalle carceri americane alle nostre, era il fatto che in Italia ci fosse una trasmissione radiofonica che parlava di libri tutti i pomeriggi. Era la neonata *Fahrenheit* che, venuta alla luce a settembre di quell'anno, ancora occupava solo un'ora in palinsesto.

Se chiedi a Marino Sinibaldi, l'inventore di questo programma di culto, se all'epoca si fosse ispirato a qualche trasmissione già circolante nella «radiosfera», ma pure se gli domandi se all'opposto oggi, sedici anni dopo, con *Fahrenheit* che ormai occupa quotidianamente tre ore nello stesso palinsesto, lui abbia notizia di imitatori, risponde: «Non lo so». Perché, spiega, la radio – voce pura – è per sua natura autarchica. E quindi vai a sapere se esiste una *Fahrenheit* in un'altra delle settemila lingue che si parlano sulla Terra.

Per questo Sinibaldi si tiene stretto quel brandello di intervista a Silvia Baraldini. Che comunque certifica che nel 1999 negli Stati Uniti un programma radiofonico che parlasse di libri ogni giorno feriale dell'anno non c'era.

Da poco assunto a Radio3 come vicedirettore, Sinibaldi aveva effettuato fin lì un cammino che ha raccontato in *Un milli-*

metro in là, l'«intervista sulla cultura» a cura di Giorgio Zanchini uscita a maggio 2014 per Laterza. Nascita nell'aprile del 1954 a Roma, periferia povera di Valle Aurelia, padre tranviere e madre casalinga, una sorella. Il libro, come oggetto, arriva nella sua vita solo quando va a scuola, perché in casa non ce n'erano. Lui ricorda l'incanto di avere tra le mani due libri molto desiderati, *Cristo si è fermato a Eboli* e *l'Antologia di Spoon River*, che, esercitando un diritto di studente, chiese e ottenne che fossero comprati dalla biblioteca del Liceo-Ginnasio Terenzio Mamiani, dove era approdato quattordicenne. Il Mamiani era ed è il liceo di un quartiere romano upper class, Prati Delle Vittorie. Sinibaldi, ricordando la gioia di avere tra le mani quei libri di Carlo Levi e Edgar Lee Masters, osserva: «Io sono stato un perfetto prodotto dello Stato sociale».

In effetti Sinibaldi su quello stesso quartiere della capitale oggi appoggia un occhio tutto diverso, l'occhio di direttore di una delle reti radiofoniche della Rai, il Moloch intorno al quale tutto ruota, lì a Prati Delle Vittorie.

Ma, appunto, torniamo agli inizi. Torniamo ai passi mossi dal liceale figlio di tranviere, come li racconta a Zanchini: la sua quarta ginnasio coincide con il Sessantotto, il che significa che, quattordicenne, quel Sinibaldi adolescente si trova a partecipare all'occupazione del Mamiani – evento epocale, la prima, poi ripetutosi infinite volte – e lì dentro nuota con un'attitudine che oggi definisce «pre-razionale»; ma intanto si tuffa in un altro oceano, quello della lettura, con la libertà – osserva – di chi a casa non ha libri, cioè non ha esempi; e quando riaffiora, tre-quattro anni dopo si ritrova militante e tra i leader di Lotta Continua...

Gli psicologi trovano molte analogie tra il mangiare e il leggere. In effetti si dice che di lettura ci si nutre, che un libro si divora. Marino Sinibaldi è magro come un fachiro indiano. Però, nei confronti dei libri, tradisce una voracità bulimica. A questo dato di personalità aggiungiamo l'esperienza fisica sui generis che dei libri ha fatto: il suo primo lavoro è stato come magazziniere in un deposito di libri, sicché ha sperimentato con le sue braccia, in chili, il peso di una «resa», il carico di un titolo che torna sconfitto dalla libreria; poi per ventidue anni bibliotecario alla romana

Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea e quindi lettore esperto non solo di testi, ma di risvolti, bandelle, quarte di copertina, colophon. Intanto le esperienze nella redazione di «Reporter» (il quotidiano nato dalle ceneri di Lotta Continua, e in dialogo col Psi di Craxi, che uscì tra l'85 e l'86), poi a «Ombre rosse», «La terra vista dalla luna» e allo «Straniero». La figura di Goffredo Fofi, come la lezione della Scuola di Barbiana e come – più lontano nel tempo ma troneggiante – il pensiero di Nicola Chiaromonte, sono un bagaglio culturale, politico, ma anche esistenziale, che Sinibaldi evoca spesso.

Col che, ecco spiegato chi è l'essere che, dal 1999, insuffla in Radio3 il Libro. Antecedente in *Lampi d'estate*, la trasmissione che nel nome rendeva omaggio a P.G. Wodehouse, poi dilatata a tutt'e quattro le stagioni, e che Sinibaldi realizzava dal '95 da collaboratore. «La mia idea era che gli stessi contenuti potessero essere comunicati in modo diverso. Da ascoltatore fidelizzato avevo colto e apprezzato lo straordinario lavoro di Enzo Forcella che, a metà degli anni settanta, aveva trasformato il Terzo Programma in Rai Radio3. Lui aveva risposto così alla trasformazione dell'Italia avvenuta con la scolarizzazione di massa. Ma alla fine degli anni novanta bisognava rispondere a una nuova metamorfosi...» osserva.

Viene, a latere, da farsi questa domanda: è una coincidenza che il medium che distribuisce «cultura» nel modo più pervasivo e gratuito – la terza rete della radio pubblica – sia diventato oggetto delle cure prima di un ex allievo povero del Convitto Nazionale, Enzo Forcella orfano di guerra, poi di un ex ragazzino che ha sfruttato al massimo l'epoca migliore del nostro welfare, Marino Sinibaldi?

Ma torniamo alla «metamorfosi» di fine anni novanta, di cui Sinibaldi parla. È nato il Salone del Libro a Torino, a Mantova si importa il modello di Hay-on-Wye e nasce Festivalletteratura, da lì il dilagare di eventi consimili per cui l'Italia che prima ospitava 1.500 premi letterari – uno a campanile – li sostituisce con altrettanti festival. Sinibaldi definisce la «popolarizzazione» della letteratura «un fenomeno anche ambiguo». Ma sa che se lui da ragazzo della povera Valle Aurelia si pasceva di una radio per cui

provava «ammirazione e distanza», ora si può e si deve puntare a un nuovo traguardo: «renderla accessibile». Quando nel '99 arriva a Radio3 come vicedirettore decide che «la sfida» della sua vita è «fare comunicazione con una materia refrattaria», fare «la radio non sui libri ma con i libri». Breve: si inventa *Fabrenheit*, nelle prime stagioni fa molto in proprio e quindi trangugia personalmente un libro al giorno, poi fa crescere la creatura fino alle attuali tre ore.

Gli anni novanta sono quelli in cui i lettori scoprono le facce e i corpi degli autori dei libri che leggono: romanzieri e poeti, filosofi e scienziati diventano «personaggi» che si esibiscono su un palco. Gianni Borgna, sotto il cui assessorato era nato il festival romano Letterature, ne spiegava così – con la sua nota semplicità – la novità: «Io da ragazzo leggevo i romanzi di Moravia, ma mica sapevo Moravia come era fatto, che faccia e che voce aveva...».

La cosa strana è che la tv, almeno da noi, perde questa scommessa: non c'è trasmissione televisiva sui libri che riesca nel suo obiettivo.

È la radio – Radio3 – a diventare un medium dove gli scrittori possono interloquire coi lettori. «Il segreto è questo: l'oralità è molto più vicina alla scrittura di quanto lo sia l'immagine» spiega Sinibaldi.

E, sempre per restare nel suo vocabolario, la radio è «prossima»: «prossimità» significa che ti sta accanto, sul comodino mentre ti svegli o dormicchi, in bagno, in macchina.

In cifre, il risultato di questa rete che fa «radio con i libri», sono 1.420.000 ascoltatori quotidiani nel complesso, alcune centinaia di migliaia per il pomeriggio con *Fabrenheit*. Qui non si fabbrica il bestseller, come avviene in tv accomodandosi sulla poltrona dirimpetto a Fabio Fazio. Però – assicura Sinibaldi – non arrivano pressioni dai grandi gruppi: «Non ho ancora capito se ci considerano irrilevanti o incorruttibili» sorride. Qui ogni pomeriggio c'è un «libro del giorno»: «È ovvio che non siano tutti libri epocali. Se avessimo cinque libri epocali a settimana per le cinquantadue settimane dell'anno, l'editoria italiana sarebbe considerata un caso mondiale. Sono libri che noi, però, consideriamo interessanti» chiarisce. E sono libri ai quali Radio3 dedica «tem-

po»: decine di minuti, quarti d'ora, mezz'ora... Il segreto eversivo di questa esperienza per molta parte si colloca qui: nel Tempo, bene prezioso usato senza parsimonia, con scialo.

Dal 2009 Sinibaldi è direttore della rete. La sua è una radio che complessivamente saggia le possibilità del mezzo allo stremo: per esempio ti fa «ascoltare» prodotti che sono visivi per dna, come i film... La sensazione è che se potessero a *Hollywood Party* come a *Radio3 Scienza*, a *Tutta la città ne parla* come alla *Barcaccia*, farebbero fiutare o toccare i contenuti agli ascoltatori. Ma è quanto ai libri che si sente l'imprinting del direttore: non sono confinati a *Fahrenheit* – e perché dovrebbero? Di libri è lastricato il cammino di scienza, musica, il dibattito politico... – però è dentro *Fahrenheit* che il libro diventa un oggetto di cui si parla, che si ascolta (l'audiolibro), che si perde per la città (il bookcrossing).

