

Tirature

'19

Tutte storie di donne

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

ilSaggiatore

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

www.ilsaggiatore.com

In collaborazione con
Regione Lombardia
Fondazione Cariplo

ISBN 978-88-85938-65-6

© Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori /
il Saggiatore, Milano 2019

SOMMARIO

TUTTE STORIE DI DONNE

- Storie di donne libere e di donne prigioniere:
Janeczek, Postorino, Canepa 9
di Gianni Turchetta
- Le donne sbiadite delle storie di famiglia 19
di Elisa Gambaro
- Di mamma ce n'è una sola. Falso! 25
di Giovanna Rosa
- Fumetto XX 31
di Giuliano Cenati
- Donne in cerca di guai 39
di Mauro Novelli
- È un paese per donne. Scrittrici migranti in
lingua italiana 43
di Giuseppe Sergio
- Un fantasy tutto in rosa 53
di Maria Sofia Petruzzi
- Stratigrafie in versi di vite femminili 59
di Lorenzo Cardilli

GLI AUTORI

- La Marghera senza fabbriche di Targhetta 69
di Paolo Giovannetti
- Webstar, libroidi e prosimetri. A che genere
giochiamo? 75
di Chiara Richelmi

Massini liturgico e aneddotico <i>di Mario Barenghi</i>	85
Narrazioni apparenti. Le “prose in prosa” di Inglese e Bortolotti <i>di Stefano Ghidinelli</i>	91
I libri dei segretari del Pd <i>di Luca Gallarini</i>	97
Quasi un romanzo <i>di Giacomo Raccis</i>	107
La “trilogia” di Silvia Avallone <i>di Luca Daino</i>	113
Canzonette sotto i ferri <i>di Umberto Fiori</i>	119
Il miracolo di Ammaniti <i>di Tina Porcelli</i>	125
Narrare la disabilità negli anni duemila <i>di Francesca Caputo</i>	131

GLI EDITORI

I “diritti delle donne”. La parola alle agenti letterarie <i>di Sara Sullam</i>	139
Il fantasma dentro la macchina. Lo scouting editoriale al tempo di Internet <i>di Giuseppe Strazzeri</i>	145
Da Cairo Publishing a Solferino <i>di Walter Galbiati</i>	153
Audiolibri, che bellezza! <i>di Paola Dubini</i>	159

Gli autori 4.0 e l'insostenibile bisogno di autopromozione sui social network <i>di Valeria Pallotta</i>	163
---	-----

I LETTORI

Libri per far leggere? Vite di lettori, piccole biblioteche, vademecum-manifesto <i>di Bruno Falchetto</i>	173
Notizie dalle blogosfere <i>di Elisa Gambaro</i>	181
Lecture per le orecchie <i>di Paolo Costa</i>	189
Vedere i testi, leggere le immagini. Le visualizzazioni per «la Lettura» <i>di Stefano Ghidinelli</i>	197
Vedere i testi, leggere le immagini. Le visualizzazioni per l' <i>Atlante Calvino</i> <i>di Bruno Falchetto</i>	203

MONDO LIBRO 2018

Almanacco delle classifiche <i>di Alessandro Terreni</i>	209
Calendario editoriale <i>di Roberta Cesana</i>	219
Mappe transnazionali <i>di Sara Sullam</i>	231
Taccuino bibliotecario <i>di Stefano Parise</i>	237

TUTTESTORIE DI DONNE

Storie di donne libere e di donne
prigioniere: Janeczek, Postorino,
Canepa
di Gianni Turchetta

Le donne sbiadite delle storie di
famiglia
di Elisa Gambaro

Di mamma ce n'è una sola. Falso!
di Giovanna Rosa

Fumetto XX
di Giuliano Cenati

Donne in cerca di guai
di Mauro Novelli

È un paese per donne. Scrittrici
migranti in lingua italiana
di Giuseppe Sergio

Un fantasy tutto in rosa
di Maria Sofia Petruzzi

Stratigrafie in versi di vite femminili
di Lorenzo Cardilli

Storie di donne libere e di donne prigioniere: Janeczek, Postorino, Canepa

di Gianni Turchetta

Tra i titoli più significativi della stagione 2017-18 spiccano tre libri di donne che narrano storie di donne: La ragazza con la Leica di Janeczek, Le assaggiatrici di Postorino, L'animale femmina di Canepa. Storie in cui la centralità della figura femminile è contesa fra tensioni opposte e complementari: da un lato c'è la rivendicazione profonda, più o meno esplicita, del diritto a un pieno godimento dell'esistenza; dall'altro questa rivendicazione fa tutt'uno con la messa in scena di condizioni di costrizione.

Fra i titoli più significativi della stagione letteraria 2018, non a caso vincitori di alcuni fra i premi maggiori, spiccano tre libri di donne che narrano storie di donne. Al di là di questa banale evidenza, sono storie in cui l'indubbia centralità della figura femminile, nel suo protagonismo a prima vista conclamato, appare contesa fra tensioni opposte e complementari. Da un lato, infatti, la rappresentazione della donna tende a farsi carico di una rivendicazione profonda, più o meno esplicita, del diritto a un pieno godimento dell'esistenza, della spinta a un'affermazione di sé finalmente libera da vincoli psicologici e materiali. Da un altro lato, però, proprio l'evidenza della richiesta di libertà fa tutt'uno con la messa in scena estensiva di condizioni di costrizione, diversamente declinate ma sempre evidenti, che vanno dalla sudditanza psicologica alla prigionia vera e propria, fino a implicare il rischio quotidiano della vita stessa. *En passant*, è d'obbligo notare che alcune *fiction* televisive recenti di grande successo hanno come tema proprio la rappresentazione sistematica di donne in condizioni di estrema coercizione: penso a *Orange is the New Black* (Netflix, dal 2013), tratto dalle memorie di Piper Kerman, ambientata in un carcere femminile, e a *The Handmaid's Tale* (Hulu, dal 2017), tratta dall'omonimo romanzo distopico (1985) di Margaret Atwood, che racconta un futuro ipotetico in cui gli Stati Uniti sono gover-

nati da un regime totalitario e teocratico, dove tutte le donne sono schiavizzate e destinate alla riproduzione.

Proverò qui a ragionare su tre romanzi pubblicati tra l'ultimo scorcio del 2017 e il 2018: *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek (Guanda, 2017, premio Bagutta e premio Strega 2018); *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino (Feltrinelli, 2018, vincitore, con distacco abissale, del premio Campiello 2018); *L'animale femmina* di Emanuela Canepa (Einaudi, 2018, ma pubblicato dopo la vittoria al premio Calvino 2017, conquistato all'unanimità). Accolti da un ampio consenso della critica e, specie nel caso della Postorino, anche da un notevolissimo successo di pubblico, questi libri hanno certo avuto un peso fondamentale nel dare sapore e spessore all'ultima stagione letteraria. Al di là delle molte specificità, su cui mi soffermerò fra poco, essi dispiegano non poche corrispondenze incrociate, che credo valga la pena di ricordare, per quanto corsivamente. Anzitutto, *Le assaggiatrici* e *L'animale femmina* sono due romanzi di *fiction*, raccontati, in prima approssimazione, da una figura femminile che è narratore interno, protagonista, e che... si chiama Rosa: più precisamente Rosa Sauer, nel primo caso, e Rosita Mulè nel secondo. La corrispondenza dei nomi, benché casuale, o meglio non causale (Jung forse parlerebbe di "sincronicità"...), non è priva di effetti. Infatti, il nome "Rosa" non cessa di evocare qualcosa come la quintessenza della femminilità, quasi impercettibile, dissimulata provocazione, ultimo residuo, forse a contropelo, di secoli e secoli di Rose letterarie, volta a volta angelicate o demonizzate, pure o carnalissime, la cui sessualità viene comunque evocata dal fin troppo archetipico "fiore": da Ciullo d'Alcamo, a Shakespeare, da Ronsard e Malherbe, ai dannunziani *Romanzi della rosa*, a Gozzano, a Campana e, *ça va sans dire*, a un oceano di canzonette. Nel caso della Postorino, che si chiama Rosella, la scelta del nome si scrazia pure di suggestioni autobiografiche. Comunque la si voglia considerare, la scelta del nome chiama in causa qualche non innocente granello di significato: il titolo della Canepa, del resto, non lascia in questo senso dubbi.

Ancora, *Le assaggiatrici* fa perno su una condizione di costrizione assoluta, che si confronta costantemente con la vita e con la morte: Rosa ha fame a causa della guerra, e facendo l'assag-

giatrice del Führer può sfamarsi con abbondanza; ma correndo un rischio enorme, perché ogni pasto potrebbe essere l'ultimo. Tornerò più avanti sul nesso vita-morte, che si fa vero e proprio cortocircuito, dove l'autrice mostra supremo sprezzo del pericolo, perché davvero la materia corre sul filo di rasoio del patetismo orrorifico. Anche *L'animale femmina* ci parla continuamente di una condizione di costrizione, assai più *soft*, ma non meramente psicologica: perché Rosita ha materialmente bisogno del suo datore di lavoro, l'avvocato Ludovico Lepore, scapolo settantaseienne, che lo sa e ne approfitta, tormentandola sottilmente e stabilendo un rapporto di dipendenza in cui, con spietata sobrietà, Canepa mette in gioco una dinamica aguzzino-vittima, incruenta ma flagrante, sottilmente crudele. Anche la Postorino mette in gioco un aguzzino, che in questo caso è un aguzzino vero, il tenente Ziegler: che prima rende più aspra, poi colora di tormentosa felicità possibile la vita di Rosa, segregata a Gross-Partsch, nella *Wolfsschanze*, la Tana del Lupo del Führer. È d'obbligo notare, oltre alle evidenti differenze di tema e di tono, anche una decisiva differenza strutturale fra i romanzi di Postorino e di Canepa: se infatti *Le assaggiatrici*, coraggiosamente, sfida gli estremi dall'inizio alla fine, lasciando Rosa sempre al centro della narrazione, *L'animale femmina* invece, dopo poco meno di cinquanta pagine, apre una seconda linea narrativa, che si svolge circa sessant'anni prima della storia principale, tra il 1958 e il 1960: riguarda, stavolta, la giovinezza dell'avvocato Lepore, e viene narrata da un narratore esterno, che a tratti assume la prospettiva del personaggio. Vedremo meglio più oltre alcuni effetti di questa costruzione.

Le storie narrate da Janeczek e Postorino sono poi entrambe ambientate al tempo del nazismo, e in costante relazione con vicende di guerra: rispettivamente la guerra di Spagna e la Seconda guerra mondiale. E se il libro di Janeczek, almeno in prima approssimazione, è una biografia, cioè una ricostruzione storica (vedremo quanto e in che senso romanzata), *Le assaggiatrici* muove dalla scoperta inquietante di una vicenda reale, quella di Margot Wölk, che fu davvero una delle assaggiatrici dei cibi di Hitler: a lei l'autrice fa esplicito riferimento, esprimendo il rammarico di non aver potuto conoscerla direttamente. Forse il libro non sarebbe

cambiato, ma l'intenzione di restare ancorati alla Storia reale non è certo dettaglio da poco.

Ripartendo da *La ragazza con la Leica*, è d'obbligo constatare che, fin dall'esordio con *Lezioni di tenebra* (1997, 2011²), la Janeczek (nata a Monaco di Baviera, nel 1964, in una famiglia di ebrei polacchi naturalizzati tedeschi) ha costruito una sua peculiare via narrativa alla Storia, programmaticamente colta di scorcio, attraverso l'aggancio a vicende familiari e *lato sensu* autobiografiche. A prima vista questo suo ultimo, importante libro funziona in tutt'altro modo. Ma vedremo che le cose non stanno esattamente così. Facile, fin troppo ovvio dire che il libro della Janeczek ha una protagonista non autobiografica che non può essere narratrice: Gerda Taro, all'anagrafe Gerta Pohorylle, è infatti morta tragicamente a Brunete il 27 luglio 1937, poco prima del suo ventisettesimo compleanno. Proprio la morte precoce della protagonista, in drammatico contrappunto con la sua travolgente vitalità, è una molla fondamentale di una costruzione narrativa programmaticamente composita, tesa ad afferrare proprio ciò che non può essere afferrato: l'assoluta singolarità di un'esistenza, e ancora più di un'esistenza eccezionale, che ha lasciato tracce profonde nelle vite altrui, anche se finita tanto presto, e un po' anche perché finita tanto presto. Ma il nocciolo di una vita, di questa come di tutte, resta qualcosa che per definizione è irraggiungibile: come la vita stessa, come il tempo che fugge, come l'immagine di un momento che si sarebbe voluto fotografare, senza però fare a tempo: come accade nelle ultimissime battute del libro: «“Quello sarebbe stato da fotografare.” / “Ach! Ormai chissà dov'è...”» (p. 330).

Credo sia un po' troppo dire, come pure è stato detto, che in questo libro Gerda non esiste. Diciamo piuttosto che Gerda può essere raggiunta solo in modo laborioso e mediato, attraverso i documenti, sì, non però ripresi nella loro problematica oggettività, bensì affidati alle voci di tre narratori interni testimoni, cioè alle memorie incarnate di persone che hanno visto da vicino e amato profondamente Gerda. Agli estremi, primo e terzo narratore, due uomini innamorati di lei: Willy Chardack, illustre cardiologo, emigrato negli Stati Uniti, che da giovane aveva dovuto subito cedere il posto al più avvenente e affascinante Georg Kuritzkes, che è anche il terzo

narratore, ora funzionario della Fao di stanza a Roma, amante di Gerda per un breve periodo, poi soppiantato dall'irresistibile fascino zingaresco di Endre Friedmann, meglio noto come Robert Capa, il re dei fotografi di guerra. Fra di loro, seconda voce narrante interna, Ruth Cerf, amica fin dall'adolescenza di Gerda. Quest'ultima ricorda Gerda da una distanza temporale e spaziale molto limitata, cioè nel 1938, pochi mesi dopo la sua tragica scomparsa, e da Parigi, dove tante vicende aveva condiviso con lei. Nella costruzione narrativa di Janeczke invece Chardack e Kuritzkes ricordano insieme, ormai lontani nel tempo e nello spazio, rispettivamente da Buffalo e da Roma, nel corso di una lunga telefonata che si sarebbe svolta nel 1960, o piuttosto a partire da questa.

A Willy, Ruth e Georg sono affidate le strutture portanti della narrazione. Benché sorretta da attenta, capillare documentazione storica, la costruzione delle voci narranti è dunque profondamente letteraria: la soggettivizzazione del racconto (*en passant*, un aspetto fondante della narrativa contemporanea: Auerbach *docet*) è infatti frutto dell'invenzione dell'autrice, che si incarica di sorreggere tutto il narrare dei tre amici con la propria penetrante comprensione psicologica. In realtà la struttura narrativa è ancora più complessa, perché in ogni *tranche* assistiamo a molti slittamenti temporali, in succedersi di piani prospettici che s'intrecciano e si sovrappongono in continuazione. L'operazione dà luogo a un andamento quasi divagante, programmaticamente frammentato, di indubbio fascino, ma non sempre perspicuo. Persino il lettore esperto può fare a tratti un po' di fatica a ricomporre le continue oscillazioni della narrazione, anche perché, come in un romanzo russo, le stesse persone vengono evocate con nomi diversi (nome anagrafico, cognome, nome tradotto o adattato, nomignolo per gli amici, nome d'arte, cognome d'arte, diminutivo, diminutivo del soprannome...): un artificio che certo serve a sospingere il lettore nel mezzo della storia, nel punto di vista di chi rivive le vicende ben conoscendo le figure che vi prendono parte. Ad ogni modo, Gerda è sempre vista dagli altri. Lei non può parlare, e, di più, il sogno dichiaratamente impossibile di afferrarla impone all'autrice una discrezione e un pudore più radicali, impedendole di farsi direttamente carico di una verità troppo ardua per essere detta.

A ben guardare, però, le cose non stanno proprio così. A

complicare ulteriormente il quadro enunciativo, infatti, un ruolo strategico è affidato al *Prologo* e all'*Epilogo*, il cui statuto narrativo è diverso da quello del resto del libro. Nel *Prologo* accade, anzitutto, che Gerda possa, sia pure per poco, condurre il discorso per via di immagine: dopo poche righe infatti il libro mostra una foto da lei scattata a una coppia di amanti, che consente di raccontare, attraverso le analogie e le differenze con la foto scattata da Robert Capa alla stessa coppia pochi istanti dopo, qualcosa come la felicità stessa di Gerda e Robert: la cui foto, in corrispondenza speculare, compare nell'*Epilogo*, dove la narratrice prima, cioè la voce autoriale della Janeczek stessa, si mette in campo in modo più marcato. Infine, proprio nell'ultima pagina l'autrice rivela, dando l'unico, ma definitivo strappo al suo estremo pudore, quanto di autobiografico c'è, o potrebbe esserci, nella storia di Gerda Taro, dicendosi ormai costretta «a usare la prima persona. I miei genitori si sono fidanzati nel ghetto, si sono ritrovati dopo la guerra, si sono amati e, a tratti, odiati, divertiti e sopportati, finché morte non li ha separati. Mia madre, che di Gerda aveva la *coquetterie* testarda, avrebbe potuto esserne una cuginetta. Mio padre, grande affabulatore come Capa, un fratello minore» (p. 330). Helena, in altre parole, ribadisce che non può identificarsi con la Taro, ma ci dice senz'altro che potrebbe essere sua figlia. Proprio questa parentela, inesistente eppure fondata, appare come la *conditio sine qua non* per quella dose assai consistente di empatia che rende nonostante tutto praticabile la *mission impossible* di raccontare Gerda, legittimando la soggettivizzazione, pur con tutte le cautele del caso, e lo stesso ricorso all'immaginazione, senza la quale i documenti, e persino la memoria, sarebbero vuoti e muti: «No, non fatico a immaginare Robert Capa e Gerda Taro» (ivi).

Il sogno di afferrare Gerda diventa così anche, in modo implicito ma profondo, un discorso sulla letteratura: sulla sua impotenza, in prima approssimazione, che però finisce per diventare la strada più vera per arrivare di scorcio a una verità che comunque nessuno mai sarà in grado di possedere. Da questo punto di vista, a mio avviso, il libro di Janeczek è anche e proprio un libro sulla irriducibile forza della letteratura, che dà forma al ricordo: perché «per ritrovare qualsiasi cosa bisogna attingere alla memoria, che è una forma d'immaginazione» (pp. 324-325). Su questo assunto di partenza si

colloca anche la fittissima rete di affermazioni di carattere generale, di aforismi distribuiti un po' dovunque nel libro: aforismi che sarebbe gioco-forza attribuire in definitiva alla narratrice, ma che pure appaiono sistematicamente connessi al punto di vista, volta a volta attivo, dei personaggi principali e non di rado di Gerda stessa, delineando una sorta di discorso indiretto libero capillarmente diffuso e tuttavia dissimulato. A cominciare da questa strategica dichiarazione di principio: «Vivere a tutti i costi, ma non a ogni prezzo» (p. 145). E ancora: «Resistere è fare finta di niente, resistere è recitare» (p. 188).

Alla fine il ritratto di Gerda risulta davvero ricchissimo, sfumato e potente, coerente nella sua mobilità: col suo «bisogno di divertirsi» (p. 41), la frequenza e l'intensità ammalianti del suo riso e del suo sorriso (un autentico *topos*), la capacità di godere (come «un felino», p. 48), la «luminosità» (p. 51), «il suo fascino e la capacità di sfuggir[e]» a chiunque (p. 53), la capacità di attrarre «tutti gli sguardi, questa incarnazione di eleganza, femminilità, *coquetterie*» (p. 112), la civetteria (p. 267), la spregiudicatezza sentimentale e sessuale («era e restava leggera, in tutti i sensi, anche in quelli traslati e meno lusinghieri», p. 85), «la sua intoccabile spensieratezza» (p. 208) e però anche la sua capacità di amare, «la prontezza al cambiamento» che «la faceva apparire sempre uguale a se stessa» (p. 266), l'intolleranza per la monotonia (pp. 157-158), la sincerità «sino a far male» (p. 58), il talento di fotografa, la «sveltezza e gioia concentrata» nel lavoro (p. 44), il coraggio al limite della temerarietà (pp. 189, 232), «quel particolare senso estetico che collimava con il suo senso di giustizia» (p. 298), e infine, *last but not least*, quella stessa miscela irriducibile di etica e cinismo che la rende un perfetto fotografo di guerra. Gerda Taro diventa così un emblema, ma concretissimo, della forza assoluta della vita e della gioia irriducibile di viverla, della necessità di valorizzarla senza mezzi termini, finché c'è: come la sua morte precoce non finisce di ribadire: «Quella morte ottusa strideva così ferocemente con l'ingegno di Gerda per la vita» (p. 102); e ancora: «Gerda la temeraria, l'imprevedibile, la volpe *rubia*, che non rinunciava a qualsiasi morso di felicità si possa rubare al presente» (p. 215).

Le assaggiatrici di Rosella Postorino (nata a Reggio Calabria nel 1978, cresciuta in Liguria, ma residente a Roma dal 2002; al quarto

romanzo) avvince il lettore con la scelta temeraria di portarci subito al centro dell'orrore: cioè del nesso conturbante fra il bisogno invincibile di mangiare e il connesso rischio di morire. Più sottilmente, con malizia e abilità, la Postorino mette in gioco tutta una costellazione di spinte fisiologiche e pulsionali: mangiare, certo, ma anche mordere, succhiare, assaporare, creando una rete di corrispondenze inattese, sulle quali la narrazione continuerà a fare perno, caricandosi d'intensità. Così, se da un lato l'amore si caratterizza presto come «una bocca che non morde» (quella del marito Gregor, sul fronte all'epoca della narrazione principale, p. 14), sovrapponendo la voglia di mangiare e il desiderio sessuale (p. 21), d'altro lato la relazione con gli affetti familiari si colloca subito sotto il segno della congiunzione fra oralità e senso di colpa (i pezzi di filo della madre sarta infilati in bocca e ingoiati, p. 27; una monetina nascosta in bocca; il morso violento alla manina del fratello minore, p. 28), e del necessario rapporto fra «colpe» e «segreti» (p. 29), includendo fin dal primo momento, cioè prima ancora della vicenda delle «assaggiatrici», la possibilità che ciò che ci fa vivere, e a cui non potremmo resistere, sia anche ciò che può ucciderci: «Mia madre diceva che quando si mangia si combatte con la morte» (p. 12). Ne deriva una costante, violenta sovrapposizione di fondo fra la vita e il rischio di morte, con chiari effetti drammatizzanti, che la condizione di Rosa esalta all'estremo, e che viene ulteriormente complicata (con una curvatura narrativa e ideologica quanto mai femminile) dalla conseguente problematizzazione della maternità: se infatti Gregor è riluttante ad avere bambini («Diceva che mettere al mondo una persona significava condannarla a morte», p. 62), Rosa invece lo desidera, pur sapendo che «Se fossi rimasta incinta, avrei nutrito il figlio nel mio grembo con il cibo della mensa [...] / Avrei rischiato di avvelenare il bambino, saremmo morti tutti e due. O saremmo sopravvissuti» (ivi). La drammaticità estrema della condizione di Rosa viene inoltre ulteriormente complicata dalla sua difficoltà a integrarsi con le altre nove assaggiatrici: sia perché percepita apertamente come una cittadina (Rosa ha vissuto fino a poco prima a Berlino), sia perché fatica a condividere l'entusiastica fede nazista delle compagne. In realtà, almeno con una di esse, Elfriede, Rosa riesce a stabilire un controverso rapporto, se non di amicizia, di riconoscimento reci-

proco della rispettiva umanità. Inoltre, tutte le donne del romanzo vivono in una condizione di subordinazione ai maschi e al potere che incarnano. Nonostante tutto, Rosa continua ad avere voglia di vivere: finché però riceve la lettera ufficiale che le comunica che il marito Gregor è disperso, e dunque probabilmente morto. Quando, con la seconda parte del romanzo, compare la figura di un più feroce aguzzino, il tenente Ziegler, Rosa potrà tenergli testa, almeno sul piano morale, proprio perché non ha più «motivi per vivere. Ecco perché Ziegler non mi faceva paura. / Lui l'aveva vista, la mia inclinazione alla morte, e aveva dovuto distogliere lo sguardo» (p. 97). In questo, solamente in questo, i rapporti di forza si invertono, e il romanzo lentamente ruota sul manifestarsi, non inopinato, dell'attrazione fatale di Ziegler verso Rosa, presto corrisposta. L'avvio di una relazione amorosa accentua le contraddizioni della protagonista in una nuova direzione: perché, facendole ritrovare ragioni per vivere, d'altro canto fa crescere «la lista delle colpe e dei segreti» (p. 136), al punto di farle credere che il marito possa essere morto in qualche modo proprio a causa del suo tradimento. La Postorino è brava a mettere in gioco un ventaglio articolato e complesso di sentimenti ed emozioni, cui corrisponde una tensione narrativa mai allentata. Nel complesso, però, lo spostamento di accento dal terrore quotidiano alla relazione amorosa rischia di accantonare buona parte dell'ambiguità, attuale e potenziale, della situazione narrativa, pure così gravida di significati, energicamente evocati: le componenti di crudeltà si vanno così decisamente smussando, e la dinamica esplosiva dell'incrocio fra attrazione e disparità, fra amore e prigionia, si ammorbidisce fin quasi a spegnersi. Postorino però è ancora brava a rialzare la tensione narrativa: con il sospetto di una gravidanza di Rosa (pp. 243-246), con le vicissitudini della sua fuga, favorita da Ziegler, e con un finale insieme a sorpresa e in *fading*, che elude ogni rischio di un troppo facile idillio.

L'animale femmina di Emanuela Canepa (classe 1967, bibliotecaria, romana di nascita e padovana di adozione) è un esordio di sorprendente maturità stilistica e strutturale. Se la storia di Gerda Taro aveva mostrato anche una figura di donna libera da condizionamenti parentali, e il romanzo della Postorino aveva fatto balenare una ma-

dre angosciata, poi rimpiazzata dalla suocera, quello della Canepa mostra un rapporto non meno conclamato fra i sensi di colpa della protagonista Rosita e la sua difficoltà a liberarsi dall'ingombrante presenza materna, per riuscire così a vivere finalmente la propria vita. Ricordiamo anche le motivazioni della giuria che ha attribuito a *L'animale femmina* il premio Calvino, all'unanimità, giudicandolo romanzo «compiuto, maturo, di esemplare nitidezza nella struttura e incisivo nella lingua», capace di mettere «in campo uno spiazzante gioco di seduzione senza sesso e che, pur attento alla psicologia maschile, dà in particolare voce, con stringente analitica, alla forza carsica del femminile». Fondamentale nella costruzione del romanzo è però anche l'attivazione di una seconda linea narrativa, cui accennavo poco sopra, dove Rosita smette di essere protagonista. A prima vista, la vicenda di Rosita assunta nello studio dell'avvocato Lepore potrebbe lasciar supporre possibili implicazioni sessuali riguardanti la protagonista e narratrice; invece Canepa apre a sorpresa un'altra storia, completamente diversa, che s'intreccia con la prima, contrappuntandola e spingendola di colpo lontanissima da qualsiasi soluzione immaginabile dal lettore: la storia dell'intenso, contrastato amore omosessuale di Ludovico adolescente per l'amico Guido. Scopriamo così come Ludovico è diventato quello che è, e come le malizie con le quali esercita il suo potere siano intrecciate a filo doppio con la sua ormai remota ma mai sanata disillusione sentimentale: di cui è responsabile non solo l'amico, ma anche lui stesso, bloccato nell'incapacità di godere pienamente dell'esistenza. Il romanzo ne ricava una nuova spinta narrativa, che prende spazio e peso crescenti, producendo uno spostamento del centro tematico dalla *Bildung* di Rosita all'educazione sentimentale di Ludovico, ancora dolorosamente irrisolta. In questo modo, la storia passa dalle difficoltà e fragilità della donna, esposta a tutte le sottili violenze del proprio capo, alle fragilità, ancora più profonde e forse definitive, del supposto uomo forte. Così facendo Canepa lascia un po' per strada la maturazione di Rosita, e inventa uno scioglimento narrativo inatteso (cui contribuisce la stessa protagonista), aprendo a una possibile parziale pacificazione, ma senza cedere a nessuna tentazione consolatoria. La libertà delle femmine, ora lo sappiamo un po' meglio, è certo problematica: ma anche quella dei maschietti non scherza...

Le donne sbiadite delle storie di famiglia

di Elisa Gambaro

Le storie di famiglia scritte da donne hanno ormai conquistato ampio spazio nel circuito della produzione e del consumo. La tendenza a ibridare romanzo familiare e romanzo storico ha prodotto nell'ultima stagione declinazioni specifiche, così che scrittrici diverse hanno scelto di misurarsi con il filone della memorialistica ebraica: i libri di Lia Levi, Colette Shammah e Anna Foa, accomunati dai medesimi intenti civili. Peccato che le figure femminili ritratte siano poco coinvolgenti.

Non se ne parla poi moltissimo, eppure il fenomeno è noto agli addetti ai lavori: storie e saghe di famiglia a firma femminile continuano ad appassionare una parte non piccola del pubblico delle lettrici: che è poi come dire – questo lo si ammette, se messi di fronte all'evidenza dei numeri – la porzione ormai stabilmente maggioritaria dell'utenza libraria.

Di per sé, il riscontro non è inedito, anche in una scena letteraria, come quella italiana, che a lungo ha concesso sanzione di valore e riconoscimento culturale a poche scrittrici, avvalendosi senza remore di pregiudizi maschilisti. Se guardiamo indietro e in alto, i libri più belli e più letti delle nostre grandi autrici novecentesche – da *Menzogna e sortilegio* a *Lessico famigliare* – sono anzitutto epopee domestiche. Ma anche scendendo i gradini del canone, avvicinandoci all'oggi e muovendoci nei paraggi della narrativa istituzionale, non è difficile accorgersene: gli intrecci intergenerazionali, con i confronti, i conflitti e il pathos che ne vengono, sono sempre molto frequentati dalle professioniste della penna. Dai signorili romanzi memoriali di Rosetta Loy negli anni ottanta e novanta, fino ai melodrammoni truci di Mazzantini nel decennio zero, passando attraverso un'area frastagliata e ampia di produzione mediana, le vicende di famiglia abbondano: segno di una più salda fiducia, da parte delle scriventi, di rispondere a bisogni estetici diffusi. Non a torto: ricreare il vissuto

di personaggi entro i vincoli sociali e affettivi dell'intimità quotidiana sollecita il coinvolgimento di platee vaste, perché chiama in causa esperienze esistenziali largamente condivise.

È così accaduto che il prototipo del romanzo familiare delle scrittrici abbia proliferato in una gamma articolata di modelli secondari e ibridi: un esito che ne misura la fortuna, e complica il tentativo di tracciarne una mappa dettagliata – se mai qualcuno volesse provarcisi. Qualche ragionamento si può tuttavia tentare anche qui, se è vero che le dinamiche di differenziazione interna del genere si sono spinte molto avanti, dando vita a fenomeni editoriali piuttosto riconoscibili.

Il primo dato che salta all'occhio è la frequenza di contaminazione tra saga di famiglia e romanzo storico. Subito dopo, si è colpiti dalla reviscente fortuna di un sottogenere della narrazione storica quale è diventata la memorialistica ebraica. Nella stagione 2018 sono usciti almeno tre libri che vi si rifanno in modo più o meno esplicito: *Questa sera è già domani* di Lia Levi (e/o), *La famiglia F.* di Anna Foa (Laterza), *In compagnia della tua assenza* di Colette Shammah (La nave di Teseo).

Si tratta di opere morfologicamente e stilisticamente molto diverse tra loro, come d'altronde già certificano le rispettive sigle editoriali. *Questa sera è già domani* è l'ultima prova di un'autrice che ha alle spalle un lungo curriculum di romanziera, ed è una storia di *fiction*; va però detto che la vicenda rielabora letterariamente l'esperienza realmente vissuta dal marito di Levi, come scopriamo nell'ultima pagina del volume, che reca riprodotto il modulo della sua accettazione in territorio elvetico emesso dalla dogana svizzera in data 15 ottobre 1943. Il secondo e il terzo libro sono resoconti memoriali, ma difformemente declinati: *La famiglia F.* è la biografia di Vittorio Foa e di sua moglie Lisetta Giua firmata da una storica di professione, che *en passant* si trova a essere la figlia dei protagonisti ritratti. *In compagnia della tua assenza* è invece l'opera prima, anch'essa di matrice autobiografica ma con ben più esibite ambizioni letterarie, di un personaggio noto, per via familiare, sulla scena del teatro istituzionale milanese.

Ad accomunare i tre titoli è il tentativo di raccontare storie di famiglia sullo sfondo di più ampio respiro degli eventi collettivi,

in frangenti drammatici e noti. L'operazione rispetta i consueti presupposti di funzionamento del genere: da una parte si punta a insaporire la materia privata per accrescere l'interesse di chi legge, facilitandogli altresì l'orientamento nelle maglie dell'universo libresco. Dall'altra parte, l'allargamento del quadro è anche, come si dice, "segno dei tempi": che demandano la riproposta narrativa di tragedie e traversie del passato a monito del nostro poco allegro presente.

Il romanzo di Lia Levi è senz'altro il libro che più scopertamente risponde a questo movente civile, in coerenza con il percorso di una scrittrice che ha da sempre fatto della necessità del pubblico ricordo il perno della sua proposta letteraria. Con riscontri effettivi: la vittoria del premio Strega Giovani 2018 di un'autrice ultraottantenne è senz'altro sintomo del bisogno di coordinate e orientamento diffuso nelle giovani generazioni.

Assai più deludenti, possiamo dirlo, sono gli esiti di tutti e tre i libri quando invece li misuriamo sull'efficacia delle immagini di femminilità offerte al pubblico delle lettrici: le quali si trovano di fronte a "personagge" assai poco duttili, piatte e sbiadite, nel complesso carenti nel sollecitare dinamiche di immedesimazione, proiezione e rielaborazione dell'identità personale.

L'intreccio di *Questa sera è già domani* si svolge tra gli estremi cronologici degli anni 1937-43, seguendo le vicissitudini di una famiglia ebraica, dalla piena integrazione borghese alla fuga disperata tra le nevi del confine italo-svizzero. Questo canovaccio narrativo, che si riallaccia a precedenti ormai canonici della narrativa italiana del secolo scorso, è però esclusivamente dipanato entro l'ottica chiusa dei dissidi familiari. Al centro il protagonista Alessandro, prima *enfant prodige*, poi adolescente tormentato, e la sua maturazione etico-politica: ma al di là delle pretese di esemplarità ideologica, la storia di formazione è giocata per intero sul piano dell'intimità psichica, nello scontro tra un figlio e sua mamma. Mentre gli eventi precipitano, il ragazzo cresce diviso fra una «madre cattiva», rancorosa e anaffettiva, che poco comprende di quel che accade e pur tuttavia esercita un subdolo dominio domestico, e un padre cosmopolita, intelligente e sensibile, ma remissivo e irresoluto. Attorno al terzetto si muove una folla di zii, cugini e parenti vari, uniti da ataviche tradizioni, vincoli di sangue, alleanze commerciali e taciuti

rancori; la loro rappresentazione screzia la pagina di nostalgia affettuosa e note di costume, ma quel che conta davvero è la cassa di risonanza che i personaggi secondari forniscono al sordo conflitto fra mamma e papà. Il lieto fine del romanzo vedrà il sedicenne Alessandro portare in salvo se stesso e i genitori grazie alla medaglietta con la stella di David che ha clandestinamente conservato: è una trovata romanzesca d'effetto che parifica salvezza personale, sussunzione piena dell'identità ebraica, fine dell'infanzia ed entrata nel mondo adulto. Le modulazioni avventurose della trama non riscattano tuttavia l'impressione che il protagonista si sia sottratto, prima ancora che ai nazifascisti, a una figura materna la cui grettezza rimane narcativamente poco motivata.

Da un'attitudine opposta muove *In compagnia della tua assenza* di Colette Shammah, un libro che si offre anzitutto come appassionato epicedio alla madre scomparsa: la storia è quella di Sophie, fascinosa rampolla della borghesia ebraica di Aleppo, che riesce da sola a recarsi a studiare in Francia, e poi dalla Francia deve fuggire quando il paese è occupato dai nazisti. Il resoconto di queste peripezie è preceduto da un affondo nel passato più recente, quando Sophie, ormai anziana e malata, sceglie di darsi la morte nella sua lussuosa casa milanese: dal gesto di dignità e coraggio, e dai silenzi che si porta dietro, nasce nell'orfana la spinta a raccontare la vita della genitrice: «Non volevo il mondo ti dimenticasse, che cancellasse il tuo nome». A disturbare non è tanto l'impiego della forma allocutiva, che pure sortisce esiti stilistici stucchevoli, quanto piuttosto il ritratto senza macchia, irrimediabilmente statico, della protagonista: Sophie è bella, intelligente, intrepida, sofisticata, a tutti e a tutte superiore, perché «lei viveva il privilegio di poter dire e fare quello che voleva». Invidiabile prerogativa: forse troppo fulgida per sollecitare la simpatia di destinatarie minimamente avvertite.

Di ben altra pasta sono fatti i componenti della *Famiglia F.*, dove la ricostruzione scorrevole e informativa della storia della sinistra italiana lungo l'intero secolo scorso si modella sul frondoso albero genealogico dell'autrice, non a caso riprodotto in effigie al termine del volume. L'assunto del libro è presto detto: proporre in forma narrativa le vicende del clan Foa significa rievocare la storia pubblica senza diaframmi di sorta. Perché stupirsi dell'azzardo,

quando leggiamo che «le parole “mamma” e “papà” sono state bandite dalla nostra famiglia ben prima del Sessantotto, e quando, per sbaglio, mi è successo a volte di pronunciarle mi sono sentita a disagio, come se avessi detto qualcosa di sconveniente». E come no. Fedele alla propria educazione prima ancora che all'attitudine da ricercatrice, chi narra interpella i genitori-eroi solo come Lisa e Vittorio: allo stesso modo, il racconto delle loro movimentate esistenze coincide, senza residuo alcuno, con la storia delle rispettive azioni, passioni e posizioni politiche.

Per chi legge, questa scelta non mina la gratificazione di ripercorrere gli eventi collettivi dall'invidiabile specola del “visti da vicino”: ne depotenzia tuttavia gli effetti di suggestione, perché si porta dietro una palpabile nebulosità nel ritratto individualizzante dei due protagonisti in scena. Né bastano, a supplire, le diverse memorie letterarie, di volta in volta sollecitate da questo o quel nome illustre che fa capolino nel racconto. Le figure evocate da Anna Foa sono le stesse che animano le pagine memorabili di classici novecenteschi come *Lessico familiare* o *L'orologio*, libri puntualmente richiamati dalla scrivente in funzione esplicativa, perché spesso costituiscono le uniche fonti del resoconto; nessuna civetteria citazionistica dunque, semmai il candore che nasce dall'agio di un'appartenenza d'eccezione. La narrazione è cronologicamente ordinata sulla storia novecentesca: si comincia con il «mito fondativo» della guerra di Spagna, dove trova morte eroica Renzo Giua, il fratello maggiore di Lisetta, si prosegue con gli anni trascorsi nelle carceri fasciste dal nonno materno e dal padre Vittorio, infine si percorrono i mesi intensissimi della Resistenza, quando Vittorio è dirigente del Cln mentre Lisetta, incinta dell'autrice, scampa miracolosamente alle grinfie della banda Koch a Villa Triste. Già a questo punto del libro, il lettore ha capito benissimo come «l'idea che l'eroismo fosse una dimensione normale della vita» è l'autentico perno del progetto di scrittura, e le pagine che seguono non intendono certo smentirlo. Il tempo di pace non minaccia più la sopravvivenza dei personaggi, ma i frangenti politici da loro attraversati non perdono nulla in drammaticità, nel rapporto totalizzante, arrovellato e problematico con lo scontro di classe in atto in Italia e le scelte di militanza di volta in volta compiute. Ciò che colpisce, tuttavia, è come le due figure ge-

nitoreali ne escano diversamente. Il ricchissimo percorso di Vittorio Foa, fatto di scelte politicamente atipiche, svolte ed esperienze difformi, è rappresentato con pietosa, ma inscalfibile, devozione filiale, così che, al termine del libro, la fisionomia del grande vecchio della sinistra italiana riluce di superiore coerenza. All'opposto, il profilo di Lisetta mantiene un persistente cono d'ombra: la militanza partigiana, quella nel Pci, il maoismo sessantottino, l'attivismo politico nell'est Europa e poi in Africa sono tutti dati che non riescono a comporsi in un ritratto davvero coinvolgente. Qualcosa sfugge, e il sospetto è che si tratti dell'essenziale.

Nelle storie di famiglie borghesi scritte da donne sono insomma le figure femminili a rimanere letterariamente irrisolte: che questi personaggi siano infine le mamme non stupisce, ma continua a dirci quanto sia difficile proporre modelli di femminilità adeguati alla crescente consapevolezza di noi lettrici.

Di mamma ce n'è una sola. Falso!

di Giovanna Rosa

L'ultima produzione narrativa a firma femminile ripropone una galassia policroma di figure materne. Le opere più interessanti, lungi dal tratteggiare il profilo unico e insostituibile della genitrice o rilanciare il personaggio tradizionale della matrigna, pongono al centro l'esperienza della maternità, come fa Cattiva di Rossella Milone: una storia che intreccia, in un montaggio franto, la rievocazione scontrosa del parto con la conquista faticosa di un nuovo equilibrio soggettivo e interpersonale.

Di mamme nella nostra narrativa ce ne sono sempre state tante, forse troppe: l'amore materno, possessivo e irrevocabile, ha dilagato con mille sfumature, dalle più sentimentalmente sdolciate alle più subdolamente viscerali.

Nelle opere tardonovecentesche a firma femminile, il segno si è ribaltato, bruciando le note di melensaggine a vantaggio di una relazione matrilineare forte, capace di rompere i vincoli di dipendenza stretta dal patriarcato. Poi, nel paesaggio di millennio, quando le autrici del postfemminismo hanno cominciato a espugnare la "città proibita", le protagoniste di una fortunata antologia di Stile Libero, *Ragazze che dovesti conoscere*, sono entrate con spavalda baldanza nell'universo della sessualità, liberando le pulsioni della libido, più o meno trasgressiva: poco importa se, nelle loro storie, a dominare fosse l'esuberanza sensuale o il senso frustrante di perdita, dietro le scorribande spudorate dell'eros l'ombra perversamente amorevole delle madri tendeva a dileguare.

Sono passati quasi tre lustri dalla *Sex Anthology* einaudiana, e nell'ultima stagione letteraria la maternità negata torna a rivendicare un ruolo centrale: a fine 2018 Garzanti pubblica *Tu sei parte di me*. Sin dal titolo, la raccolta di sette racconti con protagoniste donne «amiche, complici, nemiche o rivali, ma sempre madri e figlie» – come recita il sottotitolo – suona replica alle voci femmi-

nili di chi voleva affrancarsi dai legami di una mammità onnipotente e ultrapossessiva, per ribadire, nelle diverse scelte espressive, che nulla può recidere il cordone ombelicale. Non sorprende allora che le autrici italiane, affiancate dalla più celebre Clara Sánchez, disegnano un quadro di relazioni familiari convenzionale, senza guizzi d'estro immaginoso. Le narrazioni, di lunghezza media e distesa, sono per lo più affidate alla prima persona – cinque su sette – e oscillano fra i poli opposti di focalizzazione: ora prescelgono il punto di vista della figlia che recupera il rapporto con la figura materna, dopo anni di separazione e traversie varie; ora il focus si concentra sulla genitrice e sulle sue distorte percezioni di ordinaria quotidianità. Nei testi più interessanti, l'esperienza della maternità segna l'incontro ravvicinato con l'altro da sé, che matura un senso diverso dell'io muliebre: può essere la protagonista che, in attesa della secondogenita, entra in sintonia con la prima figlia (*Siamo noi la nostra casa*); o una madre stanca e assonnata a cui una sconosciuta ruba, in un centro commerciale, la neonata in carrozzina (*Il Giorno Zeta*); o infine una single in carriera, incinta di due gemelle, aiutata da altre puerpere a superare l'orgoglio dell'autonomia autosufficiente (*La donna di ghiaccio*). È grazie a questo groppo di emozioni e sentimenti che il «Vecchio Me» (Simona Sparaco) scompare per lasciare il posto all'euforia contagiosa della condivisione d'affetti. Accomunati da una scrittura piana, talvolta appesantita da manierismi retorici – in *Adua* di Carmela Scotti le similitudini si sprecano – i racconti di *Tu sei parte di me* hanno soprattutto il merito, se così si può dire, di sottolineare il cambiamento culturale che, in questo decennio, ha investito le pratiche di scrittura femminile, sancendo il ritorno trionfante delle madri.

Aveva cominciato Silvia Avallone con *Da dove la vita è perfetta* (Rizzoli, 2017), un romanzo ambiziosamente corale, in cui il garbuglio della trama è solo apparente: la reiterazione di temi e relazioni congela il sistema dei personaggi in schemi fissi e ridondanti, sviluppando in analessi la vicenda di una ragazzetta diciassettenne che abbandonata da tutti, compreso il compagno Manuel, decide di dare in affido la piccola Bianca, salvo poi ripensarci, in extremis. A una struttura circolarmente compatta, che poco spazio lascia all'ariosità delle dinamiche d'intreccio, corrisponde una scrittura

ra affabulante, spesso melodrammatica, non dissimile dalle scelte stilistiche d'esordio. Ma qui lo squallore della periferia bolognese, la tipologia sfigata del gruppo dei giovani e soprattutto l'omaggio all'amor materno totalizzante e risolutore fanno rimpiangere l'energia rappresentativa con cui Avallone aveva schizzato, sullo sfondo dell'altoforno di Piombino, il profilo spiazzante di due adolescenti, "amiche del cuore", in rotta di collisione con il mondo adulto.

Diversa ma analoga l'intonazione di Donatella Di Pietrantonio che, lungo un percorso narrativo a dominanza femminile, giunge, dopo *Mia madre è un fiume*, al successo conclamato con *L'Arminuta*. Il libro vincitore del Campiello 2017, oggi riproposto in tascabile (ET 2019), evoca, sullo sfondo opposto e complementare della miseria contadina e dell'ipocrisia provinciale piccoloborghese, la *Bildung* di una tredicenne, di cui non viene mai pronunciato il nome: vale solo l'appellativo che ne racchiude la vicenda, l'arminuta, ovvero la ritornata. Nell'andirivieni fra due case e due madri, non c'è molto da scoprire o imparare, anzi: a salvarla, alla fine, più che la complicità sororale, è un sano istinto di fuga davanti al pianto di un fratello neonato, conosciuto in una nuova famiglia, la terza, in cui il perbenismo domestico poggia sulla severità di un padre ottuso e di una madre desolantemente succube che è meglio perdere che ritrovare.