Sinibaldi – d'altronde – quando ottiene gli spazi per una festa annuale, in marzo, all'Auditorium di Renzo Piano, la costruisce in modo che esplori a 360° la fabbrica dell'editoria e la chiama Libri come.

E dunque nel nostro etere abbiamo una dimensione che, per quanto ne sappiamo, non si trova altrove: la radio ci dà «l'ora esatta», ma questo è un universo che non ha cronometro, dove i libri vengono presi, sfogliati, letti per intero; analizzati; usati come oggetto di dialogo o come spunto di divagazione... Un universo – Rai Radio3 – dove il libro, alla fine, torna a se stesso. «Come un totem» dice Marino Sinibaldi.

E, anche qui, c'è da chiedersi: si officia un rito di sempreverde giovinezza, oppure un feticistico e lungo addio a questo totem destinato a scomparire nel nuovo millennio?

Di certo, c'è un'altra cosa: il nostro interlocutore nella vita non poteva fare altro. Visto che l'enigmista (Ennio Peres) così decrittò il suo nome: Marino Sinibaldi cioè «ma sì, libri in onda».

MONDO LIBRO 2015

CALENDARIO EDITORIALE

I corpo a corpo nell'editoria

di Roberta Cesana

DIARIO MULTIMEDIALE

Carta verso digitale:

un'inversione di tendenza?

di Cristina Mussinelli

TACCUINO BIBLIOTECARIO

Biblioteche sociali e voglia di lettura

di Stefano Parise

CALENDARIO EDITORIALE
I corpo a corpo
nell'editoria
di Roberta Cesana

Anche nel 2014 continua la crisi del mercato italiano del libro. La reazione dei grandi soggetti editoriali va verso la concentrazione: non solo l'acquisto di Rcs Libri da parte di Mondadori, ma anche la fusione tra Messaggerie e Pde e la nascita di The Italian Literary Agency. Le librerie di catena rincorrono il modello «catena di librerie indipendenti»; Amazon corteggia i piccoli e medi editori. Nel frattempo, si pensa anche a percorsi alternativi per la pubblicazione, tra cui un sistema di crowdfunding applicabile al mondo del libro.

Continua la crisi che da molti anni investe il mercato italiano dei libri e che a partire dal 2011 ha registrato un sensibile peggioramento. Nell'ultimo lustro abbiamo perso 1 lettore su 4, il 59% della popolazione non legge nemmeno un libro all'anno, 1 famiglia su 10 non ha alcun libro in casa e solo il 14% dei lettori sono «forti» (leggono almeno un libro al mese).

Quindi, anche se i dati Nielsen presentati a Francoforte lasciano intravedere piccoli spiragli di crescita o meglio «una diminuzione del calo», a monte di ogni discorso sull'editoria e sui libri nel nostro paese rimane, anche quest'anno e sempre ben saldo, un unico, macroscopico e insoluto interrogativo: come aumentare il numero dei lettori?

Federico Motta, presidente dell'Associazione Italiana Editori, denuncia: «Stiamo lavorando duro per arrivare al segno più, attraverso investimenti, innovazione, cambiamenti nell'essere editore oggi. C'è però un problema di fondo: è arrivato il momento di smetterla con i proclami d'amore per il libro e la lettura che non si traducono in azioni serie ed efficaci. Vi sono sistemi semplici per definire cos'è una priorità: è dove si investe prima che altrove. E allora: 33 milioni di euro è il budget del Centre national du livre francese, meno di 1 milione quello del nostro Centro per il libro e la lettura. La verità è che la classe dirigente, politica ma non

solo, non sa cosa è un libro perché non legge nemmeno un libro all'anno: è così per il 39,1% dei dirigenti e professionisti italiani (contro il 17% di francesi e spagnoli). Il segno più o meno del nostro mercato, al netto di ciò che possiamo fare noi come settore, è solo una conseguenza».

Le cattive notizie sono: il bacino dei lettori nel 2014 si restringe di 848mila unità (-3,4%), si ridimensiona il mercato (-3,6%), si conferma l'andamento negativo nel numero di titoli pubblicati (-3,5%) e nella diminuzione delle copie di carta vendute (-6,4%). Scende a quota 2,6 miliardi di euro il fatturato del mercato del libro nel 2014, una flessione del -3,6% sull'anno precedente, ovvero 97,5 milioni di euro di ricavi in meno.

Le buone notizie sono: cresce il segmento dell'editoria per ragazzi sia per i titoli prodotti (+5,9%) sia per la quota di mercato (+5,7%) e cresce anche il mercato dell'e-book, stimolato dalla nuova iva al 4%, sia per fatturato (che raggiunge quota 40,5 milioni di euro) sia per numero di titoli prodotti (+26,7%). L'incidenza che l'e-book ha sulla produzione di carta ha raggiunto ormai la soglia dell'86,9% (era del 28,8% solo quattro anni fa).

Si mantiene positivo il peso e il ruolo dell'editoria italiana in chiave internazionale: la vendita di diritti di autori italiani all'estero registra un +6,8% nel numero di titoli trattati e l'export di libri italiani all'estero segna un fatturato di 40 milioni di euro (+2,6% sul 2013). Più in particolare, un altro studio recente dell'Aie conferma che la piccola editoria ha incrementato vertiginosamente le vendite fuori dall'Italia, con una crescita del 96,2%: dagli 81 titoli venduti all'estero quattro anni fa siamo passati ai 159 di oggi (a fronte dei quali ce ne sono 370 comprati).

E il 2015? I segni meno permangono ma si attenuano nei primi otto mesi dell'anno, periodo in cui il mercato ha registrato un -1,9% di fatturato nei canali trade e -4,6% per le copie vendute (sempre dati Nielsen per Aie). Nel corso dei primi sei mesi di quest'anno il mercato librario francese è in ascesa a valore del 4,5% (+7,9% se si esclude la scolastica), la fiction ha fatto registrare un +13,9% e i libri per bambini sono cresciuti del 10,5%. E Oltralpe anche le librerie resistono, forti della legge «anti Amazon» che da dicembre 2014 vieta di cumulare lo sconto con la consegna

gratuita, cosa che prima il colosso delle vendite online poteva fare indisturbato. Torniamo in Italia? Il Ddl Concorrenza alla fine non ha coinvolto i libri e a febbraio, dopo settimane di grande preoccupazione, editori e librai hanno potuto tirare un respiro di sollievo: il Governo non ha abrogato la Legge Levi che regola gli sconti in libreria, come invece si temeva sarebbe successo.

Per il resto, il 2015 dell'editoria sarà molto probabilmente ricordato come l'anno delle grandi concentrazioni.

Case editrici, distribuzione e agenzie letterarie

Dopo una trattativa durata quasi dieci mesi, dopo infiniti rinvii, polemiche e indiscrezioni, il 4 ottobre è arrivata la notizia ufficiale dell'acquisizione della divisione Libri di Rcs Media Group (Rizzoli, Bompiani, Marsilio, Sonzogno, Fabbri, Lizard, Sansoni) da parte di Mondadori Libri, gruppo di proprietà della famiglia Berlusconi di cui fanno già parte Einaudi, Sperling & Kupfer, Piemme, Frassinelli, Harlequin, Electa (la divisione periodici era stata preventivamente incorporata a gennaio). Dall'accordo sono usciti Rosellina Archinto prima dell'estate e Roberto Calasso (Adelphi) a inizio ottobre, che si sono ricomprati da Rcs le quote delle rispettive case editrici.

Il perfezionamento dell'operazione è ora soggetto all'approvazione dell'Antitrust, perché il neonato colosso editoriale viene ad acquisire una posizione prevalente (secondo Marina Berlusconi di poco superiore al 34% ma secondo la maggior parte dei commentatori pari a quasi il 40% del mercato *trade* e il 25% della scolastica) che nessun altro gruppo esercita in Europa rispetto al mercato interno: né il gigante Penguin Random House (che per l'Inghilterra vale il 26-28%), né la spagnola Planeta (24%), né la francese Hachette (21%).

Paolo Mieli, presidente di Rcs Libri, sostiene che la fusione era da tempo nelle cose e che ormai la competizione sul mercato internazionale è tra colossi. Lo dice anche Marina Berlusconi: «Non bisogna considerare solo le quote ma anche, o forse soprattutto, il fatturato. Nelle classifiche mondiali sia Mondadori che Rcs sono

sotto il trentacinquesimo posto. Siamo piccoli, troppo piccoli». Stiamo parlando di numeri ridicoli rispetto a quelli del mercato dell'editoria anglosassone, e dunque dal loro punto di vista è normale che ci si attrezzi per affrontare la concorrenza straniera e anche per difendersi da eventuali intese con i grandi gruppi (per Mondadori il nome che si fa è quello della tedesca Bertelsmann).

Intanto si muovono le prime pedine del Risiko dell'editoria italiana: già a gennaio Gian Arturo Ferrari era tornato a sorpresa in Mondadori con il ruolo di vicepresidente, occupando il posto che era ricoperto da Riccardo Cavallero (anche se con una qualifica diversa: direttore generale); mentre è recente la notizia del passaggio di Antonio Franchini, da 29 anni responsabile della narrativa Mondadori, in Giunti, dove ricoprirà il ruolo di direttore editoriale.

Prima della fusione, Mondadori aveva già il 26% del mercato e sotto diversi punti di vista questo bastava a connotarlo come gruppo fortemente dominante. Ora gli altri tre grandi gruppi presenti in Italia (GeMS 10%, Giunti 6% e Feltrinelli 4%) non avranno vita facile. Il corpo a corpo è già iniziato e ne abbiamo visto i prodromi alla fine dello scorso anno quando è avvenuta la fusione tra Messaggerie Italiane (70%) e Gruppo Feltrinelli (30%) nel settore della distribuzione.