Quasi in replica, anche Margherita Oggero racconta la storia di una doppia maternità: riversate in televisione le avventure investigative della prof Baudino, in *Non fa niente* la scrittrice torinese sceneggia, dapprima sullo sfondo cupo del nazismo – uno scenario ormai inflazionato – la vicenda di Esther, giovane donna di spirito energico e intelligenza affinata. Abbandonata dalla madre e poi osteggiata da una suocera veterosabauda, riscatta l'istinto oblativo della propria maternità impossibile, chiedendo a Rosanna, una contadina ignorante, bella e sensuale, di concepire un figlio per esaudire il desiderio di paternità del marito, l'ingegner Riccardo. A confortare una simile scelta, il modello esemplare del testo sacro: «Come nella Bibbia fece Agar per Abramo e Sara». Così nasce Andrea, un maschio «bello e in carne, tre chili e due etti di carne e ossa, braccia e gambe pienotte, un bambino che appagava le più ottimistiche aspettative» della famiglia allargata; e tutto fila al meglio. È vero che

l'uomo sconta il tradimento biblicamente concordato, morendo pochi anni dopo di cancro, ma il figlio di due madri cresce all'insegna di un sentimento pacificato di cura, che dissolve ogni contraddizione pubblica e privata. A governare la progressione d'intreccio, che si distende lungo un cinquantennio di storia italiana ed europea, è il ritornello che dà il titolo all'opera, "non fa niente": può succedere di tutto, sull'orizzonte collettivo o dentro l'intimità più riposta, ma, appunto, nulla può rompere il legame di complicità rassicurante fra queste due figure femminili che, pur nell'antagonismo sociale e culturale, si corrispondono a tal punto da vanificare nelle lettrici ogni moto di empatia o anche di dubbio inquieto.

A corroborare, in controcanto, il dilagante ritorno della mammità sono due libri editi nel 2018, *Matrigna* di Teresa Ciabatti e *Cattiva* di Rossella Milone.

Dal titolo solo apparentemente consonante, le due opere pongono al centro del racconto la relazione matrilineare fra genitrice e figlia, ma la dispiegano in senso opposto, a partire dalla scelta dell'omodiegesi, a cui entrambe s'affidano. In *Cattiva* a narrare è una giovane donna che rievoca il parto e i primi mesi di difficile convivenza con la neonata; in *Matrigna* al contrario, la voce narrante appartiene a Noemi, traduttrice indipendente, chiamata ad assistere la madre vedova e un po' fuori di testa.

Ciabatti replica il paradigma compositivo che aveva sancito il successo di *La più amata*: là il confronto con una figura paterna, tanto più adorata quanto più imperiosa e opprimente, era cadenzato sulle note morbose dell'*autofiction* filiale e la narrazione abile e spregiudicata funzionava grazie all'ironia corrosiva di una memoria infantile, narcisistica e feroce. Nel passaggio di editore, da Mondadori a Solferino, il meccanismo si inceppa: non cala la «voluttà di rendersi antipatica» (Petruzzi, *Tirature '18*), semmai si rafforza nell'exasperazione acida dei toni con cui è rappresentato il conflitto matrilineare. Troppo facile e scontata la dinamica antagonista fra le due protagoniste per reggere l'intelaiatura del racconto: alla fine, chi legge poco cura le paturnie della narratrice, devastata dai soliti e banali sensi di colpa, e parteggia per la madre, capace di rispondere al lutto per la scomparsa dell'adorato figlio maschio con il desiderio vitalistico del delirio compensativo.

Più intrigante *Cattiva*, che solo alla fine scioglie l'equivoco del titolo: dapprima riferito alla figura materna, come suggerisce la voce narrante, «io sono una persona buona quando l'allatto, sono cattiva quando voglio fuggire», trova autentica rifrangenza di senso nella conclusiva attribuzione alla bimba appena nata: «Allora sarà una figlia cattiva». In realtà, quell'aggettivo funziona in antifrasi a suggerire l'inevitabile distacco fra genitrice e creatura: solo l'abrasione dell'idea deleteria che «tu sei parte di me» consente di riplasmare lo spazio quotidiano di crescita in pienezza di libertà e d'affetti.

Rossella Milone narra, sui ritmi di un montaggio a sequenze alterne, l'esperienza di diventare madre, intrecciando i tempi in diretta del parto al racconto dei primi mesi dello svezzamento, entro un reticolo familiare composto da un marito intelligente, mai banalmente comprensivo, cui si affiancano una «mamma lontra un po' cecata», un papà dal sorriso buono, un fratello lontano ma vicinissimo. La scrittura, a volte sintetica e brusca, a volte cadenzata sulle visioni rammemoranti, capaci di riscattare anche lo scontato scenario partenopeo, accompagna il percorso di autodisvelamento dell'io femminile, nella conquista faticosa dell'autonomia che brucia l'istinto di onnipotenza protettiva connaturato alle specie animali: «Quando mia figlia piange io so di essere un animale e corro. Quando mia figlia piange io la devo salvare». Nello scioglimento della vicenda solo dopo una fuga liberatoria sarà possibile dare, finalmente, un nome alla piccola: e Lucia si appresta a crescere, pronta a diventare una figlia “cattiva”, non troppo dissimile da chi la sta allattando e ogni tanto scappa nelle ville diroccate vicine al mare.

Fumetto XX

di Giuliano Cenati

Che il fumetto fosse geneticamente vincolato alla visione maschile del mondo è stato un topos incontrovertibile per gran parte del Novecento: accanto ai campioni del superomismo, anche i personaggi femminili più intriganti, da Barbarella a Druuna, erano confezionati da autori maschi a misura di lettori maschi. Dal volgere del secolo, però, viene delineandosi una schiera di autrici e lettrici propense a trattare il fumetto come un campo narrativo congeniale. Complementare al cromosoma XY, nel fumetto si innesta finalmente un cromosoma XX, che trova le forme più efficaci di racconto nei romanzi di famiglia dagli orizzonti sociali aperti e nell'umorismo spinto dell'emancipazione.

Non è un gioco per femminucce: questo è il luogo comune che ha imperato lungamente nel mondo del fumetto. Si tratta di un luogo comune fondato e attendibile quant'altri mai, se attraverso tutto il Novecento le autrici e le personalità femminili di rilievo nella produzione fumettistica si possono contare sulle dita delle mani o quasi (di particolare spicco le sorelle Giussani, Tea Bertasi Bonelli, Anna Maria Gregorietti, Laura Lepetit e Vanna Vettori). Per non dire delle lettrici, che paiono bandite dal dominio delle strisce disegnate nel momento stesso in cui maturano un germe d'identità sessuale. Diversamente vanno le cose per quanto riguarda i personaggi, da Barbarella a Valentina, da Petra Chérie a Druuna, il che pare ribadire il luogo comune sotto il profilo della connotazione di genere che l'immaginario a fumetti assume in via preponderante. Tant'è che i creatori di quelle protagoniste avvenenti e discinte sono a propria volta maschili, come lo sono i creatori degli eroi e supereroi che si sono meglio guadagnati l'affetto del pubblico da una generazione all'altra.

Quando l'offerta fumettistica si articola in modo da potersi rivolgere anche a un pubblico adulto, lungo gli anni sessanta, con l'invenzione del fumetto nero ed erotico, le barriere di genere sembrano addirittura rafforzarsi. Isabella la duchessa dei diavoli, Zakimort, Satanik e le altre innumerevoli *femmes fatales* del tasca-

bile da edicola rispecchiano certamente fantasie avventurose di inclinazione fallocentrica, agli antipodi del romanzo rosa e del foto-romanzo a dominante sentimentale che avevano costituito sin lì le letture preferenziali per le donne alfabetizzate. Non solo le femmine hanno dunque parte produttiva limitata nell'industria del fumetto, ma quando di femmine non si può fare a meno perché una storia si metta in moto, sono disegnate perlopiù a immagine e somiglianza delle femmine che albergano nella mente dei lettori e dei produttori penemuniti.

Che non sia questione riconducibile soltanto ai retaggi patriarcali mediterranei pare confermato dal rinverdire del medesimo luogo comune presso un po' tutte le latitudini del mondo fumettistico. Anche laddove il fumetto si è imposto con il suo apparato industriale in grande stile, negli Usa, il paradigma maschilista appare rafforzato dalle specifiche forme compositive del supereroismo di massa, in maschera e in costume, trasudante testosterone e insieme propenso al narcisismo infantilistico più esasperato. Nel suo tentativo di rileggere la tradizione supereroica americana alla luce dei diritti civili, la Martha Washington di Frank Miller e Dave Gibbons – nera, povera, femmina, ma con due gran coglioni – non può che rincarare la dose all'insegna di un patriottismo archetipico.

Occorre guardare a levante, verso il Giappone, per constatare come il laicismo utilitario dell'industrializzazione culturale abbia saputo garantire nuovi spazi espressivi ad autrici e lettrici, malgrado gli usi inveterati di un patriarcato tutt'altro che remissivo come quello nipponico. È qui che un settore editoriale come lo *shōjo manga*, fumetto femminile a destinazione adolescenziale e preadolescenziale, può essere codificato in tempi relativamente precoci, dagli anni cinquanta anche a opera di autrici come Masako Watanabe, Miyako Maki e Hideko Mizuno, entro un sistema di classificazione dell'offerta oltremodo sfaccettato, volto a identificare e soddisfare esigenze di lettura variegata su base anagrafica, sociale e culturale. La molteplicità di ambientazioni, sfondi e personaggi si combina nello *shōjo manga* con una visione drammatica del conflitto tra norma sociale e aspirazioni sentimentali delle protagoniste; ma è, dopotutto, l'incombere di nefaste fatalità che mortifica tragicamente ogni loro tentativo di autodeterminazione. Toccherà aspettare la verve

umoristica di Rumiko Takahashi, l'autrice di *Lamù* e *Ranma ½*, affinché tra anni settanta e ottanta il cupo orizzonte del fumetto femminile giapponese possa rischiararsi di tonalità promiscue e trovate ridanciane, mentre va coltivando schermaglie amorose non esenti da qualche brivido sensuale. Eppure Takahashi si trova a operare nell'ambito non dello *shōjo manga* bensì dello *shōnen manga*, il fumetto a destinazione adolescenziale maschile, contribuendo a ridefinire il terreno di iniziativa delle autrici nello stesso momento in cui tendono a riconfermarsi consuetudini di lettura marcate sulla base del genere sessuale.

Quegli anni settanta in cui si viene delineando un apporto femminile più significativo alla strutturazione del sistema fumetto giapponese sono in effetti gli stessi anni nei quali in Italia, sul «Corriere dei Ragazzi», si possono distinguere la delicatezza e l'acume di caratterizzazione di Grazia Nidasio, nella serie *Valentina Mela Verde*: dove il profilo della protagonista, studentessa liceale della Milano bene, offre alle giovani lettrici strumento di identificazione e insieme mezzo di proiezione verso le problematiche dell'attualità, della cultura giovanile e del più vasto mondo contemporaneo. Se non si dà insomma l'opportunità alle donne di partecipare a pieno titolo della produzione fumettistica, attraverso ruoli, pubblicazioni seriali e segmenti di mercato a loro riservati, come avviene in Giappone, resta perlomeno qualche margine entro cui si possono affermare la singola personalità originale o il progetto davvero innovativo, come *Valentina Mela Verde* appunto, capace di coniugare le soluzioni della più aperta comunicatività verbovisiva con le migliori istanze di revisione dei costumi espresse dal sessantottismo e dal femminismo. Può capitare inoltre che spetti proprio a una donna, come Ilaria Volpe (Mirka Martini), la responsabilità di sceneggiatura più avanzata sul fronte della commistione tra intrattenimento popolare e ridefinizione del costume: ciò che avviene, per le chine e con la collaborazione di Magnus, nella serie pornohorror *Necron* (Edifumetto, 1981), dove la scienziata Frieda Boher calca le orme del dottor Frankenstein in chiave necrofila, con piglio assatanato e farsesco.

Lo sviluppo duemillesco del *graphic novel* ha rimescolato abbondantemente le carte per quanto attiene ai ruoli e alle dina-

niche vigenti entro il sistema fumetto e nei suoi dintorni: il conseguente cambiamento nelle prassi di produzione e di lettura, tuttavia, non pare aver rivoluzionato davvero gli equilibri tra i generi sessuali. Vero è che il *graphic novel* ha orientato in maniera nuova ed espansiva le aspettative del pubblico leggente nei riguardi del fumetto: ha favorito occasioni di accostamento originale tra la letteratura romanzesca e il racconto per immagini e parole, nel momento stesso in cui è venuto rivendicando alla narrativa disegnata occasioni risorse sedi di diffusione inedite e crescenti. Se i lettori e gli operatori culturali di formazione letteraria hanno potuto avvicinarsi, attraverso il *graphic novel*, all'immaginario fumettistico come mai prima avrebbero pensato di fare, qualcosa di simile riguarda proprio e soprattutto le donne, che costituiscono parte preponderante della repubblica letteraria, e in particolare del romanzo contemporaneo. Lo attesta da ultimo, nell'ambito del festival Lucca Comics & Games, l'attribuzione del premio Gran Guinigi come miglior disegnatore/disegnatrice a Barbara Baldi per il janeausteniano *Lucenera* (Oblomov, 2018), a Sara Colaone per la biografia dell'anarchica *Leda* (Coconino Press, 2017), che ridipinge di orientalismo onirico la stagione *liberty* e il biennio rosso, e l'attribuzione del Premio speciale della Giuria 2017 a Leila Marzocchi per *Niger* (Coconino Press, 2006-2016).

L'irromanzimento del fumetto ha proceduto di pari passo con la sua femminilizzazione. A mano a mano che il fumetto ha mitigato la cesura che nel corso del Novecento lo separava dall'insieme del panorama editoriale, in quanto branca subalterna dell'industria culturale, contraddistinta da un codice espressivo ibrido ultraspecialistico, gli spazi per il protagonismo femminile di lettrici e autrici sono venuti ampliandosi in misura ragguardevole. E dal *graphic novel* la presenza femminile ha potuto espandersi verso generi e forme fumettistiche originarie della tradizione novecentesca, aggiornate secondo le istanze insorgenti dal nuovo assetto massmediatico e dalla rivoluzione digitale.

Negli anni recenti la fantasia muliebre della narrazione commista di parole e figure si riconosce particolarmente in due filoni preminenti: quello delle storie di famiglia, tratteggiate con indugio di rievocazione memoriale, come si confà alle misure del

graphic novel di fattura libresca, e quello dell'umorismo estroso e fantasmagorico, scandito dal passo episodico delle avventure o degli sketch, nelle forme dell'albo cartonato. Lungo il primo percorso, dove l'autenticità e il realismo della narrazione sono corroborati dalla focalizzazione familiare del resoconto, il legame genealogico tra l'autrice e i personaggi disegnati al centro della scena si traduce in evocazione e differimento del culto autofinzionale. Specialmente all'acme del ricambio tra le generazioni, l'autrice si dispone al ruolo di testimone, custode di memorie intime della consanguineità, e si impegna nella ricostruzione di un'epoca o di un microcosmo sociale che fanno tutt'uno con la storia di famiglia. Sullo sfondo si intravedono i modelli di Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Lalla Romano.

Abbandonata la posizione egocentrica e centripeta dell'autofiction, la funzione testimoniale assunta dall'autrice-narratrice rende al fumetto uno spessore di veridicità che ha il sapore del nuovo insieme con quella garanzia di autorialità che per il fumetto è acquisizione recente da rivendicare. La mediazione esercitata attraverso la propria controfigura narrativa consente di mitigare lo spaesamento e avvivare la proiezione affettiva verso quel mondo sociale remoto o quella cultura altra entro cui i protagonisti familiari assumono concretezza di caratterizzazione. Non per nulla le storie di famiglia inscenate dalle fumettiste italiane degli anni duemila sono tanto spesso storie di un'umanità lontana nel tempo o nello spazio, così che la *pietas* della discendenza solleciti verso l'altrove geostorico e interculturale. È il caso di Sara Colaone che con *Ciao ciao bambina* (Kappa Edizioni, 2010), sulla scorta del romanzo di formazione della madre friulana Valeria, offre un quadro d'ambiente intorno alla comunità degli emigranti italiani in Svizzera negli anni cinquanta, propensa a cogliere lo slancio edificante della gioventù, dalle intense tinte pastello, tra la durezza del padronato e le angustie dell'integrazione. È il caso ancora di Pia Valentinis che con *Ferriera* (Coconino Press, 2014) ricostruisce, attraverso il suo variegato tratteggio reticolare, la quotidianità tenace del padre operaio Mario nella provincia friulana, ma attraverso di lui illustra un'intera vicenda di classe, l'orgoglio del lavoro e del radicamento sociale.

Affine è altresì il caso di autrici che, visualizzando in forza del racconto orale le avventure dei congiunti, hanno modo di

rielaborare la propria stessa plurima identità culturale e con ciò fanno specchio all'ammodernamento della comunità democratica nazionale: Elisa Macellari in *Papaya salad* (Bao Publishing, 2018) ripercorre mediante il ventaglio simbolico dei cromatismi le peregrinazioni dello zio Sompong, studente modello, dalla campagna thailandese alla capitale Bangkok e di qui all'Europa e all'Italia dilaniate dalla Seconda guerra mondiale; Ciaj Rocchi insieme con il marito Matteo Demonte illumina l'itinerario milanese di integrazione del nonno di lui Wu Li Shan, da venditore ambulante a rispettato imprenditore, ramo pelletteria, in *Primavere e autunni* (BeccoGiallo, 2015), che trova un seguito storico-documentario allargato all'intera comunità cinese di Milano, tra l'Expo del 1906 e gli anni settanta, in *Chinamen* (BeccoGiallo, 2017); Takoua Ben Mohamed racconta con *La rivoluzione dei gelsomini* (BeccoGiallo, 2018) il suo viaggio di separazione e ritrovamento tra Italia e Tunisia, che è anche quello della sua famiglia divisa dall'esilio politico e il viaggio delle donne ombra, oppresse tra gli oppressi sotto il regime di Ben Ali, verso l'affrancamento democratico.

All'opposto del realismo sociofamiliare ricreato attraverso le modulazioni da *graphic novel*, si delinea un manipolo di autrici giovani o giovanissime che prediligono il passo svelto dell'umorismo sganasciante e le tipizzazioni pupazzettate, volte ora nel segno della stilizzazione minimalista aggraziata, come Lorenza di Sepio con la serie *Simple & Madama* (Shockdom e Magic Press, 2013-2018), ora nel segno della distorsione fisiopsichica e coloristica espressionista, come Sketch & Breakfast (Simona Zulian e Andrea Ribaudò) con la serie *Felinia* (Dentiblù e Magic Press, 2014-2018), ora nel segno della sovversione paradossale degli stereotipi di genere, ottenuta per eccesso di convenzionalismi, come Mirka Andolfo con la miniserie *Sacro/profano* (Dentiblù, 2013-2015) o Pocci Pocetta con la miniserie *Hi/Lo* (Shockdom, 2016-2018). Accanto all'impronta marcata della tradizione *manga*, si avverte nelle loro pagine qualche parentela con la filosofia fumettistico-esistenziale, di taglio umoristico iperbolico, delle sorelle maggiori Silvia Ziche, Vanna Vinci, Francesca Ghermandi. Il sostegno della socializzazione via web appare determinante in molti dei loro exploit editoriali, a tal punto che la pubblicazione cartacea segue qualche volta il primitivo successo ca-

pitalizzato in Rete, sulle pagine dei blog o dei siti autoriali, o assume i contorni dell'autoproduzione di tutto rispetto, in forza del consenso maturato nella propria bolla digitale di riferimento, come avviene con *Il Principene azzurro e la Principassera disincantata* di Franziska (Francesca Casano, 2018).

Le ansie della singletudine, le ambiguità di orientamento sessuale, i dilemmi amorosi, gli inciampi della vita di coppia, che pure si accampano al centro delle trame, non costituiscono il baricentro esclusivo di un immaginario femminile chiamato a soddisfare l'imperativo categorico della progettazione familiare e della proliferazione onorevole. Semmai il binomio elementare delle relazioni affettive, in potenza o in atto, costituisce specola di registrazione ma anche, nei casi più fortunati, di mitigazione degli schematismi morali e delle contraddizioni sociali: diventa strumento di scrutinio privilegiato della pittoresca fenomenologia umana, a tutto campo, ma soprattutto si distingue come spazio eminente di riconoscimento dell'altro nella sua autonomia e peculiarità. Così Felinia (Sketch & Breakfast) può disegnare con *nonchalance* la propria controfigura a fumetti colta in una seduta al gabinetto particolarmente travagliata o dettagliare il calibro dei suoi peli superflui, riottosi a ogni trattamento di bellezza, poche vignette dopo aver rievocato i suoi soggetti grafici preferiti in forma di cazzi infiocchettati. Franziska può suggerire mediante una stilizzazione cartoonesca la giostra fallica, detta l'"elicottero", del compagno di letto dell'amica Alexia, che ne è deliziata al di fuori di ogni dovere orgasmico. Per le protagoniste, insomma, si aprono prospettive di legittima giocosità sensuale, di ricerca fantasiosa dell'eccitazione e dell'appagamento, di nuove attitudini relazionali. Attraverso gli apparati autoironici e ridicolizzanti, l'esaltazione della caricatura e il ribaltamento dei cliché scavano nelle prescrizioni estetiche e comportamentali invalse, rimettono alla prova la funzionalità delle gerarchie sociali e produttive dominanti.

Donne in cerca di guai

di Mauro Novelli

Le scrittrici italiane ancora non sono riuscite a plasmare una figura di investigatrice in grado di imporsi su uno scenario internazionale, battagliando con Petra Delicado o Kay Scarpetta. Da noi ha largo corso un modello in cui il giallo soccombe al rosa, e l'indagine cede il passo ai sentimenti. È ciò che accade nella serie più fortunata, quella dell'Allieva di Alessia Gazzola. Ma anche chi ha preferito guardare a Montalbano, o alle crime series americane, fatica a trovare una formula convincente. Per spargliare le carte bisognerà scavare nelle contraddizioni dell'Italia profonda.

T

roppo spesso lo si dimentica: il giallo in Italia nasce femmina, grazie a Carolina Invernizio, che non si limitò a impastare nelle sue storie gli ingredienti più graditi al palato popolare – la violenza e il mistero – ma già sul crinale fra Otto e Novecento scodellò precoci esempi di *detection*. Per accorgersene basta sfogliare *La sepolta viva*, o considerare eroine come la temeraria operaia che nel romanzo *Nina, la poliziotta dilettante* si trasforma in investigatrice, pur di scoprire chi le ha ucciso il fidanzato. Di qui si sgomitola un tenace filo nero che attraversa il Novecento, saldamente retto in tempi più recenti dalle mani di Laura Grimaldi, capace di offrire declinazioni notevoli del thriller psicologico alla maniera di Patricia Highsmith.

Negli ultimi vent'anni il consolidamento della produzione italiana, in un ambito storicamente in balia delle importazioni, ha mutato in modo radicale le dinamiche del consumo. Fra le moltissime scrittrici che si sono provate a imbastire *spaghetti crime* con protagonista femminile nessuna però ha saputo imporsi su un palcoscenico internazionale, emulando i successi ottenuti da colleghe europee di altre latitudini: l'inglese Paula Hawkins, poniamo, la catalana Alicia Giménez-Bartlett, o la svedese Camilla Läckberg. Da noi insomma non si sono viste una ragazza del treno, una Petra Delicado, un'Erica Falck, e neppure una Noria Ghozali, la poliziotta di

origine magrebina che Dominique Manotti cala negli abissi plebei di Parigi. In compenso, qualcuno potrebbe osservare, abbiamo avuto la versione nostrana di Kay Scarpetta, l'anatomopatologa che ha consentito a Patricia Cornwell di vendere oltre cento milioni di libri nell'intero pianeta. Alludo naturalmente ad Alice Allevi, star di una fortunata serie di romanzi di Alessia Gazzola, chiusa nel 2018 col *Ladro gentiluomo*.

Se però si va a guardare più da vicino, è facile accorgersi di come i due personaggi abbiano poco da spartire, al di là della professione di medico legale. Tanto l'americana è determinata, razionale, metodica, quanto l'italiana è imbranata, dubbiosa, istintiva. Il thriller ansiogeno della Cornwell si stempera in atmosfere più rilassate; e blande sono pure le concessioni alla pornografia della morte, che sempre più spesso trasforma il tavolo autoptico nell'altare sul quale il pubblico può venerare il cadavere, in spregio al tabù che nella vita quotidiana lo rimuove accuratamente dalla nostra vista. Il punto è che le storie della Gazzola appaiono debitorie innanzitutto al modello del *medical drama* televisivo, attento più agli affari di cuore che s'intrecciano in corsia che alla spettacolarizzazione del raccapricciante. Sotto il camice, in fin dei conti, si nasconde l'intramontabile Bridget Jones.

L'idea di spruzzare un po' di sangue sulla *chick lit*, o almeno riverniciarla di giallo, piace parecchio alle scrittrici italiane: se poi la dinamica del delitto è pretestuosa o la suspense scarseggia, amen. Ad aprire la via è stata la curiosa professoressa Camilla Baudino di Margherita Oggero, che ha preceduto *L'allieva* sugli schermi della Rai, assumendo le fattezze di Veronica Pivetti. Non è più il tempo delle Miss Marple, in effetti. Le investigatrici dilettanti sono giovani, scombinare, linguacciate, insicure e sempre in trambusto per qualche uomo che non le merita. Prima che alla protagonista di *Teresa Papavero e la maledizione di Strangolagalli*, frizzante commedia poliziesca di Chiara Moscardelli, è un identikit che si adatta bene a Vani Sarca, la *ghostwriter* acidella che nei romanzi di Alice Basso veste solo di viola e nero, mangia cibo spazzatura, dice parolacce e spasima per un commissario, che aiuta a risolvere casi intricati. Come fa? Be', l'intuito femminile e l'aver dovuto scrivere di tutto – dai manuali di neuroscienze in giù – ne fanno una geniale suggeritrice... Vani, che

conduce il racconto in prima persona, si sente in dovere di piazzare una battuta ogni trenta secondi, con effetti alla lunga un po' pesanti. Se non la salvasse l'autoironia sarebbe una figura a conti fatti respingente, sempre pronta a compatire amici e famigliari, povere menti semplici dai gusti volgari. Non sfugge al suo disprezzo neppure Henry Dark, thrillerista brianzolo di successo dai capelli improbabili, al quale nella *Scrittrice del mistero* spiega in quattro e quattr'otto come si fa a confezionare un bestseller all'altezza dei tempi. E che ci vuole?

Discorso differente riguarda le detective professioniste, che da tempo sono evase dal ruolo di spalla, al quale tradizionalmente venivano relegate. La facilità con cui negli anni novanta si impose sulla scena il tostissimo ispettore Grazia Negro di Carlo Lucarelli deve aver insegnato parecchio. Ma le noiriste delle ultime generazioni sembrano privilegiare un immaginario che discende dritto dritto dalle *Crime Scene Investigations* americane. Ecco dunque stagliarsi all'orizzonte eroine ancora l'altro ieri impensabili dalle nostre parti, come Aurora Scalviati, la giovane e tormentata *profiler* che Barbara Baraldi fa scontrare con una Bologna livida, lontanissima dallo stereotipo. Nell'*Osservatore oscuro* Aurora viene addirittura sospettata di essere coinvolta negli efferati omicidi che sconvolgono il suo giro di conoscenze, in un crescendo che dà modo all'autrice di sfoggiare un'inconsueta abilità nelle tecniche di costruzione della suspense.

Il modello televisivo è basilare anche in un altro e più frequentato filone, ispirato alle avventure del commissario Montalbano, lo sceneggiato italiano più visto di ogni tempo (a oggi, oltre un miliardo di spettatori nel mondo). Su di esso Gabriella Genisi ha esemplato l'intera serie della commissaria pugliese Lolita Lobosco, ben infarcita di specialità culinarie ed espressioni locali. Sin troppo aderente al modello originale, e cioè ai romanzi di Andrea Camilleri, è invece il vicequestore della mobile di Catania Vanina Guarrasi, che in *Sabbia nera*, primo giallo di Cristina Cassar Scalia, appare solitaria, sgarbata con i sottoposti, maestra nel decifrare gli sguardi, negata in cucina ma pronta ad apprezzare i manicaretti lasciati per lei da persone servizievoli. Decisamente più originale il profilo della sua collega Maria Laura Gangemi, lo «sbirro femmina» etneo al quale Silvana La Spina ha dedicato una decina d'anni fa una trilogia di romanzi.

Anche sul piano dell'intreccio *Sabbia nera* non va oltre il

riasseblaggio di materiali usati, proponendo un *cold case* riemerso dal dopoguerra, a partire dalla scoperta del cadavere imbalsamato di un'elegante signora in pelliccia e tailleur nel montacarichi di una villa abbandonata. Per fortuna alcuni arzilli vecchietti daranno una mano decisiva all'indagine. Sembra di stare nel *Cane di terracotta*, o in un'altra delle avventure vintage di Montalbano, alle quali strizza l'occhio anche Nino Motta (alias Paolo Di Stefano) nella *Parrucchiere di Pizzuta*, dove si è divertito a immaginare una combattiva filologa alle prese con un omicidio rimasto per decenni senza colpevoli.

Resta da esplorare un ultimo versante, lontano dagli orizzonti del noir mediterraneo. Un versante lungo il quale si incontrano riusciti aggiornamenti di un altro sottogenere da tempo acclimatato nella penisola: la *crime story* che si annida nei segreti di una piccola comunità in apparenza armonica, ma percorsa sottopelle da tensioni drammatiche. Penso in particolare a *Fiori sopra l'inferno*, dove Ilaria Tuti costringe l'attempata commissaria Teresa Battaglia a sbattere contro i silenzi di un paesino tanto bello quanto ostile, Traveni, appollaiato sulle montagne del Friuli. Il male esplose fra candidi boschi innevati, in un'aria rarefatta non troppo distante da quella che si respira nelle pagine del nostro più sottovalutato scrittore di noir, Eraldo Baldini. E penso poi al coraggioso tentativo di Marilù Oliva, che nelle *Spose sepolte* non rispolvera gli orrori dell'Invernizio, ma affronta di petto il tema del femminicidio. La vicenda è innescata da un serial killer che si accanisce con un feroce rituale, condito di spilloni, su uomini che a loro volta anni prima avevano assassinato le loro compagne. Le indagini conducono Micol Medici, ispettore della polizia bolognese, in un incantevole borgo incastonato sugli Appennini, Monterocca, dove a governare e a decidere tutto ciò che conta sono le donne. È una storia ben congegnata, capace di portare a galla il rimosso e le contraddizioni di una società troppo distratta o insensibile dinanzi alle questioni di genere. Riesce così a coinvolgere, a dispetto di una scrittura poco incisiva e di una protagonista che fatica a imprimersi nel cuore del lettore. Micol non si perde in sentimentalismi, è pratica e brillante, ma di lei si finisce col ricordare quasi soltanto la cicatrice che le deturpa il viso. Peccato. Per trovare un'indiscussa portabandiera del nuovo giallo italiano femminile occorre ancora un po' di pazienza.

È un paese per donne. Scrittrici migranti in lingua italiana

di Giuseppe Sergio

Molte, moltissime oramai le donne di origine straniera che con esiti più e meno felici adottano l'italiano come lingua di espressione letteraria. Sono, secondo l'ironico titolo di un'antologia a loro dedicata, Pecore nere che valicano frontiere e che, raccontandosi e raccontandoci, posano nuovi semi nel recinto della nostra lingua e della nostra letteratura.

Nel 2018 a vincere il premio Strega è stato il romanzo *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek. Un riconoscimento in cui vi sarebbero, giornalmisticamente parlando, almeno due elementi notiziabili: il fatto che ad aggiudicarsi il nostro più prestigioso premio letterario sia stata una scrittrice (dal 1947, anno di nascita dello Strega, lo hanno vinto solo 11 donne, di contro ai 71 uomini) e il fatto che questa scrittrice sia di madrelingua tedesca, benché naturalizzata italiana (originaria di Monaco di Baviera, classe 1964, Janeczek vive nel nostro paese dal 1983). Ma forse la vera notizia è piuttosto una terza, e cioè che le prime due siano passate pressoché sotto silenzio: da un lato, dunque, l'oziosa questione delle quote rosa in letteratura sembra passata in giudicato; dall'altro, l'accettazione che un'italofona di origine straniera sia giunta alle vette delle patrie lettere suggerisce il superamento di un paradigma critico duale che vedeva la letteratura italoфона in posizione subalterna – dal punto di vista estetico-valoriale, ma anche editoriale e commerciale – rispetto alla letteratura italiana *tout court*.

Se a monte vi è indubbiamente una maturazione della cosiddetta letteratura italiana della migrazione, che nei suoi esiti migliori può dunque perdere l'ultima specificazione e considerarsi senz'altro italiana, è pur vero che Janeczek rientra nella casistica di una migrazione privilegiata, colta ed episodica, precedente l'ondata che tra la fine degli anni ottanta e i primi novanta ha visto l'ingresso

in Italia di estese comunità immigrate ben presto cimentatesi nella scrittura. Si tratta di un fenomeno complesso e articolato, attorno a cui si attorciglia più di un nodo, a partire dalle definizioni che di queste eterogenee produzioni sono state date (“letteratura italofo-
na”, “migrante”, “creola”, “transculturale”, “nascente” e molte altre), rispetto alle quali, per dar conto degli aspetti specifici, si può tener valida quella di “letteratura italiana della migrazione”, a patto di considerare la migrazione sia in senso stretto (cioè geografico, propria di coloro che si sono spostati nello spazio), sia in senso lato, culturale e diremmo psicologico, di chi porta impresso nel proprio dna un passato, più o meno recente, vissuto altrove.

A differenza che sulla questione terminologica – non scontata, spesso sottendendo visioni e approcci sostanzialmente e anche ideologicamente disuguali –, la critica è concorde nel fissare la nascita di questa letteratura al 1990, anno di pubblicazione delle due opere seminali *Immigrato*, del tunisino Salah Methnani, e *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, del senegalese Pap Kouma. Scritti direttamente in italiano, anche se, per via delle competenze linguistiche ancora pericolanti, con l’aiuto di un coautore madrelingua, entrambi i testi vengono pubblicati da case editrici nazionali che ne fiutano la novità e l’attualità del tema. In un’Italia per la prima volta trasfigurata da paese di emigrazione a paese di immigrazione, questi libri-testimonianza attirano un interesse di tipo culturale e sociologico piuttosto che letterario, come non si mancava di sottolineare in un saggio apparso a caldo su *Tirature* ’91 (*Il libro in nero. Storie di immigrati* di Remo Cacciatori), peraltro considerato, fa piacere ricordarlo, il primo intervento italiano di critica letteraria sul tema.

Donne alla ribalta

Se le opere fondative di questa letteratura si devono a scrittori uomini, le scrittrici partono in lieve ritardo, ma secondando un diagramma di crescita che le spinge fino a una consistenza quantitativa predominante, affermandone la presenza come distintiva della letteratura italiana della migrazione. Ponendo l’occhio alla Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana (Basili), che dal 1997 tie-

ne il registro degli scrittori stranieri in lingua italiana, al 1° gennaio 2019 le scrittrici censite vi appaiono nel numero di 317 su un totale di 565. Cifre davvero considerevoli, ma in certo senso fisiologiche poiché riflettono il tessuto etnico italiano in cui gli stranieri sfiorano i 6 milioni; e cifre che per di più appaiono sottostimate per via della marginalità e della frammentarietà editoriale di questo tipo di scritture. Oltre a essere in maggioranza prese in carico da editori piccoli e minimi, queste scritture sono tipicamente incentivate, protette o, per alcuni, ghetizzate all'interno di forme concorsuali "riservate", promosse da enti locali o da associazioni private: si pensi per esempio che il concorso "Lingua Madre" – nato nel 2005 e riservato a donne straniere o di origine straniera, ma da poco aperto anche alle italiane, purché trattino temi relativi all'intercultura – in tredici edizioni ha visto la partecipazione di più di 6.000 autrici.

Per cercare di tendere alcune corde di ancoraggio in questo caleidoscopio di vicende autoriali, si possono individuare, pur con qualche forzatura, due macroraggruppamenti. Da un canto vi sarebbero le scrittrici che in Italia sono sbarcate, talvolta letteralmente, con le ondate migratorie di massa, ma anche le seconde generazioni di immigrate e le scrittrici nate da coppie miste; sono donne dai livelli culturali molto disomogenei e spesso medio-bassi, così come malcerte possono essere le loro competenze nell'italiano (ciò vale, naturalmente, per le prime generazioni che hanno per lo più imparato l'italiano solo una volta giunte in Italia e che in italiano hanno incominciato a scrivere pochi anni dopo il loro arrivo). D'altronde si possono annoverare le scrittrici di estrazione tendenzialmente più colta, emigrate nel nostro paese prima o indipendentemente dalle suddette ondate, in genere per motivi politici o familiari: fra queste spicca l'*enclave* delle scrittrici germanofone, le cui narrazioni sono ancorate alle vicende abissalmente tragiche del nazismo, e quella delle scrittrici cosiddette postcoloniali, provenienti dalle ex colonie italiane nel Corno d'Africa.

Identità e racconto

In tanta varietà di protagoniste e di esiti, appare trasversale il tema dell'identità. Presente anche sulla sponda maschile e più in generale

nel corpus migrante, il tema acquista particolare rilievo proprio in riferimento alle donne. Sono infatti loro che, una volta migrate, si trovano a doversi non solo riacclimatare nel nuovo habitat culturale e linguistico, ma anche a ridefinirsi, ben più degli uomini, dal punto di vista sociale e comportamentale, come appare evidente nei casi di donne catapultate in Italia da paesi geograficamente e culturalmente lontani, spesso caratterizzati da sistemi patriarcali e maschilisti quando non proprio arcaici e semitribali. Il processo di continua evoluzione e di ricostruzione del sé non è esente da forti contraddizioni, le quali, mai completamente risolvibili, possono tuttavia attutirsi grazie all'ironia. Questo dono salvifico è più spesso mostrato dalle 2G (le seconde generazioni: figlie di immigrati, nate o arrivate in Italia in tenerissima età), fra cui si possono ricordare Sumaya Abdel Qader, di genitori palestinesi, autrice di uno scanzonato diario di bordo dal titolo parlante *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono* (2008), o le giovani e anche stilisticamente puntute autrici dell'antologia *Pecore nere* (2005): Igiaba Scego, Laila Wadia, Gabriella Kuruvilla e Ingy Mubiayi Kakese. In particolare la prolifica Scego, le cui origini somale sono tradite dalla pelle «del colore della notte» (così nel racconto *Salsicce*), pur ammettendosi «dismatriata», orfana cioè della terra madre (*Dismatria*), finisce per accettarsi in un'appartenenza non univoca ovvero in un'identità plurima (*La mia casa è dove sono*, 2010).

In queste autrici il vivere sul crinale fra culture diverse può tradursi nell'orgogliosa rivendicazione di un punto di vista “terzo”, non riconducibile né alla cultura di partenza né a quella di arrivo, e approdare all'autoconsapevolezza di una «condizione di chi appartiene a varie culture, che ha dunque memorie diverse, preziose per la costruzione di uno “stato di multiculturalità”, nel quale sentirsi parte di un tutto, ma anche essere liber[e] di posizionarsi in un luogo ben preciso, non ambiguo», secondo le parole dell'antropologa camerunense Geneviève Makaping nel diario-racconto *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (2001), in un capitolo significativamente intitolato *Chiamatemi negra*, a rivendicazione di un diritto centrale in tutte le categorie marginalizzate, quello ad autodefinirsi.

Il bilicamento fra culture è però raramente pacifico, confi-

gurandosi più spesso come scontro con la cultura di arrivo e come strappo da quella di origine, lo sradicamento dalla quale può creare un senso di malessere e di disappartenenza. Il dissidio appare lampante nelle scrittrici di prima ondata, le quali prediligono il racconto-verità in prima persona, finalizzato all'affermazione della propria esistenza e al tentativo di gettare un ponte fra culture diverse. Chiamano così a dar conto di sé le narrazioni di *Racordai: vengo da un'isola di Capo Verde* (1996) di Maria de Lourdes Jesus, che riflette l'ondata migratoria di donne provenienti da Capo Verde, per lo più impiegate in Italia come collaboratrici domestiche, e quelle raccolte, dapprima in inglese, nel volumetto *In casa d'altri. Sedici immigrate filippine si raccontano* (1991), che aprono uno spaccato sulla comunità filippina romana. Impiegate come domestiche anche quando nel paese d'origine svolgevano lavori culturalmente elevati, queste donne si raccontano per denunciare le frustrazioni in ambito lavorativo, le ingiustizie, le discriminazioni, la povertà di denaro e di affetti, per richiamare alla memoria il proprio paese e i propri cari, ma soprattutto per riappropriarsi di una pienezza identitaria in un paese che le considera più come "servizi" che come persone.

Buona parte delle opere della fase "esotica" o "testimoniale", che va dal 1990 alla metà degli anni novanta, appare affiata sullo stigma della diversità biologica, cui si correlano i problemi legati alla razza, le disparità di trattamento lavorativo, le difficoltà di integrazione, la frustrazione per l'incomprensione linguistica. Nel comparto femminile il caso più paradigmatico è quello di *Volevo diventare bianca* (1993), scritto da Nasser Chohra con l'aiuto prima del marito e poi della giornalista Alessandra Atti di Sarro. In questa autobiografia Naci, musulmana, figlia di algerini emigrati in Francia, narra dei suoi caparbi tentativi di superare fattori di emarginazione derivanti dall'etnia, dalla religione, dalla classe e, non ultimo, dal genere. Anche a costo di forti contrasti, Naci opta per scelte autonome rispetto alla famiglia, attraverso un percorso di formazione che la porta a emanciparsi e infine a trasferirsi nel nostro paese, dove sposa un italiano e dove dà alla luce un figlio a cui, promette, insegnerà l'arabo, il francese e l'italiano. Quell'italiano, non a caso prescelto per la narrazione, che rappresenta per Naci la lingua della liberazione sia rispetto al francese, dolorosamente associato a un

passato di discriminazioni, sia all'arabo, che in qualche modo di quelle discriminazioni era concausa.

In queste autrici il peso del vissuto contraddistingue soprattutto i primi testi, più legati al trauma migratorio, ma è tale da far gravitare a sé tutte le scritture migranti, declinandosi anche in senso più ampio, ovvero come vissuto storico e come percorso memoriale nei paesi d'origine. Talvolta questo percorso può innestarsi di venature nostalgiche per persone, tradizioni, luoghi e tempi lontani (la famosa *saudade* spesso cantata, non a caso, dalla brasiliana Christiana de Caldas Brito), ma senza che mai questa nostalgia si trasformi in cieco attaccamento: come accennato, a prevalere in queste scrittrici è la consapevolezza di appartenere contemporaneamente a diverse culture. Fra le prime prove femminili dalla più spiccata *vague* storico-documentaristica vi sono *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese* (1993) di Salwa Salem e *Lontana da Mogadiscio* (1994) di Shirin Ramzanali Fazel, sorta di romanzi-reportage in verità piuttosto manchevoli sul versante letterario, ma a radicarsi nelle storie dei paesi d'origine sono forse soprattutto le scrittrici tedesche e quelle postcoloniali. A riecheggiare nelle prime è un passato nazionalsocialista in cui appaiono fatalmente impantanate, sia che lo abbiano vissuto in prima persona (Edith Bruck, Helga Schneider, Elisa Springer), sia che lo abbiano conosciuto per memoria tramandata, come nel caso di *Lezioni di tenebra*, in cui Janeczek, esordendo nel 1997, narra degli avi sopravvissuti allo sterminio nazista. Le scrittrici postcoloniali invece più spesso inscenano vere e proprie contronarrazioni, gettando luce su di un periodo storico ancora poco conosciuto. Corrono sul crinale fra storiografia e letteratura opere come *Asmara addio* (1988), dove Erminia Dell'Oro tratteggia, attraverso la saga della propria famiglia, il passato coloniale italiano in Eritrea, o come più recentemente *Madre piccola* (2007), opera prima in cui Cristina Ubax Ali Farah ripercorre la diaspora somala. In *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi riaffiorano invece le vicende dell'occupazione italiana in Etiopia; la storia viene raccontata da più voci a una bambina, dietro cui naturalmente si cela l'autrice, che dovrà poi farsi «cantora» e trasmettercene memoria, secondo il suggerimento di un vecchio che così le sussurra all'orecchio: «Raccogli tutte le storie che puoi. Un giorno sarai la

nostra voce che racconta. Attraverserai il mare che hanno attraversato Pietro e Paolo e porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata».

In *Regina di fiori e di perle* l'alternarsi dei narratori e l'espedito per cui ogni narratore può diventare narrato elevano la narrazione e la capacità di narrare, da mezzo, a tema del racconto, conferendo loro un'autonomia e una centralità caratterizzanti. Passandosi il testimone della narrazione, i personaggi pongono in essere un senso di coralità, che pure appare come tratto d'unione fra le scrittrici migranti. Dalla moltiplicazione delle voci e dei punti di vista può scaturire una visione incerta e talvolta per nulla rassicurante del reale, d'altro canto sintomatica di un'indisponibilità specifica, cioè specificamente femminile, nel fornire una lettura plurivoca del reale. I romanzi e i racconti di queste scrittrici pullulano di personaggi, ognuno dei quali è portatore di una proprio punto di vista, e pullulano soprattutto di personaggi femminili. Anche quando non si tratti di autobiografie, le donne insomma, ancora una volta, preferiscono raccontare le donne. Se su questa fattispecie vi sarebbe conforto d'esempi pressoché sterminato, forse è più interessante notare come il senso di disunità e di diffrazione del reale – portato della coralità e più o meno consciamente trasmesso dalle scrittrici migranti – concorra anche una decisa predilezione per una misura narrativa di raggio minimo, per lo più concretata in racconti e in capitoli di romanzo brevi e brevissimi. Ciò si verifica, per limitarci a un paio di esempi, in *500 temporali* (2006) di Christiana de Caldas Brito, i cui capitoli sono come dedicati a vari personaggi, oppure in *Dove mi trovo* (2018) della scrittrice americana di origini bengalesi Jhumpa Lahiri, monologo frantumato in quarantasei raffinati capitoletti cui si legano luoghi che rappresentano le tessere di un puzzle che non torna, anche perché nessun luogo può chiamarsi casa («Esiste un posto dove non siamo di passaggio?») ci si chiede retoricamente verso il finale); il tutto in un clima sospeso e in un vagare erratico, fisico e memoriale, alla ricerca di un'epifania sempre sfuggente.