La joint venture, passato l'esame dell'Antitrust, viene ora a giocare un ruolo fondamentale nel panorama della distribuzione, integrando al suo interno le preesistenti società di distribuzione intermedia dei due gruppi: Messaggerie Libri, Fastbook e Opportunity, per quanto riguarda il Gruppo Messaggerie, e Pde (Promozione e Distribuzione Editoriale) con il relativo ramo logistico, per quanto riguarda il Gruppo Feltrinelli.

Nel comunicato ufficiale che annuncia la fusione – autorizzata nonostante arrivi a detenere una quota di mercato del 55-60%, contro quel 40% che sarebbe la soglia oltre la quale non andare – si precisa che «le rispettive reti promozionali resteranno del tutto indipendenti e autonome sul mercato» e che l'accordo ha passato l'esame dell'Antitrust ma con un impegno formale delle parti nei confronti dei piccoli editori: letteralmente si parla di «misure idonee a sterilizzare gli effetti anti-concorrenziali [della

fusione] nei riguardi degli editori medio-piccoli».

Le «misure idonee» sono, da una parte, per gli editori già distribuiti da Messaggerie o da Pde, «la continuità dei rapporti contrattuali in essere e la stabilità delle condizioni economiche e contrattuali pattuite»; dall'altra, per gli editori che a oggi non sono distribuiti dai due operatori, la possibilità di instaurare un rapporto contrattuale «a condizioni equivalenti a quelle praticate a case editrici con caratteristiche analoghe». Leggendo il rapporto dell'Antitrust, sembra inoltre di capire che se questa fusione non si fosse realizzata il futuro di Pde sarebbe stato segnato e che ci sarebbe stata una drastica riduzione, o addirittura una cessazione, dell'attività di distribuzione.

La polemica si è scatenata solo tra gli addetti ai lavori e la notizia della fusione è passata quasi inosservata al grande pubblico. Lungo il suo percorso decisionale, l'Antitrust ha interpellato i distributori concorrenti (i principali sono Mondadori, Rcs e Giunti) e nessuno si è opposto alla joint venture, così come si è dichiarata favorevole l'Associazione Librai Italiani (Ali).

Voci discordanti si sono alzate tra le file dei distributori più piccoli e degli editori indipendenti medio-piccoli che temono di vedere erodersi ancor di più i loro già risicati margini di guadagno: qui Messaggerie e Feltrinelli hanno sfoderato l'asso nella manica, appellandosi al fatto che l'accordo non riguarda le attività di promozione, ma viene da chiedersi se davvero oggi la promozione in libreria giochi un ruolo così decisivo rispetto alla distribuzione.

Una nuova concentrazione intanto si apre anche sul fronte delle agenzie letterarie, con la nascita di The Italian Literary Agency, che riunisce in una sola società tre importanti agenzie: l'Ali (Agenzia letteraria internazionale), la Luigi Bernabò & Associates e la Marco Vigevani & Associati. Dalla fusione nasce la più grande agenzia italiana, che rappresenta quasi quattrocento autori tra scrittori italiani e stranieri.

«Stiamo parlando sempre di numeri legati alla realtà italiana, non facciamo male a nessuno, non cambieremo certo gli equilibri», spiega Marco Vigevani, che della nuova struttura è amministratore delegato, mentre Chiara Boroli di Ali riveste la carica di presidente e Claire Sabatié-Garat quello di direttore operativo. L'idea dell'unione delle tre agenzie è nata studiando i grandi movimenti nell'editoria mondiale: risale all'anno scorso la fusione dell'agenzia di Andrew Wylie con quella spagnola di Carmen Balcells.

Intanto il capitale straniero arriva da noi attraverso la cessione «a Harlequin Italia Srl [neonata filiale italiana del marchio HarperCollins di proprietà di News Corp., quindi di Rupert Murdoch] dell'intera partecipazione, detenuta attraverso Mondadori Libri Spa, nella joint venture Harlequin Mondadori Spa». Paola Ronchi, già direttore generale della ex Harlequin Mondadori e ora dg di HarperCollins Italia, anticipa che «dai primi mesi del 2016 arriverà nelle librerie e nei negozi online italiani il nuovo marchio HarperCollins che si posizionerà su un target più alto [rispetto a Harmony, n.d.r.] e che proporrà sia fiction sia non fiction, ospitando anche autori italiani».

Dall'estero arriva anche la prima Espresso Book Machine italiana, disponibile da settembre nel nuovo Mondadori Megastore di via San Pietro all'Orto a Milano. Si tratta della prima macchina del genere introdotta in Italia (fra le pochissime in Europa, mentre negli Stati Uniti è già diffusa, per esempio, da Barnes & Noble) e fra le sue prospettive di utilizzo, oltre alla stampa in pochi minuti di libri acquistabili al prezzo di copertina, c'è anche quella di poter stampare titoli fuori catalogo e ovviamente il self-publishing.

Verso le «catene di librerie indipendenti»?

Negli Stati Uniti l'inversione di tendenza per le librerie indipendenti è cominciata già da un paio d'anni, e ora arrivano segnali di riscossa anche da noi. Dopo ben tredici trimestri negativi, infatti, le librerie indipendenti italiane rivedono il segno più: dati Nielsen-BookScan alla mano, il primo trimestre del 2015 vede

le realtà indipendenti crescere (a valore) del 3,6% rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente, mentre soffrono le librerie di catena (-1,6%) e soprattutto la «grande distribuzione» che perde il 13,2% rispetto al primo trimestre 2014.

E così i colossi nostrani, anche loro in difficoltà, provano a inventarsi una nuova categoria (come riferisce Stefania Parmeggiani sulla «Repubblica»): la «catena di librerie indipendenti». La definizione è di James Daunt, il libraio londinese chiamato a risanare Waterstones, ma viene fatta propria da Alberto Rivolta, responsabile delle Librerie Feltrinelli: «Siamo una catena per cui non possiamo rinunciare alla standardizzazione, ma stiamo studiando una formula ibrida e la definizione utilizzata da Daunt è quella che più ci convince». Al centro del piano di rilancio c'è l'attenzione al cliente, la valorizzazione del personale e la salvaguardia dei livelli occupazionali: si parla di personal shopper da prenotare per avere una consulenza su misura e di direttori incoraggiati a comportarsi con l'autonomia dei vecchi librai di quartiere.

Rinnova la sua formula, metratura compresa, anche Mondadori, che l'anno scorso ha chiuso il Multicenter di corso Vittorio Emanuele a Milano e ha aperto, sempre nel quadrilatero, un nuovo negozio di dimensioni più contenute. «Avremo altri tre negozi simili entro il 2016, ma in due casi si tratta di conversioni di librerie già esistenti», spiega Mario Maiocchi, amministratore di Mondadori Retail. Per il resto la carta vincente è quella dei negozi in franchising, dimensione media tra i 200 e i 600 metri quadrati: «ne abbiamo 550 e vogliamo continuare ad aprirne una quarantina l'anno. Pensiamo che sia questo il modello più efficace perché unisce ai vantaggi economici e organizzativi di una grande catena, la capacità imprenditoriale dei singoli. I librai sono il motore delle vendite e infatti in autunno abbiamo lanciato un programma di corsi di formazione per tutto il personale».

Chi è sempre andato controcorrente, puntando sul piccolo anche quando il mercato sembrava prediligere i megastore è stata la catena Giunti al Punto: 180 negozi, che crescono al ritmo di 15 all'anno, tutti in provincia e con le stesse dimensioni, 200-250 metri quadrati al massimo. «Siamo nati venticinque anni fa – racconta il

direttore generale Jacopo Gori – e subito ci è stato chiaro che non potevamo avere negozi riforniti di tutto [...]. Abbiamo puntato su piccoli presidi nel territorio e su librai veri, niente commessi. I nostri 550 dipendenti, di cui l'85% sono donne e la maggioranza ha meno di 35 anni, sono in grado di scegliere e consigliare il libro giusto sia ai grandi lettori che, cosa molto più difficile, a chi non legge nulla o quasi». Qualche mese fa hanno stretto un'alleanza con Amazon: «ogni acquisto nel loro store permette di accumulare punti sulla nostra carta fedeltà e di utilizzarli nelle nostre librerie. Abbattiamo le barriere fra virtuale e reale». E da pochi giorni è anche possibile ordinare libri online su Amazon.it e farseli consegnare direttamente in una delle librerie Giunti al Punto.

Amazon è l'inferno? Ma il bestseller arriva dalla Rete

Corre voce che i nativi digitali preferiscano leggere su carta. Secondo un sondaggio condotto dal «Washington Post», solo il 9% degli studenti universitari americani si affida all'e-book, mentre il 25% preferisce acquistare un libro di carta la cui versione digitale sarebbe addirittura gratuita. La carta, secondo questi studenti, è preferibile per varie ragioni: pratiche, fisico-tattili, ma soprattutto mnemoniche perché «sullo schermo non ci si riesce a concentrare», questa la risposta ricorrente e del tutto in linea con diversi altri studi e analisi che, ormai da qualche anno, vanno sottolineando il pericolo di perdere la capacità di una lettura profonda quando il supporto è digitale.

Intanto Jeff Bezos perde posizioni nella classifica mondiale degli uomini più influenti, anche a seguito dell'inchiesta *Inside Amazon* pubblicata dal «New York Times», che ha subito scatenato un dibattito sulle condizioni degli impiegati della prima azienda di distribuzione in America (ormai ha superato anche Walmart). Il quotidiano della Grande mela ha intervistato più di cento dipendenti ed ex dipendenti che hanno rivelato di essere o di essere stati costretti a ritmi massacranti di lavoro e hanno denunciato una gestione aziendale che non tiene conto della vita privata e nemmeno delle condizioni di salute dei lavoratori, ma solo della produttivi-

tà. Gli impiegati di Amazon, si legge nell'articolo, sono costretti a lavorare senza sosta più di ottanta ore a settimana, a volte anche di notte, nel fine settimana e durante le vacanze. Chi lavora meno viene considerato «debole» e viene isolato. Il modello produttivo dell'azienda incoraggerebbe inoltre i dipendenti a criticare i colleghi fino a rendere ostile l'ambiente di lavoro, anche tramite un sistema di valutazione interno con il quale ogni lavoratore invia ai dirigenti una valutazione dei colleghi. Jeff Bezos non ci sta e si difende inviando al quotidiano una lettera in cui incoraggia i suoi dipendenti a denunciare direttamente a lui comportamenti inappropriati, perché «chiunque lavori in un'azienda come quella descritta dal "New York Times" sarebbe un pazzo a restarci».

Ma i guai non sono finiti e poco dopo arriva anche l'inchiesta del «Sunday Times» che ha escogitato un piano diabolico per dimostrare come le classifiche dei libri di Amazon, basate sulle recensioni e valutazioni degli utenti, siano completamente false. Il quotidiano inglese è riuscito a verificare quello che già da tempo si sospettava, che le recensioni degli utenti sul sito sono, in certi casi, a pagamento. Per farlo la redazione del «Sunday Times» ha scritto in due giorni un libro di giardinaggio, *Everything Bonsai*, pieno di refusi ed errori, l'ha reso disponibile sul Kindle Store di Amazon UK e poi ha assoldato, a pagamento, un autore professionista di recensioni che con i suoi giudizi ha fatto subito balzare in testa alla classifica delle vendite il libro incriminato.

Da noi invece Martin Angioni (Amazon Italia) partecipa a *Più Libri Più Liberi* presentando alcuni servizi studiati appositamente per aiutare i piccoli e medi editori a entrare nel fantastico mondo delle vendite online, forte dei dati diffusi dall'Osservatorio eCommerce del Politecnico di Milano dai quali risulta che l'editoria è tra i comparti maggiormente in crescita online (+28% nell'ultimo anno, contro una crescita media del 17% dal 2010 al 2014). Tali strumenti si chiamano Amazon Advantage e Amazon Marketplace e permettono, il primo agli editori e il secondo agli operatori terzi, di promuovere e vendere i propri libri direttamente su Amazon.it «aumentando la visibilità, controllando l'andamento delle

vendite, le spedizioni e persino lo stock perché Amazon usa degli strumenti in grado di prevedere quanto inventario sarà necessario, assicurando così che gli articoli siano sempre disponibili per l'invio» si legge sul comunicato.

Tutta la strategia di corteggiamento di Amazon nei confronti dei piccoli e medi editori si basa ormai da qualche anno sul dato sorprendente che vede quasi il 90% delle vendite di libri costituita da titoli di cui vengono acquistate meno di 20 copie all'anno e questo apre la possibilità di intercettare nicchie di clienti interessate a ricevere subito (consegne entro 24, massimo 48 ore) quel libro che, ahimè, non è più sugli scaffali della libreria sotto casa.

Proprio a Milano Amazon ha da poco lanciato il servizio di consegna in un'ora (con spedizioni in partenza dal nuovo magazzino situato in zona Affori) e contemporaneamente, su tutto il territorio nazionale, ha annunciato un'altra novità: la disponibilità dei primi testi tradotti dall'inglese e pubblicati con il marchio AmazonCrossing, lanciato da Amazon Publishing già nel 2010 «allo scopo di aiutare grandi storie da tutto il mondo a trovare il più ampio pubblico di lettori possibile e di connettere gli autori con i lettori a livello globale», si legge nel comunicato stampa.

Contemporaneamente Amazon ha annunciato l'intenzione di aprire un negozio fisico nella sua città natale e precisamente nel centro commerciale University Village di Seattle. A prima vista, dunque, un approccio decisamente antitetico rispetto a quello che ha caratterizzato fin dalla nascita la società di Jeff Bezos, che si spiega però con il fatto che nell'Amazon Books i titoli verranno esposti in base alla risposta ottenuta online (e venduti agli stessi prezzi con cui vengono venduti online). L'obiettivo è duplice, spiega la vicepresidente di Amazon Books Jennifer Cast: «abbracciare l'utenza ancora restia ad affidarsi solo alla Rete e dare una vetrina ai libri editi direttamente da Amazon».

Ed è proprio attraverso la Rete che arrivano sugli scaffali delle librerie sempre più bestseller, soprattutto nel segmento young adult che vive una stagione d'oro: in Inghilterra *Girl online* di Zoe Sugg,

esordio di una blogger di 24 anni, ha venduto in una settimana 87mila copie, nemmeno la Rowling era arrivata a tanto! In Rete, e precisamente su Wattpad, la più grande piattaforma al mondo di lettori e scrittori, Mondadori ha scoperto *Gray*, romanzo scritto sotto lo pseudonimo Xharryslaugh da una ragazza italiana e pubblicato come una fanfiction degli One Direction (ha avuto 5,4 milioni di contatti). E da Wattpad arriva anche *After* di Anna Todd, bestseller mondiale in corso di pubblicazione in trenta paesi (in Italia Sperling & Kupfer), che è stato definito «il più importante fenomeno di massa confezionato come fanfiction» usando uno strumento che consente di ricevere i commenti della comunità di lettori in tempo reale, mentre si scrive e si pubblica il proprio testo online.

Con un po' di orgoglio nazionale, segnaliamo che tra le cinque finaliste del premio internazionale Renew The Book per l'innovazione in editoria quest'anno c'è una startup tutta italiana. Si chiama bookabook e nasce da un'idea di Tomaso Greco, che mentre si stava occupando di crowdfunding per una ricerca accademica ha iniziato a ragionare con Emanuela Furiosi sulla possibilità di sperimentare lo stesso sistema in editoria. Presentata al pubblico nell'aprile del 2014, la piattaforma si basa su un sistema molto semplice ma allo stesso tempo efficace, come spiega Greco: «un autore propone il suo libro, il team lo legge e, se lo seleziona, inizia una campagna di crowdfunding per finanziarne la realizzazione. Sono i lettori a decidere quali libri verranno pubblicati, acquistando in anticipo le copie, in formato digitale o cartaceo. Raggiunto il goal della campagna di crowdfunding, il libro riceve tutta la cura di cui ha bisogno per trasformarsi in un prodotto editoriale: editing e revisione del testo, progetto grafico, impaginazione per la stampa e creazione dei formati digitali. E poi viene pubblicato».

Il crowdfunding del libro rappresenta un percorso alternativo ai canali tradizionali per entrare in contatto con le case editrici, ma ha pochi punti di contatto con il self-publishing e altre forme di vanity press: rispetto al self-publishing propone infatti un modello che prevede una doppia validazione del testo – la prima profes-

sionale da parte degli editor di bookabook, la seconda da parte del pubblico di lettori – e l'ingresso nel circuito delle librerie. Nei primi 19 mesi di vita, bookabook ha finanziato venti libri, tra cui *Gli scaduti* di Lidia Ravera (pubblicato poi da Bompiani) e *Solovki* di Claudio Giunta (Mondadori, col titolo *Mar Bianco*).

Questo articolo vi ha fatto venire nostalgia dell'editoria *d'antan*? Potete consolarvi leggendo *Uomini e libri* di Mario Andreose, che in cinquant'anni passati in editoria ha fatto veramente di tutto e ha scritto un saggio che si legge come un romanzo; oppure *La Musa* di Jonathan Galassi, l'uomo alla guida di Farrar, Straus & Giroux, la casa editrice più prestigiosa del panorama editoriale americano, che ha scritto un romanzo che si legge come un saggio di storia dell'editoria considerata nel suo insieme, preda di alti vertiginosi e bassi abissali.

DIARIO MULTIMEDIALE Carta verso digitale: un'inversione di tendenza?

di Cristina Mussinelli

I più recenti dati Istat registrano un cambio di rotta sorprendente rispetto alle aspettative degli ultimi anni: mentre nel 2015 la lettura di libri in cartaceo in Italia è tornata a crescere, il digitale ha addirittura perso lettori. Una situazione molto simile a quanto sta avvenendo in Gran Bretagna e negli Usa. Come interpretare quest'inversione di tendenza? È il segnale di un mercato in via d'assestamento o il risultato della concorrenza di app e social media network all'interno dei device mobili?

Proprio in questi giorni stanno uscendo le prime stime sull'andamento del mercato e sulla lettura nel 2015, presentando uno scenario un po' diverso da quello che ci si sarebbe aspettato qualche anno fa.

Dopo anni di crisi sembrerebbe esserci una lieve ripresa, che però si concentrerebbe soprattutto sulla produzione cartacea e vedrebbe invece un calo nella lettura di e-book.

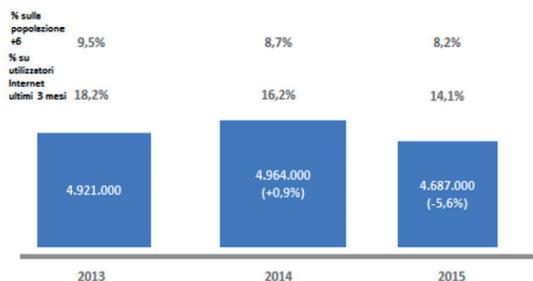
Secondo i recenti dati dell'Indagine Istat sulla lettura, nel 2015 il consumo di libri di carta in Italia è tornato a crescere, dopo due anni, mentre i lettori di e-book diminuiscono, anche se il mercato dei libri digitali è nel complesso cresciuto, raggiungendo quasi il 5% di quello della varia.