Nonostante il protagonismo femminile di cui s'è detto, rimane semideserta la sponda tipicamente rosa dei temi amorosi e sentimentali. Nell'eventualità in cui vengano affrontate simili tematiche, esse si stagliano e come compenetrano nel contesto am-

bientale e storico di provenienza, come nel caso di Anilda Ibrahimi – con Ornela Vorpsi ed Elvira Dones fra le principali romanziere di migrazione albanese – e in particolare del suo recente *Il tuo nome è una promessa* (2017), i cui intrecci amorosi rimangono ben piantati nella storia dell’Albania. Se comunque si tratta di amori narrati con una certa reticenza e con senso del pudore (il pudore vero, quello dei sentimenti), una maggiore schiettezza espressiva può riscontrarsi nei pur sporadici testi in cui si affronti il tema della sessualità. Nelle narrazioni delle scrittrici migranti il sesso per lo più riaffiora nelle sue manifestazioni di devianza, ovvero nei racconti degli sfruttamenti e dei soprusi subiti da ragazze che giungono in Italia allettate da false promesse di benessere, cui, sventurate, rispondono. Una di loro è la nigeriana Isoke Aikpitanyi, che insieme a Laura Maragnani scrive *Le ragazze di Benin City* (2007; del 2011 è invece *500 storie vere. Sulla tratta delle ragazze africane in Italia*): il racconto di temi tragici quali lo sfruttamento della prostituzione, la tratta e la violenza sulle donne si svolge senza patetismi, quasi un referto clinico; d’altra parte la gravità dei fatti non richiede che si calchi la mano: basta la registrazione. Diversi anni prima lo stesso linguaggio senza infingimenti aveva caratterizzato *Princesa* (1994), scritta, con Maurizio Jannelli, da Fernanda (all’anagrafe Fernandinho) Farias de Albuquerque. È l’autobiografia di un transessuale brasiliano, in “arte” *Princesa*, che cerca di superare una doppia dualità: di chi deve ridefinirsi in una terra straniera e di chi è nato in un corpo sballato e deve perciò «corr[ere] all’incanto dei desideri» per «correggere la fortuna» (così De Andrè in una canzone intitolata proprio a *Princesa*); in una dinamica tetramente picaresca, per diventare chi è Fernanda deve affrontare un percorso di emancipazione doloroso e a tratti avvilente fatto di vita di strada, tossicodipendenza, razzismo e infine carcere, dove viene rinchiusa per tentato omicidio e dove scopre di aver contratto il virus dell’hiv.

Anche a prescindere da storie così acutamente nefaste, in ogni caso i calamai delle scrittrici migranti sono sprovvisti di inchiostri rosa. Senza colature retoriche e lontane anni luce dall’autolesionismo sentimentale tipico della letteratura femminile di genere, queste scrittrici migranti raccontano di donne che nell’affrontare difficoltà di vario spessore – nel migliore dei casi l’indifferenza – si

dimostrano pugnaci e mai arrendevoli. Sono spesso donne che devono ricostruirsi dalle macerie del dolore, un dolore da cui scaturiscono tanto le esperienze raccontate quanto la tenacia necessaria a sconfiggerlo, come in un principio fisico per cui all'esercizio di una forza ne corrisponde una uguale e contraria.

Un fantasy tutto in rosa

di Maria Sofia Petruzzi

All'affermarsi di una tradizione fantasy in Italia le donne hanno contribuito in modo decisivo, tanto sul fronte della letteratura per ragazzi quanto su quello, privilegiato dal genere, degli young adults. Scrittrici come Licia Troisi, Chiara Strazzulla, Egle Rizzo hanno esordito giovani o giovanissime, declinando il genere nelle sue diverse categorie, dal fantasy epico all'urban fantasy, magari ambientato non nello scenario di metropoli tentacolari, quanto nei centri storici delle città d'arte. Ecco il contesto in cui eroine intraprendenti e coraggiose sfidano il fascino dell'ignoto e insieme compiono un'esperienza estrema di educazione sentimentale.

Le chiamano le “regine del fantasy” e formano la folta schiera di scrittrici italiane che nell'ultimo ventennio, forse sull'onda lunga della popolarità della saga di Harry Potter, hanno tentato e praticato con un successo più o meno clamoroso l'avventura della scrittura fantasy. E se oggi si comincia a parlare di un fantasy italiano e si assiste al radicarsi del genere nel nostro paese, è certo che la “quota rosa” vi gioca un ruolo significativo. Lo dimostra il vasto repertorio di titoli per tutti i gusti e per tutte le età che le signore e signorine di un fantasy tutto al femminile hanno proposto e continuano a proporre. Certo la suddivisione del pubblico per fasce d'età può essere un primo criterio di lettura del fenomeno. Nella letteratura per ragazzi scrittrici come Silvana De Mari, Elisabetta Gnone, Cecilia Randall, Moony Witcher godono da tempo di una fama consolidata. Se non manca una produzione per adulti e cultori del genere di tutte le età, è pur vero, tuttavia, che è sicuramente il pubblico degli young adult il target privilegiato del genere che, proprio nella “terra di mezzo” degli adolescenti e dei giovani adulti, recluta, infatti, i lettori più appassionati e fedeli. Anzi spesso la linea di confine tra la letteratura per l'infanzia e la produzione per giovani adulti è tanto labile che è facile cedere alla tentazione di superarla: è stato così per Miky Mancinelli o, più recentemente, per Giorgia Cozza che, dopo varie esperienze nel settore per ragazzi, ha tentato

con *Oltre* (La Corte Editore, 2018) la sua prima prova per la fascia young adult.

E il dato anagrafico non condiziona solo il versante dei fruitori: anche le scrittrici sono spesso giovani o giovanissime o almeno lo erano all'esordio. Licia Troisi, forse la scrittrice fantasy italiana più nota, letta e tradotta, ormai considerata un "classico" degno di essere accolto nelle antologie scolastiche, ha esordito a ventun anni, Chiara Strazzulla a diciotto e niente meno che su Stile Libero, Egle Rizzo a ventun anni. Evidentemente anche la frontiera tra cultori e autori del genere è una sottile linea d'ombra che molti hanno l'ardire di valicare con varia fortuna. E le scrittrici non si tirano certo indietro. Provengono da esperienze e formazioni diverse, spesso appaiono tutt'altro che ingenue. Spiccano le scienziate: Licia Troisi è un'astrofisica, Miky Mancinelli un ingegnere elettronico. Non mancano gli esempi di formazione umanistica, come Egle Rizzo, o i casi di chi arriva da esperienze già consolidate nell'editoria: Barbara Baraldi, per citare un caso, proviene dal mondo del fumetto dove ha lavorato come sceneggiatrice di *Dylan Dog*.

Anche sul versante della produzione il panorama risulta quanto mai variegato. E se le scrittrici fantasy italiane scartano le soluzioni più estreme dal *new weird* alla *bizarro fiction*, declinano, comunque, il genere nei suoi sottogeneri di successo, dall'*high fantasy* a forme più innovative come l'*urban fantasy*. È proprio la declinazione ad ampio raggio del genere nelle sue molteplici sottocategorie a determinare una casistica assai varia di soluzioni narrative, così diversificata da contraddire in qualche caso anche i cliché più scontati sulla scrittura femminile: per esempio, la convinzione che all'autorialità femminile debba necessariamente corrispondere, nella costruzione del sistema dei personaggi, la scelta del protagonismo femminile. Se l'abbinamento vale in molti casi anche per la narrativa fantasy italiana, non mancano, però, eccezioni significative, anzi risalta tra le autrici fantasy del bel paese un filone di scrittura incline a ridimensionare la vocazione femminile e deciso, piuttosto, a puntare sul gusto per l'avventura fantastica *tout court*, sullo sfondo di lussureggianti scenari fiabeschi collocati in mondi magici paralleli. Le saghe fantasy di Fabiana Redivo, per esempio, dalla trilogia *La saga di Derbeer dei mille anni* alla sua continuazione a partire da *Il*

figlio del vento (Editrice Nord, 2002) si muovono lungo l'orizzonte di un universo magico alternativo alla realtà, popolato di stirpi fantastiche e divinità in lotta contro le forze del male. Così è anche per Egle Rizzo o per Chiara Strazzulla, autrice de *La strada che scende nell'ombra* (Einaudi, 2009), una saga incentrata ancora una volta sullo scontro tra forze del bene e del male nell'universo magico delle Otto Terre, dove una coalizione tra elfi, nani, maghi, fate ed esseri umani è impegnata in una resistenza tenace e disperata. È un mondo sovrabbondante di trovate fiabesche, popolato da un esercito copioso di creature magiche, dove la presenza femminile è, tuttavia, assai limitata e cede quasi completamente il posto al protagonismo maschile. Anzi la soluzione originale del racconto consiste nell'affidare il ruolo di protagonisti ai "peggiori", otto criminali, uno per ogni terra, reclutati, sulla scorta di una profezia, per liberare le terre dalle oscure presenze negative: è dalla loro prospettiva scanzonata e sorniona di stravagante "armata Brancaleone della magia" che si dipana l'intreccio avventuroso.

Va detto, tuttavia, che le eccezioni inclini a privilegiare le avventure al maschile confermano la regola, cioè l'opzione prevalente per il protagonismo femminile, affidato a una schiera di eroine audaci e intraprendenti, pronte a sfidare il mistero e l'ignoto. Va in tale direzione la produzione assai vasta di Licia Troisi, che passa con disinvoltura dal fantasy tradizionale al filone dell'*urban fantasy*, a cui appartengono romanzi come *La ragazza drago* o *Pandora*, nei quali la dimensione fantastica si apre un varco improvviso nello scenario dimesso e quotidiano della vita cittadina contemporanea.

I personaggi femminili della Troisi ben incarnano la fisionomia più tipica dell'eroina fantasy, giovane e magari inesperta, ma coraggiosa e intraprendente. Un'eroina che all'inizio della storia può anche trovarsi in una condizione di fragilità anagrafica – è giovanissima come la Talitha protagonista della saga *I regni di Nashira* (Mondadori, volume I, *Il sogno di Talitha*, 2011) – o di marginalità sociale – è orfana come l'eroina della *Ragazza drago – La prima trilogia* (Mondadori, 2014) o figlia problematica di famiglia monoparentale come la Pam protagonista della serie *Pandora* (Mondadori, 2014) – ma poi sa crescere e affrontare le prove mirabolanti che l'avventura fantastica le mette di fronte.

Sa crescere, appunto: per molte di queste eroine, l'avventura fantasy coincide con il processo di crescita, la scoperta della vocazione magica si coniuga con il percorso faticoso di formazione. Lungo tale tracciato le fanciulle della Troisi sono dominanti e coraggiose ma non si atteggiano a virago solitarie: anzi molti dei personaggi femminili agiscono a volte anche in compagnia di un partner, dallo schiavo fedele e affezionato Saith per Talitha al giovane Sam per la Pam di *Pandora*. Ai personaggi maschili in questi casi spetta, tuttavia, il compito di svolgere un ruolo vagamente subalterno, di supporto amicale e protettivo, ma anche la funzione più insidiosa di risvegliare, nelle eroine ancora adolescenti acerbe, le prime timide emozioni erotico-sentimentali. E del resto l'educazione sentimentale non potrebbe mancare come in ogni *Bildungsroman* che si rispetti, sia pure in inattesa versione fantasy.

Ed eccoci, dunque, a un nodo cruciale per la letteratura fantasy femminile: tra le tante possibilità sperimentate dalle scrittrici italiane acquista spessore il filone del fantasy sentimentale, tutto in "rosa" nel senso più autentico del termine, che sembra raccogliere l'eredità del genere femminile per eccellenza e proporsi come una riedizione del romanzo sentimentale di intrattenimento o incrociare la più recente tradizione del romanzo d'amore per adolescenti. Sono storie in cui la vicenda amorosa è il motore dell'intreccio fantasy e funge da vera e propria chiave d'accesso all'universo magico. In tali racconti la dimensione magica, spesso contaminata con elementi noir, irrompe nella vita delle protagoniste, di solito tranquille liceali di buona famiglia, attraverso l'incontro con una figura maschile affascinante e tenebrosa.

Così è per *Scarlett*, la saga di Barbara Baraldi (primo volume *Scarlett*, Mondadori, 2010) che, attraverso il resoconto di un anno scolastico vissuto pericolosamente, racconta la storia d'amore tra la protagonista, Scarlett appunto, e Mikael, un mezzo demone impegnato a difendere l'umanità nello scontro epico tra mondo degli umani e dei demoni. Una storia tutta brivido e sentimento, come la vicenda narrata, del resto, in *Dark Heaven* di Bianca Leoni Capello (primo volume *La carezza dell'angelo*, Sperling & Kupfer, 2012), pseudonimo di due autrici, Flavia Pecorari e Lorenza Stroppa. Ancora sui banchi di scuola si verifica in questo caso l'incontro tra

Virginia, ingenua liceale, e Damien, sedicente professore di letteratura, in realtà emissario di un universo demoniaco che riporta alla luce antiche vicende di amore e morte. Il conflitto polemico tra i sessi, molla tradizionale dell'intreccio rosa, si ripropone in versione fantasy nella dialettica tra fascino per l'ignoto, l'attrazione per la dimensione oscura e il timore comprensibile, l'attaccamento a una dimensione di normalità che per le giovani protagoniste si fa sempre più fragile e precaria. Eppure, nel complesso, le eroine si lasciano attrarre dal fascino oscuro e demoniaco dei loro partner e si lanciano con intraprendenza e spirito di iniziativa nell'avventura magica, alla scoperta dell'amore e spesso anche del sesso. Va detto, però, che le eroine fantasy si muovono con coraggio e audacia nella dimensione avventurosa, fronteggiano intrepide demoni e forze oscure, ma in ambito erotico appaiono alquanto castigate, tutt'altro che disinibite e disinvolute, anzi affrontano l'esperienza dell'eros con una punta di moralismo rigido. La prima volta non è mai cedimento o abbandono fiducioso, ma scelta sofferta, consapevole e ponderata. Anzi, con una logica quasi da romanzo per signorine di un tempo, la fanciulla che cede con disinvoltura all'eros viene stigmatizzata con piglio severo come "la puttanelle della classe".

Del resto le eroine impavide di queste avventure affrontano una dimensione noir che sconvolge le loro tranquille esistenze di liceali borghesi in contesti urbani variamente rappresentati.

Lo spazio ha, com'è noto, nel fantasy una particolare valenza semantica, non ha funzione accessoria, ma collabora alla creazione di mondi fittizi, alternativi alla realtà e paralleli, dotati di regole proprie, spesso raffigurati con ricchezza accurata di dettagli, persino rappresentati con mappe particolareggiate nelle prefazioni. Geografie fantastiche siffatte si disegnano anche nei racconti delle scrittrici italiane del fantasy epico, nella versione magico-fiabesca: scrittrici come Fabiana Redivo, Egle Rizzo, Chiara Strazzulla ambientano le storie in universi fiabeschi dai tratti goticheggianti, tra laghi, fiumi e foreste incantate, antiche città cinte di mura possenti, munite di torri e di castelli. Le storie del versante sentimentale sono, invece, quasi tutte riconducibili alla categoria del cosiddetto *urban fantasy*, ambientato in contesti cittadini e metropolitani contemporanei che, improvvisamente pervasi dall'irruzione di forze magiche

e oscure, si aprono ad atmosfere inquietanti e allucinate. Allo spazio *en plein air* che fa da sfondo al fantasy tradizionale, scenario più che mai adatto alle avventure di personaggi sempre in movimento, in viaggio o in fuga, si sostituisce in questo caso uno spazio claustrofobico che identifica in appartamenti cittadini, cantine di edifici, laboratori universitari o biblioteche scolastiche i luoghi deputati all'impatto imprevisto e devastante di eventi conturbanti. E, tuttavia, l'*urban fantasy* made in Italy compie scelte peculiari proprio nell'approccio alla rappresentazione spaziale. Le nostre signore e signorine del fantasy scartano per lo più la dimensione della metropoli tentacolare e propendono per la scelta di un contesto urbano dai connotati riconoscibili; preferiscono rivestire di un'aura inquietante e surreale le nostre città d'arte, da Roma, che fa da sfondo a molti romanzi della Troisi, a Venezia, scenario in cui si dipana la storia fantastica dell'eroina della Leoni Capello, con sconfinamenti anche nella provincia, tra Cremona e Siena. I centri storici delle nostre città fanno da scenario all'apparizione di creature mostruose, al verificarsi di fenomeni metamorfici e paranormali. È vero che tra demoni in giro in vaporetto per Venezia e scontri demoniaci a due passi da piazza del Campo non manca qualche balordaggine di troppo, ma va detto anche che la scelta di un contesto urbano del tutto nostrano è un ulteriore fattore identitario del nostro fantasy all'italiana. Un fantasy di cui anche le scrittrici hanno contribuito a fondare la tradizione. E se l'autorialità femminile nel fantasy non è una prerogativa italiana – si pensi ad autrici come Marion Zimmer Bradley o in tempi più recenti Cassandra Clare – è significativo che abbia giocato un ruolo fondamentale in una tradizione giovane come la nostra, che si è costituita chiamando a raccolta le donne sul duplice fronte della scrittura e della ricezione, in un clima di sinergia positiva, come dimostra il successo clamoroso di tante giovani esordienti. Ecco perché si può dire che, grazie alle donne, nel fantasy si respiri, pur nella varietà e inevitabile diseguaglianza degli esiti, un'atmosfera di innegabile vitalità.

Stratigrafie in versi di vite femminili

di Lorenzo Cardilli

Nella nicchia della poesia contemporanea le autrici donne occupano uno spazio importante, per qualità e varietà della scrittura. Lo dimostrano tre titoli recenti accomunati da una forte tensione civile: glossopetræ/tonguestones di Simona Menicocci, Sespersa di Alessandra Carnaroli e Historiae di Antonella Anedda.

A dispetto dei cliché correnti sullo stato della poesia contemporanea (perdita di peso sociale, morte reale o apparente, stato comatoso ecc.), la scena italiana si presenta tutt'altro che in crisi. Il fatto che non emergano con chiarezza dei grandi nomi, che le voci e i supporti della critica siano molteplici, che non esistano più, dagli anni settanta-novanta, generazioni o gruppi riconoscibili o riconosciuti, va salutato come avventurosa e necessaria evoluzione del sistema letterario, come ampliamento dei suoi confini. No, niente più vati (di partito e non), niente più arbitri dell'eleganza o padri che fissino *de iure* gli standard formali e ideologici della poesia. Un sano pluralismo, invece, che in nessun modo significa *laissez-faire*. Oggi più che mai, infatti, leggere e scrivere poesia richiede scelta ed esercizio critico; ma anche orecchio per le poetiche e occhio per le dinamiche di mercato. O meglio, di "micromercato", dato che la poesia è una nicchia, sebbene densamente popolata. Per avere un'idea delle sue ridottissime dimensioni, secondo i dati Aie relativi al 2017, su 72.059 titoli cartacei pubblicati («novità e nuove edizioni di varia adulti e ragazzi oltre ai titoli educativi, che sono 4.037; sono esclusi gli e-book», *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2018, Sintesi*, Aie, disponibile sul sito <http://aie.it/>) soltanto 199 appartengono alla categoria poesia/teatro (per quest'ultimo dato ringrazio Antonio Lolli dell'Ufficio studi dell'Aie).

Nel piccolo mondo della poesia le autrici donne giocano un ruolo non indifferente, sebbene quantitativamente paiano in minoranza rispetto agli uomini. Un rapido sguardo al censimento dei poeti under 40 operato negli anni scorsi dal festival PordoneLegge fornisce un dato interessante sulla disparità di genere. Su 270 poeti attualmente presenti in elenco, soltanto 73 sono donne, il 27,03%, a fronte di 197 uomini, quasi il 73%. Sfogliando i cataloghi delle collane poetiche più istituzionali, la “Bianca” Einaudi e «Lo specchio» Mondadori, e considerando soltanto gli autori italiani del XX e XXI secolo nel quinquennio 2014-18, si ottengono risultati leggermente diversi, che però non spostano i rapporti di forza: dei 30 titoli Einaudi 9 sono pubblicati da donne (30%); dei 20 Mondadori soltanto 3 (15%). Percentuali magre, ma comunque indicative di un progressivo incremento della presenza femminile, specie se paragonata al passato. Per esempio, nell’antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* pubblicata da Enrico Testa nel 2005 – strumento imprescindibile per studiosi e conoscitori della materia – su 43 autori figurano 5 donne (11,62%). Ad ogni modo, questi timidi accenni di ricerca quantitativa – che andrebbe intrapresa in modo sistematico – indicano un indebolimento degli *habitus* consolidati, che associano l’alto prestigio simbolico della poesia al genere maschile. *Habitus* che, va da sé, non riguardano esclusivamente chi ratifica o crea il canone, ma tutti gli attori del sistema letterario, a partire dagli autori.

Per rendere l’idea della vitalità e del valore della ricerca poetica “femminile” ho scelto tre titoli significativi pubblicati nell’anno 2018. Si tratta di libri molto diversi, che riflettono l’estrema varietà degli stili, delle ricerche e delle collocazioni editoriali. Ciò nonostante, tutti e tre sono animati da una marcata tensione conoscitiva, aprono spazi di pensiero, affrontando senza sconti temi caldi e poco battuti in poesia. Se si esclude il caso di *glossopetræ/tonguestones* di Simona Menicocci inoltre, le altre due raccolte hanno molto a che fare con la vita delle donne. Con *Sespersa*, infatti, Alessandra Carnaroli propone un poemetto-denuncia su aborto e maternità, mentre *Historiae* di Antonella Anedda ha come protagonista un io-lirico donna che – tra puntelli tacitiani e barattoli di sugo – affronta il passare degli anni e le sue sfide fisiche ed esistenziali.

glossopetræ/tonguestones (ikonaLíber) di Simona Menicocci appartiene all'area della cosiddetta poesia di ricerca, contraddistinta, a grandi linee, da un misto di passione politica e sperimentazione formale. Il libro è composto perlopiù da testi scientifici (informativi e regolativi) tagliati e montati liberamente in un lungo poema, caotico nell'apparenza formale ma coeso negli intenti e nei temi. Il titolo – nome medievale dato ai denti di squalo fossili, credute lingue di serpente – allude ai filoni principali della raccolta: da un lato la stratigrafia archeologica, dall'altro la riflessione linguistica e metalinguistica, con speciale riferimento alle lingue a rischio e in via di estinzione. L'incipit del libro rende l'idea del tono assertivo e impersonale scelto dalla giovane autrice, ulteriormente rafforzato dall'uso sistematico di procedimenti di cancellazione e *cut up-make up*: «ogni azione umana (quasi) // o ogni evento naturale (quasi) /// in un sito una traccia che si sovrappone / a esempi // l'accumulo lo scavo la costruzione il deposito / il crollo» (p. 7). Si tratta di nozioni base di stratigrafia, la disciplina che – grazie a sofisticate tecniche di scavo e datazione – permette di studiare le tracce che gli insediamenti umani hanno lasciato nel terreno. Menicocci, tuttavia, declina la stratigrafia in senso antropologico-cosmico, facendone quasi una “teoria del tutto”. Pietre, creature, popoli e lingue sono soggetti all'inesorabile legge della sovrapposizione, cioè a scalzarsi gli uni con gli altri, in un accrescimento progressivo basato su continui processi di costruzione, crollo e sedimentazione. Da qui, per esempio, l'attenzione per le lingue “quasi morte”, che vengono riportate in lunghissimi elenchi tratti dall'*Atlas of the World Languages in Danger* dell'Unesco e organizzati secondo la maggiore o minore prossimità all'estinzione.

glossopetræ è quasi per intero il risultato di una lunga operazione di montaggio. L'autrice, infatti, non teme di ricombinare voci disparate di Wikipedia (come “Stratigrafia (archeologia)”, “Cipolla” o “Bioturbazioni”), ragionando contemporaneamente sulla moneta, sulle unità di misura, sui *monstra* delle lingue e della logica, ma anche sul colonialismo e sulle tribù che rifiutano i contatti col mondo esterno. *À la* Schwitters, Menicocci rovista, scava nelle sue fonti, realizzando dei collage bislacchi e lapidari che – come suggerisce la nota di Marco Giovenale – sono essi stes-

si mimesi di uno scavo stratigrafico, in cui «la distruzione dell'oggetto osservato» (p. 13) risulta inevitabile. Una distruzione che, paradossalmente, dà vita a una musica ritmata e talvolta elegante, specie grazie all'uso percussivo di schemi, enumerazioni ed elenchi, rafforzato dalla scansione versale e dalla disposizione grafica. Come in questo passaggio, che esemplifica le tecniche e i motivi (ma anche il pathos) del libro (p. 23):

condizioni che impediscono o rendono difficile la vita:

1. assenza
2. denaro
3. autotrofia

da una parte
lo scavo tecnico del mondo dall'altra

installazione inclusa nell'offerta

pacchetto #1: pietra
pacchetto #2: fiore
pacchetto #3: detrito + detrito

Tra cancellazioni, formule, pagine stipate o bianche, la poesia di Menicocci rimane ancorata a una speciale forma di "pietà" per gli scarti, per i detriti e i fossili, per le lingue e le cose travolte dalle crudeli superfetazioni del divenire. Una pietà che, tuttavia, non ha niente di consolatorio, ma si rovescia in una condanna della vita e del suo "evoluzionismo" culturale e biologico, come prova il sabotaggio della celebre massima attribuita a Bernardo di Chartres: «Siamo come nani sulle spalle dei giganti (colluvie), e (non) possiamo vedere più cose e più lontano, nonostante siamo sollevati e innalzati dalla loro gigantesca grandezza» (p. 73).