Facendo riferimento agli ultimi tre mesi, nel 2015 i lettori di e-book sono scesi a 4.687 milioni: l'8,2% della popolazione italiana con più di 6 anni di età; oppure il 14,1% di coloro che hanno usato Internet negli ultimi tre mesi.

In ogni caso, nel 2014 erano 4.964 milioni, il saldo negativo indica una perdita di circa 277mila lettori digitali: il 5,6%. Maggiori dettagli si possono trovare sul «Giornale della Libreria» http://www.giornaledellalibreria.it/VIS/Pubbliche/VIS_News.aspx?IDUNI=i43tbyyqgv5ve4misy45zb4l3315&MDI-d=7195&Skeda=MODIF304-2268-2016.1.15

Andamento della lettura di e-book

Valori in numero di persone (6+) e in %



Fonte: Elaborazione Ufficio studi Ale su dati Istat (ASI 2015)

Analoga situazione nel mercato UK secondo i dati di Nielsen BookScan pubblicati da «The Bookseller»: dopo ben sette anni, nel 2015 le vendite di libri cartacei nel Regno Unito hanno fatto registrare un segno positivo, le stime indicano che il mercato del libro cartaceo è aumentato del 6,6%, con un incremento di fatturato di 92 milioni di sterline rispetto all'anno precedente.

Per quanto riguarda gli e-book secondo i dati del Nielsen's Books and Consumer Survey, le vendite digitali sono scese di un 3% passando dal 31% del mercato trade nel 2014 al 28% del 2015. Amazon sembra fare la parte del leone con circa il 90% del mercato. Il calo pare distribuirsi in modo omogeneo in tutti i segmenti, con un'accentuazione nel segmento dei libri per bambini: una motivazione potrebbe risiedere nello spostamento di questi lettori sul mercato delle app, che soprattutto per le fasce più giovani offre una scelta di prodotti particolarmente ricca e di qualità. Le versioni digitali hanno avuto invece un incremento nei segmenti della salute e cura della persona e in quello del personal development. Alcuni commentatori hanno ipotizzato che tale calo sia da addebitarsi non tanto a un calo effettivo della lettura digitale quanto al fatto che molti lettori si rivolgono al mercato del self-publishing, i cui dati non sono rilevati dalle statistiche ufficiali; per avere un'idea del fenomeno, durante la FutureBook Conference che si è tenuta a dicembre a Londra, Dave Anderson di Kobo ha dichiarato che attualmente i titoli self-published corrispondono a circa il 10-15% delle copie vendute sulla loro piattaforma.

I dati sul mercato Usa, resi noti da Nielsen BookScan, confermano la tendenza, registrando per il 2015 una performance positiva dal punto di vista delle vendite di libri cartacei. I dati, relativi a circa l'85% del mercato e aggiornati all'inizio di dicembre, mostrano infatti un aumento delle copie vendute, 571 milioni contro i 559 milioni dell'anno precedente. Ma pure negli Stati Uniti, che fin dal 2010, anno in cui gli e-book sono diventati una quota significativa del mercato, hanno rappresentato un traino per il mercato digitale, il settore degli e-book sembra aver fermato la sua crescita e nel 2015 rappresenta circa il 25% del mercato totale: una percentuale pressoché invariata rispetto a quella dello scorso anno. Anche in questo caso, il calo maggiore sembra concentrarsi nel segmento bambini e young adults.

Le valutazioni dei dati del mercato americano devono tenere conto del fatto che nel 2015 tutti i grandi editori hanno ridefinito i loro contratti con Amazon per il prossimo biennio, sia per la carta sia per il digitale, con la possibilità di riprendere il controllo sulla definizione del prezzo degli e-book e portare a un aumento dello stesso.

*Vendite e-book mercato trade USA – gennaio-agosto 2014 vs. 2015
(in milioni di dollari)*

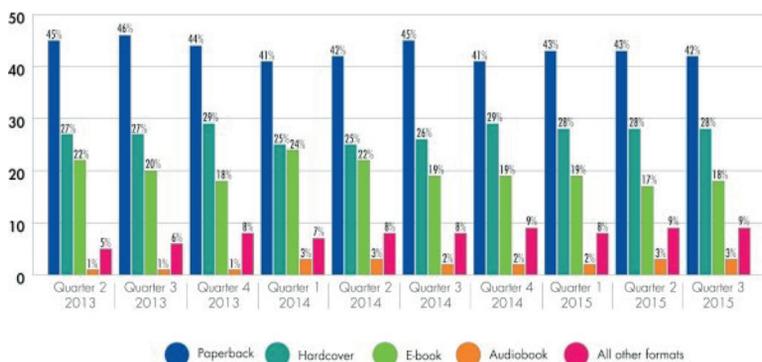
<i>Segmenti</i>	2014	2015	% differenza
Adulti	869.4	830.0	-4.5%
Children's/YA	169.4	94.1	-44.0%
Totale	1,038.8	924.1	-11.1%

Percentuale e-book sul mercato trade USA

	2014	2015
Vendite	26%	23.4%

Fonte: AAP, Statshot

Secondo i dati del Books & Consumers, nel 2015 negli Usa la quota del mercato degli e-book di Amazon è del 65%, e i competitor sono ancora Apple e Barnes & Noble, anche se a notevole distanza.



Ormai gli e-book sembrano essere diventati solo uno dei tanti formati in cui un prodotto editoriale viene pubblicato e che può essere scelto dai lettori in base alle proprie preferenze. Secondo gli editori e gli esperti del settore, questa situazione non è di per sé preoccupante ma è la fotografia di un mercato in via di assestamento, che deve anche tenere conto del fatto che nell'ultimo anno non ci sono state particolari innovazioni sul fronte delle soluzioni di lettura, in termini di device o software.

Come abbiamo già visto negli scorsi anni, le modalità di adozione delle tecnologie e il loro livello di integrazione possono però variare notevolmente nei diversi segmenti di mercato sia per le caratteristiche specifiche dei prodotti editoriali sia anche per l'ampiezza della diffusione e per il diverso utilizzo delle tecnologie fatto dai lettori, e anche quest'anno la situazione ha rispecchiato tali dinamiche. Il grosso cambiamento in atto non è tanto nel campo degli e-reader, quanto in quello della lettura su device mobili che sono diventati nelle abitudini dei consumatori di tutto il mondo il primo punto di accesso per i contenuti. In costante aumento è la concorrenza che, nel campo della lettura digitale, viene da altre forme di storytelling, spesso presenti in social media come Facebook o Instagram, i quali contendono il tempo e l'attenzione dei lettori.

Neppure i nuovi modelli di business, su cui tanto si è discusso l'anno scorso, hanno per ora raggiunto i risultati attesi; in particolare, l'adozione del modello subscription nel mercato trade non è riuscita a incidere sulle dinamiche del mercato, nono-

stante le offerte di Amazon Kindle Unlimited, Scribd e Oyster, che ha dovuto addirittura annunciare la chiusura <http://www.forbes.com/sites/ryanmac/2015/09/21/e-book-subscription-service-and-amazon-competitor-oyster-shutters-operations/#2715e4857a0b5eb28ff159dd>.

Diversa invece la situazione nel mercato scientifico e professionale, il cosiddetto Stm, nel quale il passaggio al digitale è ormai un fatto compiuto, attraverso l'offerta di servizi digitali altamente personalizzabili, che mettono a disposizione dei lettori contenuti strutturati e granulari offerti in abbonamento.

In transizione poi il mercato educativo, dove sempre più spesso gli editori accademici e scolastici affiancano ai tradizionali libri di adozione contenuti digitali integrativi e piattaforme e ambienti di apprendimento, che possono includere molte e diversificate offerte, come ad esempio sistemi di valutazione dell'apprendimento, simulazioni, video esercizi, laboratori interattivi.

TACCUINO BIBLIOTECARIO

Biblioteche sociali e voglia di lettura

di Stefano Parise

Mentre la recente riforma del Ministero rischia di celebrare il funerale delle biblioteche pubbliche trasformate in cimiteri di libri antichi, in alcuni piccoli centri si celebra il matrimonio fra le biblioteche e il mondo dei cosiddetti makers, gli artigiani digitali che si ispirano ai dettami del movimento open source per realizzare laboratori di produzione digitale nei locali della biblioteca. E la voglia di comunità che si inizia a respirare nelle grandi città si esprime come voglia di lettura, dando vita a nuove biblioteche sociali nei condomini e nei cortili.

Cimiteri di libri

La recente riforma del Mibact, acronimo del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ha sancito che la priorità per le sorti del nostro patrimonio culturale è rappresentata dai musei. Le novità, contenute nel Dpcm 29 agosto 2014, n. 171, sono state annunciate con trionfalismo da riforma epocale: «L'Italia volta pagina. Grazie a questo significativo cambiamento dell'organizzazione del sistema museale e al forte investimento sulla valorizzazione che ne consegue, il patrimonio culturale torna ad essere al centro delle scelte di governo», si può leggere sul sito ministeriale. La rivoluzione consiste nella creazione del sistema museale italiano, fatto di 20 musei autonomi e di una rete di 17 poli regionali, che dovrà favorire il dialogo fra le diverse realtà museali pubbliche e private del territorio per dar vita a un'offerta integrata al pubblico. Nei musei dotati di autonomia speciale la direzione è affidata a 20 super direttori, selezionati con bando internazionale tra i massimi esperti in materia di gestione museale.