Il secondo libro che prendo in esame è *Sespersa* (Vydia editore) di Alessandra Carnaroli, autrice egualmente *engagée* e "di ricerca" ma dallo stile esuberante e anti-intellettualistico. Vicina alla creatività irriverente di Aldo Nove, Carnaroli dedica i suoi libri a

motivi di grande impegno sociale, affrontandoli con un verso pungente e comunicativo. *Sespersa* è dedicato a un aborto spontaneo e alle sue difficili conseguenze. La scelta del tema ha un sapore combattivo e apertamente femminista: l'immaginario poetico-letterario sulla donna, infatti, è spesso dominato da stereotipi antichi e rassicuranti (la donna-angelo, la donna soggetto/oggetto d'amore, la *femme fatale*, la madre che accoglie ecc.), ma perlopiù evita di discutere le reali e spesso spinose dimensioni della maternità. *Sespersa*, invece, affronta di petto il problema, denunciando con amara ironia le ricadute psicologiche di una gravidanza interrotta: «s'è spersa / come qualcosa / di cui hai colpa / persa la rotta / segnata / dalla prima donna / a quattro zampe / nella foresta» (p. 15). L'impossibilità di funzionare come macchina riproduttiva mina alla radice la filogenesi della donna, riassunta poco più avanti in modo sintetico e disturbante: «[da insetto sterile / per il controllo / delle specie dannose / a lupa di roma]».

La raccolta presenta un impianto narrativo e poematico, rafforzato dall'uso della prima persona e dall'assenza di titoli per i componimenti. I singoli testi funzionano come piccoli quadretti che – partendo da parole o dettagli materiali – registrano passo passo il decorso psicofisico del trauma. Abbiamo così la trasfigurazione “cannibale” dell'aborto («un'esplosione forse nel mio utero / una mina antiuomo o uoma / anti feto lungo 7 / 8 centimetri», p. 43); la descrizione del raschiamento, insieme cruda e compassata («questa parola onomatopeica come ribollire / che sa di metallo e lama / quindi coltello / usato per grattarmi la pancia» (p. 29); un asciugamano che «appoggiato sulla sbarra / del letto fa la spaccata» (p. 31).

Col ritorno a casa i sensi di colpa e le aspettative tradite si fanno più pressanti: l'autrice rende la voracità del trauma, il suo prendersi ogni spazio disponibile, dalla sfera affettiva («il padre mancato / mi ha cucinato un brodino [...] ora è solo fidanzato e cuoco», p. 41) alla quotidianità minuta («al supermercato [...] / non prendo il numero / compro già imbustato / come placente intatte», p. 38). Passato il brutto momento, è subito ora di cercare una nuova gravidanza. Si inaugura, così, una penosa trafila, tra visite mediche e comici tentativi di *training* autogeno («devo

pensare a questa cosa di stimolare / le mie ovaie alle produzione / come gallina / covo nel letto», p. 46). Il libro si conclude con un *happy ending* e – forse grazie all’uso della procreazione assistita – la protagonista viene finalmente «baciata dalla specie» e smette di sentirsi in difetto (si veda la poesia a p. 67, ma anche la prefazione di Helena Janeczek).

Sespersa combina realismo narrativo e denuncia culturale grazie a scelte stilistiche piuttosto efficaci, tra cui l’uso di un’ironia obliqua e graffiante, l’altalena stilistica tra *Witz* e *trash*, le rime facili da filastrocca. Si vedano, inoltre, le molte, amarissime freddure, come la sentenza beffarda e foucaultiana «domani visita / di controllo / sul mio / corpo» (p. 36); l’aforisma disfattista «di materno / ho il diploma di scuola» (p. 57); il *calembour* sullo stigma sociale «ormai ho accettato il mio stato non interessante / per gli altri» (p. 59).

La raccolta ci spiega i “lati oscuri” della maternità – specie quelli legati alla pressione delle aspettative – mostrando un caso fin troppo esemplare. Attraverso tale provocazione, Carnaroli aiuta a innovare un immaginario stantio, duro a morire anche presso il lettore forte e progressista.

L’ultima raccolta che ho scelto, infine, ci trasporta in uno scenario neoclassico e senile. Nel suo *Historiae* (Einaudi, 2018) Antonella Anedda si appella al «grigio libro di Tacito» (p. 34) per riflettere sull’«ingiuria degli anni», oltre che per denunciare i disastri dell’attualità, dal Medio Oriente in fiamme, ai barconi di migranti fino ai terremoti del centro Italia. Antonella Anedda ha esordito negli anni novanta con *Residenze invernali* (Crocetti, 1992) ed è stabilmente inserita tra i poeti canonici degli anni zero. La sua maniera è apertamente lirica e il suo stile è semplice, come dimostrano la medietà linguistica, l’affabilità referenziale, la carica di pathos che attraversa i suoi testi.

In *Historiae* tuttavia, il “volume” lirico dell’Anedda si smorza, salvo in qualche testo epifanico di impianto montaliano. Tale sordina è il risultato di un sapiente calcolo degli ingredienti, un’operazione di cucina poetica (la cucina, del resto, è luogo ricorrente nella domesticità sbiadita della raccolta). Testo dopo testo, crepu-

scolarismo e classicismo, respiro civile e cronaca familiare si mescolano e compensano a vicenda. Il risultato è una sorta di immobilità, di equilibrio dinamico che non esclude picchi lirici, presenti, per esempio, nei molti testi dedicati all'assistenza e al lutto della madre. Tale distacco della poetica simula l'atarassia che è possibile sperimentare nell'età senile: una condizione di serenità e di autonomia nei confronti dell'esperienza. A questo proposito si vedano la chiusa di *Dicembre* («Forse la letizia / di cui parlano i santi e che non chiede niente, / è solo attenta, premuta sulla terra, distante dalle stelle», p. 15) o i versi di *Anatomia*, in cui l'Anedda loda gli scheletri, le ossa («il realismo glabro dell'anatomia») e invoca una liberazione dai sentimenti: «Per il paradiso forse non c'è strada migliore / che ritornare pietre, saperci senza cuore» (p. 77).

L'atmosfera della raccolta, dunque, è decisamente e dichiaratamente purgatoriale: una terra di mezzo fatta di «resti da cucinare, immondizia, piatti da lavare» (*Te lucis ante*, p. 78). Con questo spirito un po' compassato, *Historiae* ci accompagna di fronte alle ferite dell'attualità («Lo sai, alcuni fuggono, altri sono macellati nel sonno. / A Levante il rosso confonde il nostro Occidente. / Il sangue stinge nell'Eufrate», *Ghazal*, p. 63), ma anche a colloquio con la sofferenza fisica, teneramente apostrofata in un rifacimento baudelairiano («Spegnetevi dolori [...] Siate gentili durare tanto a lungo non è saggio», *Sois sage*, p. 47).

La rassegnazione serena di *Historiae*, tuttavia, non ha niente della resa o della facile consolazione, e non nasconde il rimpianto del tempo andato e del canto rotondo. Neppure le evocazioni del passato, come *Opere*, in cui l'ago della madre sarta pare cucire e intessere anche la vita della figlia, indulgono nella nostalgia. La postura emotiva di *Historiae*, invece, esortando all'analisi e al distacco, annoda l'esperienza del singolo a quella di molti. Tale dimensione collettiva torna con prepotenza e dolcezza in una delle poesie dedicate alla morte della madre, in cui l'andamento narrativo e monologante è complicato da un moto abnorme della sintassi. Nel mezzo di una lunga e faticosa ipotesi controfattuale, Anedda vira il dolore di uno in desiderio di tutti, per poi continuare la sua lotta privata col rimorso.

Se avessi avuto più tempo là nel buio estivo
con l'edera che filtrava dalle grate
nella camera che chiamano ardente per i ceri
o il rogo che ci attende, o forse davvero per l'ardore
con cui chiediamo a chi ci lascia: resta,
le avrei detto cose semplici, quotidiane,
per l'ultima volta toccandole le mani.
(*Artica*, II, p. 52)

GLI AUTORI

La Marghera senza fabbriche di
Targhetta
di Paolo Giovannetti

Webstar, libroidi e prosimetri. A che
genere giochiamo?
di Chiara Richelmi

Massini liturgico e aneddotico
di Mario Barenghi

Narrazioni apparenti. Le “prose in
prosa” di Inglese e Bortolotti
di Stefano Ghidinelli

I libri dei segretari del Pd
di Luca Gallarini

Quasi un romanzo
di Giacomo Raccis

La “trilogia” di Silvia Avallone
di Luca Daino

Canzonette sotto i ferri
di Umberto Fiori

Il miracolo di Ammaniti
di Tina Porcelli

Narrare la disabilità negli anni duemila
di Francesca Caputo

Marghera senza fabbriche di Targhetta

di Paolo Giovannetti

Quando il gruppo di rasta veneziani denominati Pitura freska più di 25 anni fa pensava a una «Marghera senza fabbriche», non avrebbe nemmeno sospettato la Marghera che Francesco Targhetta oggi ci racconta. Luogo di confine tra la durezza dei vecchi rapporti (non solo sociali) e una nuova eticità, tuttavia non liquida. A restituircela, un io memore dei soggetti narrativi tardonovecenteschi, peraltro installati nella poesia. Ma non per questo il lettore è escluso. Anzi. Perché c'è una trama non banale da queste parti.

A raccontarlo, riassumendolo, *Le vite potenziali* di Francesco Targhetta (Mondadori, 2018), ha una trama molto semplice. Alberto Casagrande, il titolare dell'azienda informatica Albecom, Luciano Foresti, il suo miglior dipendente e antico compagno di studi, e Giorgio De Lazzari, il *pre-sales* (diciamo il rappresentante, il promotore), coetanei intorno ai 35, intrecciano le loro vite professionali e affettive, finendo per separarsi – ma per ragioni diametralmente opposte: emotive ed esistenziali da un lato, carrieristiche dall'altro. In realtà, il contenuto che meglio caratterizza questa storia è forse la sua spazialità, la sua collocazione in un territorio come quello di Marghera, tangibilmente postindustriale, tangibilmente “distopico” (se usiamo una categoria persino visiva di un certo raccontare odierno). Brumose distese lagunari, ammassi arrugginiti di fabbriche abbandonate, tristi condomini polverosi, strade e rotatorie perse nel nulla, ma anche edifici hi-tech, ristrutturazioni *trompe-l'oeil*, parcheggi esclusivi. Il romanzo si compiace di dettagliare con acribia (sintattica, oltre che lessicale) questi ambienti, interni ed esterni, per ricavarne qualcosa come un'antropologia: che una volta avremmo definito postmoderna oltre che postindustriale. Oggi, non si sa più che etichette adottare, anche per le ragioni “costruttive” e positive che vedremo tra poco.

Gli eventi, che pur ci sono e finiscono per coinvolgere il lettore (sono in gioco un vero e proprio tradimento professionale e il ripensamento di un'intera esistenza, nonché un paio di maternità variamente "catastrofiche"), passano in secondo piano rispetto al reticolo di movimenti, di perlustrazioni spaziali, di scorrimenti all'interno della pianura veneta, e poi anche di un'Europa (Austria in testa) in cui è possibile ogni volta ritrovare il medesimo nesso di apparenza e di falsificazione, di fasulla superficie in contrasto con un diverso che via via si rivela. Anche la lindezza borghese degli ameni dintorni di Salisburgo non può che rivelare la propria intima miseria, oltre alle proprie tangenziali in fondo non molto diverse da quelle della pianura veneta. Marghera non sarebbe dunque altro che la figura di un rimescolamento complessivo: la traccia tangibile e tanto più esemplare di una trasformazione che ha scardinato equilibri relativamente recenti – la fabbrica, la piccola borghesia dei sessanta-ottanta – consentendo al nuovo di installarsi in modo leggermente ossimorico negli spazi lasciati liberi da quell'inelegante hardware, da quelle strutture esemplarmente grevi.

Del resto – a ben guardare – la pesantezza è anche e forse soprattutto a carico delle strutture famigliari. Negli ultimi anni, mai (o quasi mai) come in questo romanzo è stata tanto intensa l'elegia di un certo tipo di famiglia lindamente piccolo-borghese. Ma è anche vero che la sua necessità è messa in dubbio da una constatazione crudele: e cioè che la riuscita dei figli finisce per rendere inutile la vita dei padri e delle madri, accelerando il loro declino e morte. Che è notazione acutissima, e perfettamente in controtendenza rispetto a taluni luoghi comuni sociologici, che suggerirebbero l'incapacità delle nuove generazioni di separarsi fino in fondo dalle vecchie – con il corollario di una resistenza di queste alla scomparsa. La diagnosi di Targhetta è chiara: nel trapasso in cui viviamo, il vecchio può e anzi deve essere amato, ma con l'affetto verso qualcosa che in realtà è già morto o è moribondo, e non serve più a nulla se non a lasciarci in eredità qualche residuo spazio in cui installarci provvisoriamente, o da contemplare nel suo progressivo degrado.

In questo senso, lo scenario global molto più che glocal che il romanzo restituisce non deve essere frainteso. In primo luogo, perché (ed è uno dei meriti indubbi del libro) vi si coglie una serie di

lucidissime osservazioni intorno a ciò che il mondo della Rete ha fatto delle nostre vite. È adottata la prospettiva di un gruppo di giovani smanettoni, imprenditori e programmatori di altissimo livello: *millennials*, nel senso che la loro primissima formazione si colloca nel momento in cui il pc, da non molto nato, diventa Internet e Google appare come l'evoluzione naturale dell'adolescenza prima che della tecnologia. Tutto ciò comporta un racconto in cui certi elementi tecnologici contano, incidono sull'intreccio. Ma soprattutto è detto a chiare lettere (in parte lo abbiamo osservato) che la Rete e la sua logica implicano la perenne negoziazione con due realtà a un tempo, ci costringono a vivere in due mondi: e se Alberto, l'imprenditore, e Luciano, il nerd, sono capaci di non farsi inghiottire dal buco nero di Internet («che si allarga senza sosta nel suo incessante ronzio») mantenendo un contatto con la vita variamente soddisfacente, il terzo personaggio, GDL, vi si trasferisce quasi senza residui, lasciandosi abbacinare da un desiderio di onnipotenza, di dominio sulla realtà – e sulla vita degli altri.

Ed è su queste basi che poggia la seconda notazione “forte” (neomoderna?...) del romanzo. Il punto è che, forse inaspettatamente, qui un eroe positivo c'è, una morale tutt'altro che banale è spiattellata con chiarezza (a chi sappia coglierla), i personaggi crescono sotto i nostri occhi secondo un *plotting* che esalta al massimo la questione etica. Non parlerò di politicità, ma mi piacerebbe farlo, anche perché in Targhetta c'è sempre una reticenza a mio avviso ammirabile. La battaglia per la felicità (o per una paradossale atarassia attiva) che questi personaggi combattono possiede un'esemplarità che deve essere sottolineata. Vediamo: il giovane “padrone” è tale in quanto ha sempre lavorato anche per gli altri; e il nerd non riesce mai a mettersi del tutto al centro dei propri fallimenti sentimentali, opponendo intelligenza e riserbo, e rispetto, alle troppe parole violente della vita. E poi c'è il nodo della paternità: esemplarmente, Targhetta elogia l'acquisizione di responsabilità verso una nuova vita come la pietra di paragone di una diversa socialità.

Al limite, anzi, stringendolo ai suoi minimi termini, questo romanzo trasuda di indicazioni positive, di inviti a una costruzione di senso “simbolica” coraggiosamente bilicata sopra un (apparente) vuoto. Nell'improbabile appartamento con affaccio su una tangen-

ziale, nel bar al centro di una terra di nessuno, nelle acque oleose ma balneabili di un canale, là dove non te lo aspetteresti – qualcosa come il “vecchio” e qualcosa come il “nuovo” producono il loro migliore effetto di senso.

Ma il punto è proprio questo. A una conclusione “etica” si arriva attraverso un percorso tutt’altro che agevole, confrontandosi con molte contraddizioni. Ed è anche, se non soprattutto, una vicissitudine di lettura. Il lettore implicito delle *Vite potenziali* è disposto a entrare nella storia con un massimo di pazienza letteraria e di coinvolgimento empatico: due cose che non sempre vanno a braccetto. E dico pazienza letteraria, per sottolineare una costruzione narrativa in effetti non scontata. Un narratore il più possibile defilato, anche se capace di commentare, a volte persino con degli affondi bruschi («Sembrano tutti così inermi nel sonno?»): così sbotta davanti a un personaggio che si è appena addormentato), lascia quasi sempre spazio alla percezione-focalizzazione interna dei singoli personaggi, se del caso minori. Le transizioni da una figura all’altra, da un centro d’interesse a un altro, sono a volte brusche; e costringono i dialoghi a restare sospesi in una tensione di valori prima che di esperienze: essendo la voce, la vista, l’etica di ognuno dei personaggi una specie di blocco compatto non facilmente scalfibile da chi gli sta di fronte. In altri termini, ogni “sguardo” è anche una visione del mondo; e l’intreccio delle differenti prospettive produce la complessità tematica di cui dicevamo. Ma, appunto, tutto avviene in progress, attraverso la successiva conquista, da parte di ogni soggettività, di sempre nuovi pezzi di mondo; e di sempre più articolate posizioni morali. E l’articolazione può anche rovesciarsi nel suo opposto: se è vero che, in qualche modo, Giorgio (GDL) è un personaggio che si decostruisce sotto i nostri occhi. Figlio “immaginario” dell’onnipotenza di Rete, si crede trionfante nel momento stesso della propria sconfitta.

E dico coinvolgimento empatico, poi, perché la macchina lenta di questo modo di narrare discreto, ma al tempo stesso impegnativo e problematico, non può non ipnotizzare il lettore implicito di cui sopra. Non può che interessarlo a una storia che a poco a poco rivela tutta la propria ricchezza. C’è *anche* del romanzesco, qui, che finisce per coinvolgerci: attendiamo impazienti il finale, come in

ogni *novel* che si rispetti. Solo che ci arriviamo per una strada più tortuosa e sfaccettata del solito.

Un'ultima osservazione. Cosa ha a che fare tutto ciò con la "natura" o "qualifica" di *poeta* che si associa – e giustamente – a Francesco Targhetta? In che senso questo può essere detto un romanzo poetico? Che rapporto c'è fra un simile libro in prosa e il romanzo viceversa in versi, *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012), che aveva garantito all'autore una piccola notorietà?

Se ciò che abbiamo detto ha un minimo di senso, la risposta è relativamente facile. Targhetta capitalizza con grande intelligenza l'eredità di un cinquantennio di poesia solitamente detta lirica, che in Italia ha giocato le proprie carte sulla revisione delle soggettività, sulla loro problematizzazione. Dopo Sereni, Giudici, Caproni, ma anche Cucchi, De Angelis, Viviani ecc., la nostra poesia ha imparato a praticare un'intelligente e spesso instabile mescolanza di soggettività e oggettività: di voce del poeta ma insieme di fattualità, di spostamento percettivo "dentro" le persone, i personaggi. A partire da un certo momento della nostra storia letteraria, c'è tutta una poesia che si è narrativizzata, senza però produrre (com'era inevitabile che fosse) alcuna forma stabile. Ma al tempo stesso propiziando qualcosa come uno stile, una vera e propria tradizione.

Ora, a me sembra che, genialmente, Targhetta abbia trasferito questo *sapere* poetico dentro il genere del romanzo: sia stato in grado di contemperare le ragioni di un io decentrato (un narratore debole, dicevamo) con le ragioni delle cose e delle persone, degli spazi e di chi negli spazi si aggira. E la cosa funziona tanto meglio perché l'autore, a ben vedere, è coetaneo dei propri personaggi; e il suo narratore assomiglia davvero a un io lirico che (come spesso giustamente si afferma) è facilmente sovrapponibile all'io biografico reale. Insomma, proprio l'autobiografismo poetico ci consente di meglio apprezzare i mascheramenti romanzeschi che quel narratore lirico mette in movimento.

Lo so che è un bel paradosso. Nell'età dell'autofiction c'è un personaggio-autore che per manifestarsi sente il bisogno di dislocarsi nell'altro – secondo una procedura apparentemente modernista, in senso lato oggettiva. Solo i residui di un io esposto potevano

garantire un adeguato *embodiment*, un'adeguata incarnazione narrativa, qual è quella che qui vediamo in azione. Non so se questo dica qualcosa di utile intorno alle sorti incerte di un certo tipo di romanzo: quello in prima persona – dico. So che l'esperimento di Francesco Targhetta è riuscito, e ci auguriamo che *Le vite potenziali* sia un inizio.

Webstar, libroidi e prosimetri. A che genere giochiamo?

di Chiara Richelmi

Autori che non sono autori, libri che non sono libri, scritti a uso e consumo di lettori che non leggono. Le fortunatissime opere a firma delle star del web sono tutti libroidi destinati a ballare una sola estate? L'insieme, a una lettura critica, si rivela più articolato, con qualche esito sorprendente. Oltre YouTube c'è di più: impianto narrativo classico e declinazione social possono convivere, arrivando a recuperare persino forme e generi della tradizione letteraria. A patto però di imparare "le regole del gioco".

In principio c'erano i comici. Poi è arrivata la falange degli chef – preferibilmente bellocci e magari un po' piacioni – e dei food blogger. Calciatori, cantanti e celebrity assortite ci sono sempre stati. Oggi – ma in effetti, nell'ultimo quinquennio – gli autori extraletterari che scalano le classifiche, della varia e non solo (e dettano la linea, della varia e non solo) di professione fanno gli *youtuber* (da YouTube), i *muser* (da Musical.ly, ora TikTok), gli *instagrammer* (da Instagram).

Giovanissimi, carini e transmediali, i nuovi *creators* si chiamano CiccioGamer, Me contro Te, #Valespo, Mates, Dexter, Luciano Spinelli, Matt&Bise, Samantha Frison, Cleo Toms, Iris Ferrari: sono quasi tutti all'esordio librario, ma ciascuno di loro conta su una community di riferimento numerosissima, fedele, entusiasta e partecipativa – a cui non a caso vengono affibbiati nomignoli variamente *kawaii* quali "trote" (Me contro Te), "unicorni" (Iris Ferrari), "mermaids" (Cleo Toms), ad avvalorare la vicinanza informale data dall'interazione via social diretta e continua.

È proprio il cospicuo pacchetto di iscritti al canale, follower del profilo e utenti delle varie community che spiega, almeno a livello quantitativo, lo sterminato successo di questi nuovi affabulatori, ma anche la loro appetibilità per gli editori librari: ciascun *youtuber* infatti non "viaggia da solo" ma porta con sé un pubbli-

co, non necessariamente di lettori – molti non lo erano prima, e non lo diventeranno poi – ma con due caratteristiche peculiari e particolarmente interessanti per l’elaborazione di strategie di mercato: in primo luogo, si tratta di un pubblico vastissimo, soprattutto se rapportato agli ordini di grandezza editoriali medi, e perciò capace di far schizzare alle stelle le visualizzazioni di anticipazioni e booktrailer, trasformare presentazioni e firmacopie in happening di massa e scompaginare piani editoriali, tirature e rendiconti; in seconda istanza, è un pubblico iperconnesso, quindi quantificabile, raggiungibile e profilabile con precisione, e nel tempo, in maniera molto più efficace di quanto potesse accadere in passato con la *fanbase* di un cantante o un calciatore.

Per gli editori librari, si è trattato di cogliere la sfida del “fenomeno youtuber” e trasformarla (volontariamente e con profitto, sia chiaro) in opportunità, confezionando libri che non sono (proprio) libri, firmati da autori che (per lo più) non sono autori e destinati a lettori che (spesso) non leggono: “libroidi” – secondo la celebre definizione coniata da Gian Arturo Ferrari e attestata sulla Treccani come «Libro di argomento vario (ritratto autobiografico, collezione di barzellette, ricettario ecc.), firmato da un personaggio celebre». Ma si sa, mercato *oblige*. E allora, “fàmolo libro”.

Messo al centro di un setting che assomiglia più alla progettazione e al lancio di un prodotto in edizione limitata, il “libroide *powered by social*” è un oggetto del desiderio reale, dotato di indubbio valore – infatti i fan sono disposti a pagare per possedere la propria copia, laddove magari per altri prodotti e contenuti è ormai abitudine ricorrere a varie forme di noleggio, prestito o condivisione, fino alla pirateria – ma non viene concepito, comunicato, fruito e valutato “come un libro”, al di là dell’immediata riconoscibilità a livello di oggetto fisico: funziona piuttosto come ulteriore attestato di appartenenza alla community o pass per accedere all’esperienza-incontro (un po’ come potrebbe succedere per un concerto, uno showcooking o una sessione di trucco), per diventare infine un prezioso oggetto-ricordo del momento vissuto insieme al proprio beniamino e agli altri membri del gruppo.

Sul sito Mondadori Electa – il marchio editoriale cui va riconosciuto il merito di aver creduto nel fenomeno da tempi non

sospetti, e per cui sono usciti i massimi successi dell'ultima stagione, *Il fantalibro di Me contro Te* e *Una di voi* – questa variopinta ma a suo modo coerente galassia viene presentata sotto la macroetichetta “Genere: Webstar” (al pari di “Cucina”, “Design”, “Storie d’Impresa”, “Natura e verde”...). Ma di che genere parliamo quando parliamo di “Webstar”?

Chiarito che non si tratta di un genere canonico né codificato, ma di una efficace sottocategoria editoriale, nella assoluta maggioranza dei casi i contenuti dei “libri degli youtuber” sono in continuum – né potrebbe essere diversamente, per non deludere i follower di cui sopra – con quelli delle pagine social a firma dell'autore-webstar: racconto di sé, aneddoti, raccolte di frasi e pensieri (i *topoi* di genere qui si chiamano “challenge” – sfida –, “epic fail” – disastro, figuraccia – e “room tour” – visita guidata della stanza, che spesso è il luogo stesso di registrazione dei video), fino al momento “Adesso tocca a te!” (*call to action*) rivolto al lettore – tipicamente, nel caso dei Me contro Te – con l’invito a scrivere, disegnare, mettersi alla prova con divertenti sfide da solo o con gli amici, come in una sorta di album-quaderno operativo “da grandi”: «E una volta arrivati alla fine questo libro diventerà una vera e propria “opera d’arte” da conservare gelosamente! – Lui & Sofi».

Quando l’impianto e lo specchio della pagina sono più tradizionali, quasi canonici, prevale nettamente la narrazione esperienziale in prima persona (c’è un certo pudore, da parte dei diretti interessati, a definirla “autobiografia”, trattandosi per lo più di protagonisti under 20) più o meno romanzata, anche per l’inevitabile intervento “editoriale”, nonostante un richiamo ricorrente e insistito a una narrazione “senza filtro”, con l’idea di restituire la vicenda di una normalissima persona speciale che “ce l’ha fatta”.

Il più felice inveramento di questa tendenza è Iris Ferrari, quindicenne autrice del bestseller *Una di voi*: «Quella che troverete qui sono proprio io, nella mia semplicità, nei miei momenti sì e in quelli no, una ragazza come voi, con tanti sogni e tanta passione che mette in tutto ciò che fa... una di voi» si legge in posizione strategica sulla quarta di copertina. A fare da corollario a questa dichiarazione programmatica, il contenuto del volume spazia tra piccole storie di famiglia e animali domestici, scuola e vacanze, fragilità, passioni e

sogni, con una lingua piana, frasi brevi, nessun (respingente!) compiacimento letterario e pagine-bacheca dalla grafica fresca e colorata che raccolgono ulteriori curiosità sull'autrice, ad avvalorare il titolo-messaggio di rispecchiamento a chilometro zero con il pubblico dei coetanei: «Ho portato l'apparecchio per diverso tempo e l'ho tolto a settembre del 2016»; «Soffro molto l'automobile e, a volte, anche l'aereo»; «Ho il terrore delle api»; «La materia scolastica che non mi piace è matematica». Non mancano nemmeno in questo caso pagine in cui viene richiesto l'intervento dei lettori, come nel finale: «Cari unicorni, vi invito a scrivere qui tutto quello che vi passa per la testa. Se vi fa piacere, potrete condividere con me i vostri pensieri attraverso i social network». E c'è da credere che la community abbia risposto con slancio, se è vero che il nuovo libro dell'autrice, già annunciato in uscita nel 2019 si intitolerà, con rassicurante inclusiva coerenza, *Le nostre emozioni*.

Il gioco (non necessariamente tematizzato, a volte nemmeno consapevole) tra autore reale-autore implicito-narratore-io narrante-personaggio che caratterizza buona parte delle opere a firma di youtuber & co. assume una connotazione scoperta e particolarissima nel «primo romanzo di una delle webstar più amate e seguite»: *Le #piccole cose che amo di te* di Cleo Toms (cui è seguito *La magia delle #piccole cose*). Il romanzo – un modesto piccolo *Bildungsroman* al femminile, anzi: #piccolobildungsroman, punteggiato di illustrazioni in bianco e nero che restituiscono sulla pagina le immagini postate dalla protagonista, con tanto di hashtag e commenti – è preceduto da una missiva indirizzata a chi legge: «Cara lettrice, caro lettore, sono molto felice di poter condividere con te questo romanzo che sognavo di scrivere da tempo, e volevo avisarti di una cosa: forse leggendo la storia di Luna ti chiederai se ho raccontato le stesse vicende e le stesse emozioni che ho vissuto anch'io. La risposta è: in parte sì, ma in parte ho voluto lasciare libera la fantasia e raccontare questo personaggio e i suoi amici così come li immaginavo. Qua e là troverai alcune parole segnate così*, corrispondono a delle note alla fine del libro dove spiego proprio le differenze tra la mia esperienza e quella di Luna. Buona lettura! Cleo». Le «note alla fine del libro» effettivamente mettono insieme un variegato e piuttosto spassoso repertorio delle analogie, differenze e specificità che caratterizzano Cleo (autrice) e Luna (pro-

tagonista), tra ingenuità di rispecchiamento e una certa goffa autoco-scienza autoriale, già nella scelta delle occorrenze ma più ancora nel dettato: «Primark. Primark è una catena di negozi irlandesi [...] io ho il pigiama di Grifondoro di Harry Potter, ma ho immaginato che Luna invece avesse la camicia da notte»; «Berlino. [...] Ricordo la Porta di Brandeburgo, mi piaceva tanto quel monumento [...] da lì si poteva andare anche in vari negozi e poi proprio davanti alla Porta c'era uno Starbucks dove sono tornata più volte. [...] mi piace che ci sia sempre questo alternarsi di moderno e antico e non due aree distinte»; «Alba. Ho scelto Alba come paese di Luna perché si trova in un'altra regione ma non è troppo distante da Milano, e poi ha un nome che si rifà al cielo, come la luna e il sole»; «Il concerto mancato. Per questo episodio ho preso ispirazione da ciò che è successo anche a me: è l'unica parte in cui faccio fare a Luna qualcosa che è successo esattamente anche a me»; «La mamma di Luna. Per il personaggio della mamma ho preso ispirazione dai telefilm più famosi, in cui c'è sempre un personaggio che contrasta la protagonista».

È difficile sforzarsi di non sorridere – non essendo coetanei dell'autrice, né lettori ideali – di fronte all'accoppiata Porta di Brandeburgo-Starbucks sulla sfondo di Berlino città che non ha «due aree distinte», o al «personaggio che contrasta la protagonista» che viene ispirato addirittura dai «telefilm più famosi» (con buona pace di Propp; ma pure di Cenerentola); d'altra parte, bisogna ammettere che c'è una buona dose di impegno in questa modalità di accostarsi alla novità della narrazione in forma libraria fornendo una sorta di “istruzioni per l'uso”, consapevoli che non si tratta di una *story* di Instagram.

L'embrionale consapevolezza narrativa è in effetti uno dei punti che differenzia le webstar che “ballano una sola estate” con i loro libroidi a uso e consumo dei follower, da quelli che viceversa scelgono di lanciarsi in avventure editoriali di più ampio respiro e per forza di cose devono seguire – in qualche caso imparare, fosse pure per infrangerle – le “regole del gioco” della narrativa. In prima persona, e poi insieme alla loro community di (non) lettori.

Qualcosa di simile, almeno per alcuni tratti, si ritrova – curiosamente ma nemmeno troppo – nei paratesti dei romanzi di un'altra scrittrice che originariamente arriva dal web, ma che è alla

seconda prova narrativa per Mondadori e ha già assunto il ruolo di esempio e ispirazione (per non dire “mito”) per le colleghe più giovani, tra cui anche la già citata Iris Ferrari: Sofia Viscardi.

«Succede anche che Sofia Viscardi si sia alzata alle cinque di mattina per scattare la foto di un’alba milanese. [...] una scena clou che accade nel suo romanzo [...]. *Succede* racconta la vita di Margherita, una ragazza che somiglia un po’ a Sofia [...] È quella fase della vita in cui ci si fanno tante domande. E Sofia Viscardi risponde con *Succede*, un romanzo allegro come una festa tra ragazzi di notte su un tetto, che diviene, nella seconda parte, come fossimo in un videogioco che passa di livello, un intenso diario delle emozioni, delle sensazioni, delle passioni. Dei sentimenti. Tutti da sperimentare. Un diario veloce e incalzante scritto in diretta e per post: come su Facebook» si legge nell’aletta di *Succede*, romanzo d’esordio dell’autrice. Peculiare anche il testo della fascetta, che affastella ben tre indicazioni di genere, con successiva specificazione – se ci azzardiamo a considerare «storia di crescita» un sinonimo *friendly* di «romanzo di formazione» –: «4 ragazzi. Il diario delle loro emozioni. Una storia di crescita scritta in una lingua nuova, quella dei millenials» diventerà infatti, nella quarta di copertina dell’edizione Oscar: «4 ragazzi. Il romanzo delle loro emozioni. Una storia di crescita scritta in una lingua nuova, quella della Generazione Z.»

Ancora più didascaliche, al limite del manuale “Rieducational lettori deboli”, le indicazioni presenti sull’aletta di *Abbastanza*, opera seconda della stessa Viscardi: «All’inizio di questa storia i protagonisti non sono amici. [...] Come succede spesso prima dei vent’anni, però, dei perfetti sconosciuti diventano amici inseparabili [...]. Ma detto in questo modo sembra tutto di una banalità estrema. Potrei dirvi tante altre cose, per convincervi che non è così [...]. Però, più che altro, è figo se lo leggete, che spero sia un po’ come viverlo, perché quello era il mio intento mentre lo scrivevo. Farlo vivere a chi l’avrebbe letto, dico» fino al didattico: «Il tutto è raccontato un po’ come capita, in ordine sparso, con qualche flashback e persino qualche flashforward, che è il contrario del flashback, cioè racconta prima una cosa che capita dopo, da tanti punti di vista diversi».

È vero che la struttura di *Abbastanza* è polifonica e franta come una serie di scene girate da diversi punti di vista e poi montate

in rapida successione, così come è senz'altro vincente (*Volo docet*) assumere un atteggiamento accogliente e non spocchioso nei confronti dei lettori sprovvisti di studi di narratologia: nonostante ciò, stupisce un po' che dopo anni di *Lost*, articolatissime distopie e serie tv con un montaggio caleidoscopico un eventuale iniziale straniamento nei lettori elettivi, che quasi sicuramente hanno già frequentato questi artifici narrativi, debba essere addirittura oggetto di un *warning* preventivo.

Con Sofia Viscardi siamo passati al sottoinsieme autoriale "webstar liceali", di cui fa parte anche Elisa Maino, autrice del fortunatissimo *#Ops*, come si premura di sottolineare la bio in aletta, marcando così in un certo senso la distanza dai personaggi per cui il successo sul web ha invece avuto il significato di una rivincita o un riscatto sociale: «A soli quindici anni è la muser più seguita in Italia [...]. Frequenta il liceo classico e adora il greco. Come ogni adolescente si interessa di musica e serie tv, anche se la sua vera passione è la danza».

Il suo romanzo, a dispetto del titolo con hashtag, è sicuramente il più canonico di questa breve rassegna: lo possiamo sospettare sin dalle prime righe dall'incipit «Occhi colore del mare, lui le sorride e le sfiora la mano, lei arretra di qualche passo, come un cerbiatto davanti al cacciatore...»; ce ne convinciamo poche pagine dopo, alla prima occorrenza in cui compare indirettamente "lui", con una chiusa degna della sventurata manzoniana («In cima alla montagna, trenta minuti a piedi da qui, vicino a casa di Chris. Chris chi? [...] "Sì" ripeto io. Ed è da quel "sì" che inizia la mia storia.») e ne abbiamo certezza quando la protagonista femminile Evelyn – la cui vera passione è la danza, *cvd* – finalmente incontra di persona il protagonista maschile Chris, dopo che il ragazzo si è prodotto in un tuffo ad angelo dall'altissima roccia a picco sul lago, che nemmeno Furio di Villafranca: «Il suo corpo forte e compatto scende perpendicolarmente al cielo, poi accarezza l'acqua che si apre, accogliendolo [...]. Quello che dovrebbe essere Chris mi lancia un'occhiata da lontano, ha glaciali occhi verdi leggermente a mandorla [...]. Chris mi guarda dritto negli occhi, io abbasso lo sguardo. Sono di un verde smeraldo acceso, gelidi e avvolgenti allo stesso tempo».

Siamo in presenza di un vero, classico romanzo rosa (non

a caso inizia come *Signorsì*, prosegue come *Dirty Dancing* e finisce come *Flashdance*, in cui però non mancano stilemi e scene caratteristiche dell'interferenza “social creator” / “autore di libri” –: dalla “morning routine” della protagonista con dettagli su colazione, outfit e trucco – con tanto di modelli e marchi –, alla descrizione degli ambienti come fosse un “room tour”, alle sfide (le famose *challenge*) di vario tipo.

Impianto narrativo classico e declinazione social, comunque sempre presente nella quotidianità dei personaggi – la ricerca del “campo” è in fondo il motore della vicenda e fornisce pretesto e occasione all'incontro-scontro dei due protagonisti –, convivono però nel romanzo di Maino con una peculiare e programmatica “ode alla disconnessione” preannunciata sin dall'alletta; la constatazione «in mezzo alla natura incontaminata non c'è spazio per la tecnologia. Esatto: nessuna connessione internet! Come sopravvivere a un'estate senza social?» svela infatti nel giro di un pugno di righe il suo carattere di “provvida sventura”: «Senza poter chattare [...] per la prima volta Evy alzerà gli occhi dallo smartphone [...] e scoprirà un panorama che non ha bisogno dei filtri di Instagram per essere perfetto».

Questa dialettica “social o non social”, per quanto il messaggio “la vita vera è fuori dai social” possa apparire un po' paradossale nelle opere narrative di autori che devono la loro notorietà proprio alle storie raccontate tramite media diversi dall'editoria libraria, in realtà ne avvalorava l'essere consustanziale alla vita reale di autori e lettori, e si ritrova anche nel corpus di Francesco Sole, oltre che in una sua poesia diventata canzone, anzi una “poesia musicale” (dedicata all'allora fidanzata... Sofia Viscardi!) in cui una rima orecchiabile strizza l'occhio proprio alle facili polemiche versus l'iperconnessione, invalidandone di fatto la vis: «Dicono che guardo troppo il cellulare / ma io guardo te. Cosa vuoi che ti dica / sei la mia notifica preferita!»

Producer, scrittore, conduttore tv e influencer – come si legge nella bio ufficiale –, aria sorniona e la consapevolezza di chi è già al quinto libro con Mondadori (oltre che, per esempio, estensore della *Prefazione a Una di voi* di Iris Ferrari), Francesco Sole supera la definizione di genere nel momento stesso in cui la attraversa, se è vero che dal suo esordio «lancia un nuovo formato di comunicazione che diventa presto il suo emblema: frasi motivazionali scritte

sui post-it, raccolte da Mondadori nel libro *Stati d'animo su fogli di carta*» (con testi come: «Ricorda: vivere è come disegnare ma senza una gomma per cancellare!»; «le vere storie a lieto fine sono quelle che non finiscono»; «Ricorda: abbiamo 1 bocca e 2 orecchie. Forse perché dovremmo ascoltare di più e parlare la metà»). Seguiranno *Mollato cronico. Romanzo; Ti voglio bene. #poesie; #Tiamo. #poesie* – per la rubrica “più hashtag per tutti” –; e il recentissimo *L'aggiustacuori. Romanzo. Storia del Piccolo Poeta e delle sue cento poesie che cambiano la vita*.

Con il Piccolo Poeta, che arriva dopo le #piccole cose e il – citatissimo come classico di riferimento – Piccolo principe, non siamo però ancora al limite estremo del gioco di ibridazione tra i generi (sempre Sole ci gioca nuovamente su, in uno dei racconti dell'*Aggiustacuori*: «Scusate, mi è caduta una poesia...»): l'ultimo romanzo è comunque un volume a dittico, con una prima parte dedicata alla prosa e una seconda alle poesie.

La punta più avanzata (con un ibrido che in realtà è poi un richiamo iperclassico) la tocca l'esordiente Marzia Sicignano con *Io, te e il mare*, recente e peculiarissimo successo a firma di una *instagrammer*, questa volta. L'autrice, poco più che ventenne, «ha iniziato a pubblicare le sue poesie sulla sua pagina Instagram “Io, te e il mare” [...] questo è il suo primo romanzo». Romanzo senza etichetta di genere in copertina, «romanzo particolarissimo, in cui i sentimenti si muovono liberamente attraverso le poesie e la prosa» si legge nell'aletta.

In effetti la storia di amore, disamore, insicurezza e nostalgia raccontata dall'io narrante protagonista – non «il mio primo amore», ma «il mio primo vero amore, e c'è una bella differenza» – viene restituita nell'iperclassica forma del *prosimetro* (vale a dire un'opera composta da parti in prosa e parti in versi – l'esempio principe nella letteratura italiana è la *Vita nova* dantesca), cui si aggiungono anche le conturbanti illustrazioni al tratto di Regardes Coupables.

Le parti narrative fungono da raccordo tra i componimenti poetici, che costituiscono il nucleo primigenio della storia e scopertamente la cadenza più congeniale all'autrice, che infatti ne ripropone le movenze anche nelle prose, dense di figure retoriche e stilemi poetici, prima su tutte l'anafora: «Tu mi hai fregato. Un attimo prima era

un gioco e quello dopo non riuscivo più a staccarmi da te [...]. Mi hai fregato. Un minuto prima era un gioco e quello dopo tutto era cambiato. [...] Tu m'hai fregato. Un secondo prima era un gioco e quello dopo era un gioco che m'avrebbe salvato»; «Nonostante tutte quelle volte che non ci siamo capiti [...] nonostante le tue colpe inammissibili [...] nonostante quelle volte che io volevo te e tu non c'eri [...] nonostante gli avvisi di sfratto al cuore [...] nonostante le cose tanto brutte [...] nonostante le parole che invece non ti detto mai [...]»; «Vorrei mancarti [...]. Io ti vorrei mancare perché mi manchi»; «non avevo capito che la mia insicurezza aveva così tanta fame da mangiarsi il tuo amore delizioso»; «tu sei tutte le mie prime volte».

Publicato nella collezione «Novel» di Mondadori (che forse non indica un'etichetta di genere ma solo di collana, e in ogni caso è la stessa dell'*Aggiustacuori* e di *Abbastanza*, e sembra aver raccolto un po' l'eredità della collana «Arcobaleno», in cui era uscito *Succede* e le precedenti opere di Sole), *Io, te e il mare* – e il suo notevole successo di vendita – sembra spaginare nuovamente la mappa dei generi frequentati dai nuovi autori e lettori, e sarà tanto più interessante vedere come evolveranno le scelte dell'autrice – e dell'editore, e dei lettori – nell'opera seconda, *Aria*, già annunciata per il primo semestre 2019, ovviamente via social («Ho consegnato il secondo libro. [...] È una storia a cui tengo molto, e non vedo già l'ora che possiate leggerla. “ARIA” per tutte le volte che t'è mancata l'aria.»).

Nel frattempo, a movimentare ulteriormente il panorama è fresco di stampa, sempre per «Novel» di Mondadori, *Il numero più grande è due*, “romanzo poetico” a firma di Fabrizio Caramagna. Torinese, classe '69 e comprensibilmente più attivo sul “vetusto” Facebook, Caramagna è fondatore di un sito di aforismi e ha scritto una storia – d'amore, *ça va sans dire* – composta appunto solo da aforismi e poesie brevi in successione, un libro con «solo le frasi che il lettore vorrebbe sottolineare»; «una storia romantica che si compone verso dopo verso [...] Un canzoniere d'amore e altre meraviglie [...]. Per tutte le ballerine del carillon innamorate della musica rock» (sic!). È, a suo modo, anche questo un libro nato dal mondo social, tanto più se l'autore ci tiene a precisare che «l'aforisma è, insieme al selfie, la principale forma di comunicazione sui social». Un Canzoniere di selfie in forma di aforismi: qualcosa di nuovo, anzi d'antico.