Poiché da diversi anni le novità organizzative che riguardano gli apparati statali si devono fare «senza oneri per lo Stato», per fare spazio alle 20 nuove poltrone d'oro si è ben pensato di

fare la spending review nell'orto delle biblioteche e degli archivi di Stato, che hanno pagato un tributo assai pesante alla causa della valorizzazione dei beni culturali: un concetto che, nel lessico governativo, rimanda all'idea che essi siano una ricchezza da mettere a frutto per trarne un utile in chiave di promozione turistica e remunerazione economica. Idea che, per i detrattori della riforma, equivale a una resa senza condizioni alle ragioni del profitto.

In questo quadro, le istituzioni meno suscettibili e capaci di produrre reddito rischiano di essere abbandonate al loro destino. È il caso delle 46 biblioteche pubbliche statali, sottoposte a una cura dimagrante senza precedenti che ha tagliato 11 direttori/dirigenti, accorpato alcuni importanti istituti bibliotecari ai musei, attribuito alle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e di Firenze le funzioni di poli bibliotecari comprendenti le biblioteche statali operanti nel territorio comunale (che a Roma sono 8 e a Firenze 4) salvaguardando – sulla carta – l'autonomia scientifica degli istituti, da esercitare però nel quadro delle consuete miserie: bilanci esangui, procedure burocratiche infernali, organici in via di estinzione.

Spicca il caso della Biblioteca Nazionale Braidense, classe 1770, sorta per volere dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria e collocata nel palazzo del Collegio gesuitico di Brera, acquisito dallo Stato in seguito allo scioglimento della Compagnia di Gesù. Custodisce tesori unici come il fondo von Haller, il fondo manzoniano, le cinquecentine del cardinale Durini, oltre a una ricca dotazione di manoscritti e incunaboli. Declassata a sede non dirigenziale e annessa alla Pinacoteca di Brera rischia di diventare, con il suo monumentale salone Teresiano, un'appendice del percorso museale, con buona pace di studiosi e ricercatori.

Non se la cava meglio la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che nel 2014 aveva un bilancio di poco meno di 200mila euro (250 volte meno dell'appannaggio spettante alla Biblioteca Nazionale di Francia): dopo la denuncia apparsa sulla stampa, il ministro ha promesso che avrebbe posto rimedio e, in effetti, la Legge di stabilità per il 2016 prevede un appannaggio sensibilmente superiore. Nel frattempo la direttrice ha dovuto lasciare l'incarico a seguito delle polemiche scatenate dalla riduzione improvvisa dell'orario di apertura determinata, pare, dalle carenze

d'organico. Forse avrebbe dovuto, invece di rendere pubblica la situazione, sostituire l'uscire andato in pensione.

Il tema però è più generale: si tratta di decidere se le biblioteche pubbliche statali, con il loro carico di libri antichi e di collezioni storiche, debbano continuare a svolgere una funzione di documentazione della produzione culturale italiana o essere imbalsamate e ridotte a contenitori di cimeli del passato. Cimiteri di libri, da digitalizzare per l'uso di qualche studioso e da conservare in sepolcri privi di funzione e di risorse.

Franceschini ha manifestato un'idea diversa: «Il 2015 sarà l'anno delle biblioteche e degli archivi valorizzati non solo perché sono luogo di tutela della memoria ma perché sono luoghi vivi», ha affermato in margine all'inaugurazione degli Spazi900 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. «L'Italia – ha continuato – ha un patrimonio enorme e unico al mondo di biblioteche storiche e monumentali di una bellezza straordinaria, dobbiamo valorizzarle». Il bilancio dello Stato per il 2016 sembra andare nella direzione auspicata: prevede 30 milioni di euro in più nel bilancio delle biblioteche statali e qualche assunzione. Tuttavia, dati i precedenti, l'ipotesi che le biblioteche nazionali possano essere trasformate in musei bibliografici è reale. Del resto, si fa la fila anche per visitare il cimitero Père-Lachaise a Parigi o il Famedio del cimitero Monumentale di Milano.

The maker library

La diffusione delle tecnologie di stampa tridimensionale è alla base dello sviluppo in tutto il mondo dei *makerspaces*, laboratori di fabbricazione aperti al pubblico dove chiunque può cimentarsi nella autoproduzione di oggetti. I nuovi artigiani del XXI secolo – i *makers* – sono dediti al fai-da-te digitale, usano le tecnologie e condividono conoscenze in Rete per progettare e realizzare prodotti rendendo disponibili i modelli 3D, in maniera che altri possano riutilizzare il lavoro già fatto. Un nuovo modello economico basato sulla condivisione e sulla filosofia open, che riprende e sviluppa l'esperienza del software libero per dare nuove opportunità a chiunque voglia cimentarsi con la fabbricazione.

ne personale. L'aspetto interessante della vicenda è che i *makers* hanno messo radici in biblioteca. Apripista di questa nuova e apparentemente eccentrica tendenza sono le biblioteche americane, dove la presenza di un *makerspace* è considerata un elemento utile per realizzare la vocazione al potenziamento delle competenze individuali che caratterizza le biblioteche statunitensi. Come scrive Maria Stella Rasetti, «se il valore sociale della biblioteca si misura nella capacità di sviluppare le cosiddette “competenze del XXI secolo” e assieme facilitare il legame sociale fra le persone, incrementare lo spirito collaborativo e migliorare le loro condizioni di apprendimento per far sì che tutto ciò abbia poi anche un effetto positivo sulla condizione economica dei singoli e della nazione, ecco che un libro o una stampante 3D possono non soltanto convivere, ma sostenersi a vicenda».

In principio fu la Biblioteca di Fayetteville, dal nome profetico di Free Library, a dare vita a un laboratorio dove il precetto di agevolare l'apprendimento di nuove competenze da parte di tutti i cittadini è declinato secondo un approccio operativo, grazie alla disponibilità gratuita di strumenti digitali di ultima generazione (scanner e stampanti 3D) e di strumenti meccanici tradizionali per realizzare lavori di piccolo artigianato. Da allora sono decine le biblioteche che hanno seguito l'esempio aprendo Fab Labs (contrazione di fabrication laboratory) dedicati al making, con la benedizione della potentissima Ala – American Library Association – lanciata addirittura nella produzione di un manuale dal titolo *Making in the Library Toolkit*, disponibile online.

Creatività, collaborazione, comunità: ecco le tre parole magiche che fanno di un *makerspace* uno strumento per l'alfabetizzazione digitale e un luogo di contaminazione a favore della biblioteca pubblica. E in Italia? Siamo solo all'inizio. Ancora una volta i supporter più convinti della diffusione dei *makerlabs* sono gli statunitensi: il Dipartimento di Stato e l'Ambasciata Usa a Roma hanno finanziato la nascita del primo American corner italiano alla biblioteca San Giorgio di Pistoia, uno spazio nel quale il governo americano finanzia eventi, incontri e altre opportunità finalizzate alla conoscenza della lingua e della cultura degli Stati

Uniti. Strumenti per veicolare valori, principi ispiratori e un'immagine positiva degli States.

Dal 24 aprile 2014 gli abitanti della città toscana possono frequentare YouLab e cimentarsi gratuitamente con strumentazioni tecnologiche digitali ancora poco diffuse o troppo costose per essere presenti a livello domestico. Cosa si può fare nello YouLab Pistoia? Produrre video, allestire un set cinematografico, utilizzare fotocamere, scanner e stampanti 3D, tavolette grafiche per disegnare in digitale, con un corredo di workstation Mac e Windows, tablet e una serie di banche dati per chi studia lingua e cultura americane. YouLab Pistoia è un ambiente di apprendimento dove acquisire nuove competenze e abilità. E tutto questo avviene in biblioteca, un istituto naturalmente orientato alla formazione permanente: «Dalla literacy alla digital literacy – sono sempre parole di Stella Rasetti – i compiti della biblioteca si ampliano e diversificano pur rimanendo compattamente identificati attorno all'obiettivo di mettere al centro la persona e sostenerla nel suo individuale percorso».

YouLab Pistoia ha fatto scuola: alla biblioteca di Fabriano, al centro culturale Il Pertini di Cinisello Balsamo, alla biblioteca di Vimercate dove è attivo Coderdojo Brianza, un movimento di volontari che diffondono la cultura open source, e alla biblioteca musicale Della Corte di Torino, dove è nato un *makerlab* della musica, unico nel suo genere in Italia. Altri stanno per sorgere nelle biblioteche di Milano. L'avventura della trasformazione della biblioteca pubblica continua.

Biblioteche fatte in casa

Che cosa può spingere gli abitanti di un condominio milanese o romano a costituire una raccolta libraria e a organizzarla come spazio comune, aperto alla frequentazione dell'intera comunità che vi abita o che vive nella medesima via? Prendendo a prestito il titolo di un libro del noto sociologo Zygmunt Bauman, si potrebbe rispondere che si tratta di «voglia di comunità», come possibile antidoto alla solitudine e all'insicurezza che mina il tempo presente, all'anomia che trasforma i caseggiati in cui viviamo in non-luoghi privi di relazioni interpersonali.

Il fenomeno, nato in sordina, sta diventando virale. All'inizio fu via Solari, a Milano, dove sin dal 1906 era sorta per volere della Società Umanitaria una biblioteca popolare: nel 2012 il comitato inquilini, d'intesa con il Comune, ha fatto risorgere la biblioteca grazie alla collaborazione dei condomini, che hanno donato libri e scaffali. Due simpatiche signore la tengono aperta due pomeriggi a settimana, gestendo una dotazione di circa 4.000 volumi. L'esempio è stato seguito, sempre a Milano, dal condominio di via Rembrandt 12 e, in un crescendo quasi rossiniano, in altre zone della città. Alla data odierna le biblioteche condominiali nel capoluogo meneghino sono otto. I libri sono un pretesto: lo scopo principale non è quello di fare concorrenza al sistema bibliotecario cittadino – che, anzi, fornisce un supporto discreto a queste esperienze, per rispettarne la spontaneità – ma di mettere in relazione le persone, che nei condomini abitano ma non si conoscono, anzi si ignorano; oppure di fornire il conforto di un libro a chi, per età o condizioni di salute, non è in grado di frequentare la biblioteca comunale di quartiere. A Roma, nel quartiere Trastevere, è attiva la biblioteca Al Cortile, collocata nella sala dove si tengono le assemblee condominiali; ma i libri possono essere scambiati anche grazie alla little free library, una casetta collocata in cortile dedicata al bookcrossing condominiale. Gli esempi all'estero sono pochi e hanno caratteri differenti, come ha recentemente mostrato una ricerca del professor Fabio Venuda: negli States, ad esempio, in molti edifici residenziali di lusso si pubblicizza la presenza della biblioteca fra le *amenities* – i servizi comuni – che, al pari di palestre, piscine o terrazze, contribuiscono a favorire le vendite; in Spagna le *bibliotecas vecinales* sono biblioteche di quartiere autogestite da associazioni di inquilini. Il fenomeno sembra dire che la biblioteca è un punto d'incontro e di socializzazione, la spia della presenza di una comunità di persone in cerca di un antidoto, la lettura, all'individualismo che produce solitudine e diffidenza.

INDICE DEI LIBRI CITATI

- ANDREANI, N. 179
Il graphic novel. Il fumetto spiegato a mio padre (Nicola Pesce Editore, 2014), 179
- ANDREOSE, M. 229
Uomini e libri (Bompiani, 2015), 229
- ANGELA, A. 142-149
I tre giorni di Pompei. 23-25 ottobre 79 d.C.: ora per ora, la più grande tragedia dell'antichità (Rizzoli, 2015), 147, 148
Il pianeta dei dinosauri. In diretta dalla preistoria. Fotografie e documenti sui grandi rettili che dominarono il mondo (Mondadori, 2002), 144
San Pietro. Segreti e meraviglie in un racconto lungo duemila anni (Rizzoli, 2015), 144, 149
- ANGELA, P. 142-149
Da zero a tre anni. La nascita della mente (Garzanti, 1973), 145, 146
Dialoghi di fine secolo. Ragionamenti sulla scienza e dintorni (Giunti, 1996), 143
Dietro le quinte della storia. La vita quotidiana attraverso il tempo (BUR, 2013), 143
Edoardo Amaldi scienziato e cittadino d'Europa (Leonardo Periodici, 1992), 143
Il pianeta dei dinosauri. In diretta dalla preistoria. Fotografie e documenti sui grandi rettili che dominarono il mondo (Mondadori, 2002), 147, 148
Intervista sulla materia. Dal nucleo alle galassie (Laterza, 1980), 143
Nel buio degli anni luce (Garzanti, 1987), 143
Nel cosmo alla ricerca della vita (Garzanti, 1980), 146
Tredici miliardi di anni. Il romanzo dell'Universo e della vita (Eri-Mondadori, 2015), 143, 147
Viaggio nel mondo paranorma-

- le. Indagine sulla parapsicologia* (Garzanti, 1978), 146
Viaggio nella scienza. Dal big bang alle biotecnologie (Mondadori, 2002), 144
- BACCHELLI, R. 183, 184
Il diavolo al Pontelungo (Mondadori, 1957), 184
- BANNALEC, J.-L. 41
Lunedì nero per il commissario Dupin, traduzione italiana di Giulia Cervo (Piemme, 2014), 41
Natura morta in riva al mare, traduzione italiana di Giulia Cervo (Piemme, 2014), 41
- BAR-HILLEL, Y. 63
The Present Status of Automatic Translation of Languages ("Advances in Computers", 1, 1960), 63
- BARBERO, A. 143
Dietro le quinte della storia. La vita quotidiana attraverso il tempo (BUR, 2013), 143
- BARON, N.S. 199, 200, 201, 202, 203
Words Onscreen. The fate of Reading in a Digital World (Oxford University Press, 2015), 199
- BARREAU, N. 42
Gli ingredienti segreti dell'amore, traduzione italiana di Monica Pesetti (Feltrinelli, 2011), 42
Parigi è sempre una buona idea, traduzione italiana di Monica Pesetti (Feltrinelli, 2015), 42
Una sera a Parigi, traduzione italiana di Monica Pesetti (Feltrinelli, 2013), 42
- BASILE, G. 75, 76
Lo cunto de li cunti, 75
- BAZIN, A. 72, 74
Che cosa è il cinema?, traduzione italiana di Adriano Aprà (Garzanti, 1973), 72, 74
- BECKETT, S. 67
Murphy, traduzione italiana di Franco Quadri (Einaudi, 1962), 67
- BEECHER STOWE, H. 102
La capanna dello zio Tom, 102
- BENJAMIN, W. 69
Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov, traduzione italiana di Renato Solmi (Einaudi, 2011), 69
- BIONDILLO, G. 130, 132, 133
Con la morte del cuore (Guanda, 2005), 132
L'incanto delle sirene (Guanda, 2015), 132
Per cosa si uccide (Guanda, 2004), 132
- BOCCACCIO, G. 76
Decamerone, 67
- BOCCHIOLA, M. 19, 51, 52
Mai più come ti ho visto (Einaudi, 2015), 19, 51
- BONINI, C. 75
Suburra (Einaudi, 2013), 75
- BORGES, J. 67
Finzioni, traduzione italiana di Franco Lucentini (Einaudi, 1961), 67

- BRINTON, S. 68
Vecchi amici e nuovi amori (Old friends and New Fancies), traduzione italiana di Camilla Caporicci (Jo March, 2013), 68
- BRITAIN, V. 40
Generazione perduta, traduzione italiana di Marianna D'Ezio (Giunti, 2015), 41
- BROWN, D. 38
Il codice da Vinci, traduzione italiana di Riccardo Valla (Mondadori, 2004), 37
- BUSI, A. 67, 120
L'amore è una budella gentile. Flirt con Liala (Mondadori, 1994), 120
- BUZZATI, D.
Il deserto dei Tartari (Rizzoli, 1940), 88
- BYATT, A.S. 39
Possessione, traduzione italiana di Anna Nadotti (Einaudi, 1990), 39
- CAJELLI, D. 76
Il ragazzo invisibile (Panini Comics, 2014), 76
- CAMUS, A.
Lo straniero, traduzione italiana di Alberto Zevi (Bompiani, 1947), 88
- CARRÈRE, E. 45
Limonov, traduzione italiana di Francesco Bergamasco (Adelphi, 2012), 45
- CASIRAGHI, S. 153
Fiorenzo Carpi. Ma mi (a c. di, Skira 2015), 153
- CERVANTES, DE, M. 54, 67
Don Chisciotte, 67
- CHIARA, P. 67
Il Decameron raccontato in dieci novelle (Mondadori, 1984), 67
- COHEN, J. 67
Book of numbers (Random House, 2015), 67
- COLE, T. 38
Open City, traduzione italiana di Gioia Guerzoni (Einaudi, 2013), 38
- CRAPANZANO, D. 131
Il giallo di via Tadino (Fratelli Frilli, 2011), 131
La bella del Chiaravalle (Fratelli Frilli, 2012), 131
- DE CATALDO, G. 75
Suburra (Einaudi, 2013), 75
- DEL BUONO, O. 133, 179
Sul fumetto (Comma 22, 2014), 179
- DICKENS, C. 47, 48, 68
Il circolo Pickwick, 68
- ECO, U. 71, 92-97, 173
Apocalittici e integrati (Bompiani, 1964), 95
Cimitero di Praga (Bompiani, 2010), 92
Diario minimo (Bompiani, 1963), 93
Il nome della rosa (Bompiani, 1980), 66, 92
Il pendolo di Foucault (Bompiani,

- 1988), 37, 92
Numero zero (Bompiani, 2015), 92, 93, 95
- FABBRI, A. 75
Il ragazzo invisibile (Salani, 2014), 76
- FABER, M. 40
Il petalo cremisi e il bianco, traduzione italiana di Elena Dal Pra e Monica Pareschi (Einaudi, 2003), 40
- FAULKNER, W. 50
Luce d'agosto, traduzione italiana di Elio Vittorini (Mondadori, 1939), 50
Mentre morivo, traduzione italiana di Giulio De Angelis (Mondadori, 1958), 88
- FERRANTE, E. 42, 104-111
L'amica geniale (e/o, 2011), 104, 105, 106, 108, 111
L'amore molesto (e/o, 1992), 105, 108, 110
La figlia oscura (e/o, 2006), 105, 111
Storia del nuovo cognome (e/o, 2012), 108
Storia della bambina perduta (e/o, 2014), 105, 106
Storia di chi fugge e di chi resta (e/o, 2013), 108, 109, 110
- FEYNMAN, R. 127, 128
Sei pezzi facili, traduzione italiana di Laura Servidei (Adelphi, 2000), 127
- FLAUBERT, G. 48, 74
Madame Bovary, 74
- FOUCAULT, M. 120
Volontà di sapere, traduzione italiana di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci (Feltrinelli, 1978), 120
- FRANK, A. 88
Diario, traduzione italiana di Arrigo Vita (Einaudi, 1954), 88
- GALASSI, J. 229
La Musa, traduzione italiana di Silvia Pareschi (Guanda, 2015), 229
- GARBOLI, C. 100
Pianura proibita (Adelphi, 2002), 100
- GINZBURG, C. 100
Rapporti di forza. Storia, retorica, prove (Feltrinelli, 2000), 100
- GIPI, 81, 177, 178
Unastoria (Coconino Press, 2013), 178
- GIUNTA, C. 229
Mar Bianco (Mondadori, 2015), 229
- GODARD, J.-L. 73
Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema, traduzione italiana di Orazio Leogrande e Andreina Lombardi Bom (minimum fax, 2007), 73
- GRIFFITH, D.W. 71, 72
Dizionario dei registi del cinema mondiale (Einaudi, 2005), 72
- HEILBRON, J. 128

- Physics: A Short History from Quintessence to Quarks* (Oxford University Press, 2015), 128
- HEMINGWAY, E. 51
Addio alle armi, traduzione italiana di Fernanda Pivano (Mondadori, 1965), 50
Il vecchio e il mare, traduzione italiana di Fernanda Pivano (Mondadori, 1952), 88
- HUET, A. 73
Le scénario (Cahiers du cinéma / les petits Cahiers, 2005), 73
- ITŌ, S. 103
Radio Imagination, traduzione italiana di Gianluca Cioci (Neri Pozza, 2015), 103
- JAMES, E.L. 68
Cinquanta sfumature di grigio, traduzione italiana di Teresa Albanese (Mondadori, 2012), 66, 68, 128
- KING, S. 37, 74
Shining, traduzione italiana di Adriana Dell'Orto (Bompiani, 1981), 74
- LAGERCRANTZ, D. 43, 66
Quello che non uccide, traduzione italiana di Laura Cangemi e Katia De Marco (Marsilio, 2015), 43
- LEVI, C. 213
Cristo si è fermato a Eboli (Einaudi, 1945), 213
- LOY, R. 113
Gli anni fra cane e lupo: 1969-1994 (Chiarelettere, 2013), 113
- LRNZ, 178
Golem (Bao Publishing, 2015), 178
- LUCIANI, G. 153
Fiorenzo Carpi. Ma mi (a c. di, Skira 2015), 153
- MARX, K. 75
Il capitale, 75
- MASTERS, E.L. 54, 213
Antologia di Spoon River, traduzione italiana di Fernanda Pivano (Einaudi, 1943), 213
- MCCARTHY, C. 37, 38
La strada, traduzione italiana di Martina Testa (Einaudi, 2010), 37
Non è un paese per vecchi, traduzione italiana di Martina Testa (Einaudi, 2006), 37
- MCGANN, J. 203
A New Republic of Letters (Harvard University Press, 2014), 204
La letteratura dopo il World Wide Web, traduzione italiana di Alfio Ferrara e Andrea Stumpo (Bologna University Press, 2002), 204
- MELVILLE, H. 64
Moby Dick, traduzione italiana di Cesare Pavese (Frassinelli, 1941), 64
- MEYER, S. 68
Twilight, traduzione italiana di Luca Fusari (Fazi, 2006), 66, 68, 69

- MISSIROLI, M. 87-91
Atti osceni in luogo privato (Feltrinelli, 2015), 87, 89
Bianco (Guanda, 2009), 87, 90
Il buio addosso (Guanda, 2007), 87
Il senso dell'elefante (Guanda, 2012), 87, 90
Senza coda (Fanucci, 2005), 87
- MORAVIA, A. 73, 76, 87, 89, 215
Il disprezzo (Bompiani, 1954), 73
- NABOKOV, V.
Lolita, traduzione italiana di Bruno Oddera (Mondadori, 1959), 89
- NESBØ, J. 43, 44, 68
Scarafaggi, traduzione italiana di Margherita Podestà Heir (Einaudi, 2015), 43, 44
- OMERO,
Iliade, 67
- OZPETEK, F. 117-124
Rosso Istanbul (Mondadori, 2013), 117, 118, 122, 123
Sei la mia vita (Mondadori, 2015), 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123
- PAGLIARANI, E. 75, 88
La ragazza Carla (Mondadori, 1962), 75
- PASOLINI, P.P. 76, 130, 151, 156, 157
La nebbiosa (il Saggiatore, 2013), 130
- PAZIENZA, A. 175
Gli ultimi giorni di Pompeo (Editori del Grifo, 1987), 175
- PROPP, V. 135
Morfologia della fiaba, 135
- QUAMMEN, D. 127
Spillover, traduzione italiana di Luigi Civalleri (Adelphi, 2014), 127
- RAMPOLDI, L. 76
Il ragazzo invisibile (Salani, 2014), 76
- RAPHAEL, F. 74
Eyes Wide Open, traduzione italiana di Norman Gobetti (Einaudi, 1999), 74
Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2014 (Aie, 2014), 24
Rapporto sullo stato della piccola editoria in Italia (Ediser, 2014), 27
- RAVERA, L. 229
Gli scaduti (Bompiani, 2015), 229
- ROBECCHI, A. 130, 132, 133
Dove sei stanotte (Sellerio, 2015), 132
Questa non è una canzone d'amore (Sellerio 2014), 132
Vacanze in giallo (Sellerio 2014), 132
- RODARI, G.
Favole al telefono (Einaudi, 1962), 88
- ROVELLI, C. 125-129
Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio? (Di Renzo Editore, 2006), 125
Che cos'è la scienza. La rivoluzione

- ne di Anassimandro* (Mondadori Università, 2011), 125
La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose (Raffaello Cortina, 2014), 126
Sette brevi lezioni di fisica (Adelphi, 2015), 125, 126, 127
- ROVERSI, P. 131
Milano Criminale (Rizzoli, 2011), 131
- ROWLING, J.K. 228
Harry Potter, traduzione italiana di Marina Astrologo (Salani, 1998), 68, 105
- RUBBIA, C. 143
Edoardo Amaldi scienziato e cittadino d'Europa (Leonardo Periodici, 1992), 143
- RUSHDIE, S. 51, 52
I versi satanici, traduzione italiana di Ettore Capriolo (Mondadori, 1988), 51, 52
- SAFRAN FOER, J. 52
Ogni cosa era illuminata, traduzione italiana di Massimo Bocchiola (Guanda, 2002), 52
- SALINGER, J.D.
Il giovane Holden, traduzione italiana di Matteo Colombo (Einaudi, 2014), 53
- SARDO, S. 76
Il ragazzo invisibile (Salani, 2014), 76
- SAVIANO, R. 75, 98-103, 158
Gomorra (Mondadori, 2006), 75, 99, 101, 102
- Zero Zero Zero* (Feltrinelli, 2013), 98, 99, 100, 101, 102
- SCHNITZLER, A. 74
Doppio sogno, traduzione italiana di Giuseppe Farese (Adelphi, 1977), 74
- SERENI, C. 112-116
Casalinghitudine (Einaudi, 1987), 112, 113, 114, 115
Via Ripetta 155 (Giunti, 2015), 112, 113, 114, 115, 116
- SILONE, I.
Fontamara (Mondadori, 1949), 88
- SINIBALDI, M. 212-216
Un millimetro in là (Laterza, 2014), 213
- SKLOOT, R. 127
La vita immortale di Henrietta Lacks, traduzione italiana di Luigi Civalleri (Adelphi, 2011), 127
- SOMERSET MAUGHAM, W.
Il filo del rasoio, traduzione italiana di Maria Martone (Mondadori, 1946), 88
- SPINAZZOLA, V. 63
L'esperienza della lettura (Unicopli, 2009), 63
- SUGG, Z. 227
Girl online, traduzione italiana di Alice Casarini (Mondadori, 2015), 227
- SUNDSTOL, V. 44
La terra dei sogni, traduzione italiana di Maria Teresa Cattaneo (Einaudi, 2015), 44

- Three Percent? Publishing Data and Statistics on Translated Literature in the United Kingdom and Ireland* (Literature Across Frontiers, 2013), 31
- To Be Translated or Not to Be*, PEN/IRL Report on the International Situation of Literary Translation (Institut Ramon Llull, 2007), 34
- TODD, A. 69, 163, 228
After, traduzione italiana di Ilaria Katerinov (Sperling & Kupfer, 2015), 69, 163, 228
- TORALDO DI FRANCA, G. 143
Dialoghi di fine secolo. Ragionamenti sulla scienza e dintorni (Giunti, 1996), 143
- TRUFFAUT, F. 72, 73
Il piacere degli occhi, traduzione italiana di Melania Biancat (minimum fax, 2006), 72
- WATERS, S. 40
Affinità, traduzione italiana di Fabrizio Ascari (Ponte alle Grazie, 2004), 40
Carezze di velluto, traduzione italiana di Fabrizio Ascari (Ponte alle Grazie, 2008), 40
Gli ospiti paganti, traduzione italiana di Leopoldo Carra (Ponte alle Grazie, 2015), 40, 41
L'ospite, traduzione italiana di Maurizio Bartocci (Ponte alle Grazie, 2009), 40
Ladra, traduzione italiana di Fabrizio Ascari (Ponte alle Grazie, 2003), 40
Turno di notte, traduzione italiana di Giancarlo dell'Acqua (Ponte alle Grazie, 2006), 40
- WAUGH, E. 39
Ritorno a Brideshead, traduzione italiana di Giovanni Fletzer (Bompiani, 1948), 39
- WOLF, M. 190, 192
Proust e il calamaro, traduzione italiana di Stefano Galli (Vita & Pensiero, 2009), 190
- XHARRYSLAUGH, 228
Gray. L'amore ha una sola direzione (Mondadori, 2015), 228
- ZEROCALCARE, 79-86, 178
Dimentica il mio nome (Bao Publishing, 2014), 83, 178
Dodici (Bao Publishing, 2013), 83, 85
L'elenco telefonico degli accolti (Bao Publishing, 2015), 86
La profezia dell'armadillo (Bao Publishing, 2012), 81
Ogni maledetto lunedì su due (Bao Publishing, 2013), 83
Un polpo alla gola (Bao Publishing, 2012), 83