Massini liturgico e aneddótico

di Mario Barenghi

Drammaturgo, narratore, affabulatore, Massini affronta temi grandi e piccoli della realtà contemporanea ritagliando storie e teatralizzandole: sia nella lunga saga della famiglia Lehman, sia negli episodi esemplari raccontati in pochi minuti, lo strumento decisivo è sempre la modulazione recitante della voce.

Fra i protagonisti della scena letteraria italiana, almeno due hanno conquistato negli ultimi anni una grandissima notorietà internazionale. La prima è naturalmente Elena Ferrante. Della “Ferrante fever” che si è diffusa negli Stati Uniti dopo la traduzione del ciclo *L'amica geniale* (*My brilliant friend*) a opera di Ann Goldstein molto si è parlato negli ultimi tempi; di fatto, oltre Atlantico il nome della Ferrante vale oggi come pietra di paragone per qualunque riferimento alle proposte o alle novità librarie provenienti dall'Italia. Il secondo è Stefano Massini, la cui *Lehman Trilogy*, tradotta in quattordici lingue, ha mietuto consensi e allori in una quantità di paesi. Dopo il felice debutto in Francia nel 2013 sotto la direzione di Arnaud Meunier con la Comédie de Saint-Etienne, quindi a Parigi, al Théâtre du Rond-Point, lo spettacolo è stato, nella magistrale versione di Luca Ronconi, il più notevole *exploit* del Piccolo Teatro dell'ultimo decennio (oltre che l'ultima fatica del regista, mancato poco dopo). Messa in scena in Germania, in Spagna, in Belgio, la *Lehman Trilogy* ha poi riscosso un notevole successo, nell'adattamento del drammaturgo inglese Ben Power, al National Theatre di Londra nel 2018, per la regia di Sam Mendes; e il 22 marzo 2019 lo spettacolo approderà finalmente a New York, al Park Avenue Armory (anche se già due anni fa, il 5 dicembre 2016, era avvenuta una presentazione, con

partecipazione dell'autore e lettura di alcuni brani, al Graduate Center della City University of New York). In un certo senso, è un cerchio che si chiude: un'opera ispirata alla bancarotta della Lehman Brothers va in scena in un teatro che dista poco più di un miglio dalla sede di Times Square dalla quale il 15 settembre 2008 tanti giovani e rampanti *traders* uscirono con la coda fra le gambe e gli scatoloni di cartone in mano. Oltre al testo andato in scena – edito nella «Collezione di teatro» Einaudi con una prefazione di Ronconi (2014) – esiste una versione più ampia pubblicata da Mondadori nel 2016, *Qualcosa sui Lehman*, sul cui sottotitolo (*Romanzo / ballata*) dovremo fra poco tornare.

Stefano Massini ha al proprio attivo parecchie altre opere; testi teatrali principalmente, pubblicati dapprima soprattutto da Ubulibri, poi da Einaudi – *Una quadrilogia (L'odore assordante del bianco, Processo a Dio, Memorie del boia, La fine di Shavuoth)*, 2006; *Donna non rieducabile. Memorandum teatrale su Anna Politkovskaja*, 2007; *Trittico delle Gabbie. La gabbia (figlia di notaio), Zone d'ombra, Versione dei fatti*, 2009; *7 minuti. Consiglio di fabbrica*, 2013 –, ma anche testi che, come la *Lehman Trilogy*, viaggiano sul doppio binario della rappresentazione e della lettura, come *L'interprete dei sogni*, andato in scena al Piccolo nel 2017 e poi edito da Mondadori nella «Collezione Scrittori Italiani e Stranieri» (la stessa di *Qualcosa sui Lehman*).

Ma da qualche mese Massini è diventato anche un volto televisivo grazie al programma settimanale d'informazione *Piazza pulita*, condotto da Corrado Formigli per La7. A Massini è riservato uno spazio di poco superiore ai cinque minuti, durante i quali egli racconta una storia. Un evento, un aneddoto, un fatto di cronaca, il destino d'un personaggio, ora famoso ora oscuro: la casistica è ampia, varia dall'infanzia di Bram Stoker (il futuro autore di *Dracula*) a un modo di dire coniato dal sindaco di Roma Ernesto Nathan, dalle nefandezze coloniali di Leopoldo II del Belgio al pattinatore australiano Steven Bradbury (la più imprevedibile medaglia d'oro delle Olimpiadi invernali, a Salt Lake City 2002), dall'acrobata Karl Wallenda a László József Biró, l'inventore della penna a sfera. Storie brevi, che esaltano il talento affabulatorio del *performer*, arrangiate nella forma dell'apologo, della favola o dell'*exemplum*: la conclu-

sione ha sempre il sapore di una moralità, che suggella il racconto facendone un oggetto compiuto, facile da imprimersi nella memoria. Il nesso con il presente non è mai ovvio o scoperto, e il sugo della storia può essere anche paradossale o imprevedibile. Massini agisce come un drammaturgo, non come un cronista o uno storico: l'efficacia di questi brevi monologhi sta tutta nella capacità di selezionare, condensare, dare un senso di coerenza e (appunto) di esemplarità.

Diversa – né potrebbe essere altrimenti – la struttura delle opere più impegnative, a cominciare dalla *Lehman Trilogy*, o dal più recente *55 giorni. L'Italia senza Moro. Volti, immagini, storie di un paese in bilico* (Il Mulino, 2018), con cui Massini ha contribuito al quarto decennale dell'eccidio di via Fani e dell'uccisione del presidente della Dc. In entrambi i casi, a ben vedere, Massini adotta una strategia di dislocazione. Se si occupa dei Lehman, è per via del crac del 2008; ma oggetto della narrazione è la parabola della famiglia Lehman, centocinquanta anni di storia, dalla metà dell'Ottocento, quando tre fratelli ebrei originari di Rimpfing, Baviera, si stabiliscono a Montgomery, Alabama, fino alla fine del Novecento, con la Lehman Brothers divenuta uno dei colossi della finanza americana. Così, *55 giorni* non parla del rapimento e dell'uccisione di Aldo Moro o del contesto politico di quegli eventi, bensì di quello che succedeva in Italia quell'anno: le canzoni, la pubblicità, la legge 180, il campionato, il Giro d'Italia. L'abilità del narratore sta nello scoprire – o nell'istituire – corrispondenze e paralleli, coincidenze e antitesi. Mentre in Francia viene messa definitivamente in soffitta la ghigliottina, in Italia le Brigate Rosse, eliminando il leader del partito di maggioranza relativa, decapitano il sistema politico. Mentre si aprono le porte dei manicomi, sul palco di Sanremo si esibisce un personaggio che sembra imitare il cliché del matto d'altri tempi – quel folletto bizzarro e graffiante che rispondeva al nome di Rino Gaetano. Del resto i quasi coetanei Franco Basaglia e Renato Curcio, il fondatore delle Br, pur così diversi fra loro, erano accomunati dal proposito di combattere un'ideologia dominante, anche se poi adottavano metodi contrapposti (da un lato l'inclusione sociale, dall'altro la clandestinità e la lotta armata). Mentre i rapitori di Moro aspirano a mettere a nudo il sistema, a strappare il velo di un'apparenza falsa e illusoria, gli slogan pubblicitari del tempo sol-

lecitano il consumatore a guardare con i propri occhi, a constatare di persona, a non fidarsi delle apparenze. E così via scorrendo: non senza il rischio che l'acume dell'osservatore postumo sfiori di tanto in tanto la capziosità.

Parlando della *Lehman Trilogy*, la critica anglosassone ha chiamato in causa il precedente degli spaghetti western: come Sergio Leone, Stefano Massini è un italiano affascinato dall'impresa di raccontare un volto dell'America. E in effetti la storia della famiglia Lehman è anche un bel pezzo di storia del capitalismo statunitense, dagli albori al trionfo, dalla crisi alla ripresa, dall'espansione vertiginosa al tracollo – del quale comunque la narrazione non indaga le cause, limitandosi a una succinta evocazione finale. Per inciso, a parte le analisi di taglio specialistico, sarebbe interessante confrontare quest'opera con altre narrazioni ispirate al crac del 2008. Il cinema ha fatto molto, cercando di illustrare i nodi economico-finanziari e puntando sul drammatico precipitare degli eventi. Si pensi per esempio a *La grande scommessa* (*The Big Short*) di Adam McKay del 2015, ma si potrebbero citare almeno una decina di altri titoli. Massini si è posto un obiettivo assai diverso. L'economia per lui conta meno dell'etica. E infatti la storia che racconta è un'epopea moderna, che ha tutta la solennità e la gravità dell'epica antica: una parabola sul lavoro, sulla famiglia, sui rapporti tra figli e padri, sulla religione, dove vizio e virtù, laboriosità e ambizione, abnegazione e avidità appaiono inscindibilmente interconnessi. Da questo punto di vista, netto è il divario rispetto ai brevi racconti di *Piazza pulita*, giocati su una individuazione di temi e di ruoli che potrebbe suggerire perfino un piccolo breviario morale (Bram Stoker ovvero la paura, Steven Bradbury ovvero la fortuna eccetera).

I punti di forza dello stile di Massini mi paiono due: la concisione e l'iterazione. Entrambi dipendono dalla scelta strategica di rinunciare alla prosa lineare a favore di cadenze che assomigliano meno al verso propriamente inteso che ai versetti dei libri poetici della Bibbia. Non a caso il sottotitolo di *Qualcosa sui Lehman* suona *Romanzo / ballata*. In verità Massini s'inserisce nella recente tradizione italiana della narrazione in versi, che da Ludovica Ripa di Meana (*La sorella dell'Ave*, Camunia, 1992; *Rosabianca e la contessa*, ivi, 1994; *Marzio e Marta*, il Saggiatore, 1998) a Dario Voltolini

(*Pacific Palisades*, Einaudi, 2017) conosce una sua appartata ma fiorente vitalità, e che io tenderei a distinguere dalla poesia narrativa (Pagliarani e Bertolucci, per intenderci). Fatto sta che scrivere in una forma diversa dalla prosa distesa suggerisce – stavo per dire: impone – una selettività e un’economia di parole quanto mai salutari in un’epoca in cui gli scrittori sembrano ammaliati dalla quantità. Inoltre l’uso accorto delle ripetizioni, ora a breve, ora a grande distanza, accresce la gravità del tono, producendo un effetto che ha qualcosa di liturgico. Forte rimane quindi, nell’insieme, il nesso con la dimensione dell’oralità. Il romanzo-ballata è fatto per essere recitato: messo in scena, se possibile, o almeno scandito mentalmente, osservando pause e intervalli.

Fra gli scrittori che hanno esordito in questo secolo, Stefano Massini è senza dubbio una delle voci più convincenti. E non sarà un caso se si tratta di una voce teatralizzata, anche quando non si esprime in forma direttamente drammaturgica: una voce capace – cosa rara di questi tempi, e preziosa – di significare anche con i silenzi e gli spazi bianchi.

Narrazioni apparenti. Le “prose in prosa” di Inglese e Bortolotti

di Stefano Ghidinelli

I libri recenti di Inglese e Bortolotti danno bene l'idea dell'originale esperienza di ricerca che si conduce oggi nell'ambito della cosiddetta “prosa in prosa”. Esempi di un avanguardismo davvero postnovecentesco, queste “narrazioni apparenti” mantengono un rapporto più forte e dialettico con le strutture della leggibilità, mentre ci sfidano a una energica verifica dei dispositivi di fiction che mediano e organizzano la nostra esperienza – del mondo del testo come di quello della vita.

Una percepibile aria di famiglia accomuna due libretti notevoli e anomali come i recenti *Ollivud* di Andrea Inglese (Prufrock, 2018) e *Storie del pavimento* di Gherardo Bortolotti (Tic, 2018). Entrambi giocano sull'inventiva messa in opera di suggestive forme di *illusio* rappresentativa – mescolando narrazione e cinema, saggistica e autobiografia il primo; immergendoci in un surreale, cupo fiabesco del quotidiano il secondo – che sottopongono però a diffusi effetti di inceppamento e straniamento, lasciando che i nessi non quaglino, le strutture non solidifichino. In questo modo ci coinvolgono in un'esperienza estetica disturbata, di straniante incantamento-disincantamento affabulatorio: secondo un meccanismo tipico di quelle “narrazioni apparenti” che spesso sono le “prose in prosa”.

Prose in che? Giusto dieci anni fa usciva per Le lettere, nella collana «fuoriformato» diretta da Andrea Cortellessa, un'antologia di scritture “di ricerca” che portava proprio questo titolo: *Prosa in prosa* (oltre a Inglese e Bortolotti, c'erano testi di Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Raos, Michele Zaffarano). La formula, coniata dallo scrittore e critico francese Jean-Marie Gleize (studioso di Francis Ponge), rimanda da un lato a un'idea di congedo dalle forme anche più rastremate del poetico novecentesco: una prosa in prosa non è (più) una *poesia* in prosa – ma semmai una forma di

“scrittura” praticabile in un età di postpoesia. D’altro canto il suo aspetto tautologico rinvia alla poetica guida della “literalité”, della *letteralità*: intesa come aspirazione alla massima riduzione del tasso di *letterarietà* dei testi. Che significa non solo un ideale azzeramento di ogni distanza fra lingua poetico-letteraria e lingua “comune”, ma anche un impegno all’inibizione o messa in scacco dell’insieme di convenzioni e codici che mediano la nostra produzione, e fruizione, di immagini o rappresentazioni del reale. Al rifiuto del poetico si associa così anche quello per le strutture della narratività, della trama, della fiction.

Nonostante le ragioni di continuità che si possono ben ravvisare fra un simile programma e la tradizione dell’avanguardismo novecentesco, queste scritture conservano, nel complesso, un contatto più forte, più produttivamente dialettico con il regime della leggibilità. Poco interessati ai programmi di sabotaggio del linguaggio in sé, i “testi” dei prosatori in prosa si distinguono semmai per la logica *installativa* con cui i materiali narrativi, o più generalmente verbali – oltre che grafico-visuali, spesso – sono per così dire messi in azione ma anche in blocco, in stallo, all’interno di libri-esposizione che ci propongono un’esperienza fruitiva ambigua, in costante bilico fra coinvolgimento e distanziamento.

Nella *Nota* che chiude il suo libro Inglese lo dichiara d’altronde a chiare lettere: «Se molta narrativa assume i codici della finzione cinematografica come filtro per parlare in modo più accattivante della realtà, *Ollivud* parla del cinema per esibire i codici sociali per nulla accattivanti che governano la nostra realtà». Il volumetto ha un impianto composito. Intanto si presenta come un dittico, che monta in sequenza, ma meglio sarebbe dire a specchio, due “sezioni-opera” distinte. La seconda ripropone in realtà un testo già uscito nel 2011 per le minuscole edizioni La camera verde (senza però il ricco apparato iconografico, purtroppo): *Quando Kubrick inventò la fantascienza. 4 capricci su 2001: Odissea nello spazio*. Come suggerisce il titolo, si tratta di una sorta di bizzoso pseudosaggio, che se per un verso prende *davvero* a oggetto di discorso il capolavoro di Kubrick, discutendone ed esplorandone, fra il serio-analitico e il parodico-visionario, la natura di estremo e inesauribile «multi-film», per altro verso fa di *2001* il nucleo irradiante di una raggiera centri-

fuga/divagante di *altri* discorsi e percorsi. Ecco allora l'aneddotica sulla vita di Kubrick e la lavorazione del film, le riflessioni sulla fantascienza come genere e forma simbolica, le discussioni-chiacchiera sulle possibili interpretazioni di *Mulholland Drive* di Lynch, che si intrecciano in modo via via più spericolato con i mulinelli e le intermittenze di una irrituale *quête* identitaria. È infatti nelle «liserigiche» regioni dell'infanzia che affonda le proprie radici il rapporto – reciprocamente disvelante – fra il soggetto e *2001: Odissea nello spazio*. L'iniziativa del «nonno fantastico» che lo porta a vedere il film a sei anni – per poi farlo assistere a *Il pianeta delle scimmie* di Franklin J. Schaffner, e regalarli quindi i tre smaglianti volumi de *I segreti dell'astronomia* (Edizioni Ferini, 1976: da allora «testo sacro» e «libro di *chevet*» dell'io bambino) – compie una volta per sempre la sua iniziazione alla «meditazione astro-fanta-metafisica», ascrivendolo a pieno titolo, nella grande tripartizione archetipica fra «bambini dei trenini», «dei dinosauri», «dei pianeti», a quest'ultima visionaria schiatta. Ma nel contempo, quell'esperienza porta alla luce la più vera natura dello stesso capolavoro di Kubrick: «non [...] propriamente un film di fantascienza» ma uno straordinario «film per bambini», «per la migliore infanzia post-sessantottina». A dispetto dei marcati effetti di disorientamento cui questo *collage* installativo di piste e forme discorsive ci espone – accentuati dall'alternanza fra paragrafi in prosa, sequenze “versificate”, elenchi di nomi titoli date ecc. – per chi legge è difficile restare indifferente alla forza seduttiva della sua sbrigliatezza immaginosa. La stessa impressione di «serietà» dell'impianto argomentativo è sì minacciata, ma mai del tutto vinta dalla sua diffusa patina autoparodistica: risolvendo la lettura in un'esperienza di confronto a un tempo spassosa e perturbante con l'irriducibilità delle nostre più elementari, e radicali, domande di senso sul mondo.

Rispetto a questa seconda sezione, la prima – che è la più nuova, ed eponima – funziona come una sorta di doppio rovesciato. A prevalere, intanto, è qui la logica della serie. Si tratta infatti di ventisette «prose sghembe» o brevi “racconti” autonomi, scritti però nell'insolita forma della sinossi o scheda di commento di altrettanti film («È un film paradossale, giocato sulla complessità degli ambienti, degli intrecci e delle psicologie», *Stanchezza*; «Fin dalla

prima scena, si vede che è Giuseppe quello più capace», *Centro di accoglienza*; «Sembra proprio un film sulla confessione laica, o sulla sicurezza sociale», *Ricevimenti*). Solo che, questa volta, i film di cui si parla in realtà non esistono: per chi legge si rivelano referenti puramente fantasmatici, mal immaginabili se non addirittura impossibili, di cui i poco coerenti e mal funzionanti sommari che Inglese congegna sono tutto ciò che resta. Invariabilmente frustrate lì, nelle trame difettose che quei “cattivi testi” pretendono di descrivere (più che narrare), le nostre attese di coerenza non hanno allora più alcun rassicurante altrove verso cui sporgersi, nella speranza di una ricomposizione. Ma il gioco di Inglese è anche più screziato perché, a dispetto delle loro scapicollate bizzarrerie e sconnessioni, e dei diffusi effetti parodistici attinti anche per via stilistica (specie tramite l’imitazione deformante di un “critichese” altisonante e vuoto), le sue “finzioni di finzioni” riescono comunque quasi sempre a risultare, a loro modo, *godibilissime*. Modulate fra il grottesco-caricaturale e l’attonito-straniante, lo spettacolo del loro esuberante immaginario, fra violenza orrorosa e visionarietà fantascientifica, umori di critica sociale, metamorfismi di caratteri e situazioni, argute fantasie metacinematografiche, ci espone a una forma di bellezza strana e molesta: riuscendo perfino ad appassionarci a questi ectoplasmici di storie talmente già narrate, e viste, da poter ormai solo essere rese irriconoscibili.

Benché in modo diverso da Inglese, anche Bortolotti – nelle sue *Storie del pavimento* – prende le mosse da un prestigioso, benché certo più scelto, “ipotesto”. Il richiamo a quel piccolo capolavoro della letteratura umoristico-sentimentale che è il *Viaggio intorno alla mia camera* di de Maistre è non solo reso esplicito nell’epigrafe («Ho iniziato e compiuto un viaggio di quarantadue giorni attorno alla mia camera», Xavier de Maistre), ma ribadito poi da un elemento strutturale macroscopico. Il racconto è scandito in quarantadue brevi capitoletti, tutti siglati da una data, in una sequenza diaristica che va dal 17 febbraio al 30 marzo 1790 (appunto i giorni in cui si sarebbe svolto il “viaggio” di de Maistre). Si tratta in realtà, anche qui, di una tipica operazione *installativa*: l’ambientazione delle *Storie del pavimento* – per quanto rarefatta – non è settecentesca ma senz’altro contemporanea (qua e là si parla di «ombre del parcheggio», «vie

con le auto parcheggiate», «pizzerie»). Bortolotti modella insomma il suo “spazio espositivo” istituendo un richiamo vistoso ma puramente concettuale all’opera da cui è mutuata l’invenzione-chiave intorno alla quale il suo testo lavora: l’immaginosa lievitazione del più banale e antiemotivo spazio dell’ordinario domestico nel senso dell’avventuroso-meraviglioso-sterminato. I mezzi con cui l’operazione è realizzata, e gli esiti cui dà luogo, sono però del tutto originali. Quella che Bortolotti intesse qui è una sorta di intermittente “saga” di tono leggendario-favolistico, quasi un miniaturizzato e disperso “epos” delle vicende che, nel corso delle incommensurabili «epoche dell’appartamento», coinvolgono i più o meno evanescenti abitanti delle sue sconfinato regioni. La dilatazione parossistica delle coordinate di spazio e tempo si associa all’anomala dislocazione prospettica del racconto. Se a condurlo è sempre una prima persona plurale, corale, che dà voce a una misteriosa popolazione di esseri minuscoli e umbratili, impegnati in faticose peregrinazioni fra «i grandi scenari delle stanze», l’intero mondo narrato – compresa appunto quella voce – sembra essere generato dalle facoltà fantastico-percettive del bambino «Paolino», l’altro grande protagonista delle *Storie del pavimento* – con le sue attonite auscultazioni dell’appartamento «nel silenzio dei pomeriggi», le palpitanti visioni notturne «nel buio della cameretta». Ad accomunare i due “personaggi” («noi» e «Paolino») è una condizione di confinamento in un inframondo attutito, sospeso, disorientato, dal quale si sporgono continuamente – fra attrazione e timore, desiderio e spavento – verso due regimi di realtà diversamente alieni e misteriosi. Da un lato un mondo oscuro, leggendario-fiabesco, di presenze che si narra alberghino «in fondo ai cassetti», di cui si possono spiare i brusii «dietro i muri», «negli spessori» sotto la superficie del pavimento: «l’Omino dell’Ombra», gli «Anteriori» e i «Successori», «l’Uomo di Pelo» e «la Vecchina dell’Orto»... Dall’altro, il non meno inquietante e incomprensibile mondo dei «Grandi», che si aggirano per casa muti e sgraziati, «gli occhi colmi delle loro allucinazioni, degli incubi ottusi che chiamavano Vita». Una sorta di raccordo fra i due universi è il personaggio di «Paparone», coinvolto nei due episodi chiave – il secondo dei quali chiude il libro – in cui Paolino deve affrontarlo dopo aver fatto «la cosa sbagliata». Ma questo è solo il

fronte più esposto dell'operazione di Bortolotti. Procedendo nella lettura, mentre ci si rende conto che – in ogni caso – le «storie» che il libro raccoglie non quagliano mai in una vera trama unitaria, permanendo allo stato instabile, disarticolato, di un aggregato di episodi modulari, è impossibile non cominciare ad accorgersi, anche, della impressionante modularità del *linguaggio* con cui questo mondo narrato prende forma. Il ricorrere continuo, benché sempre variato, di certi schemi periodali, giunture sintattiche e clausole – ma anche e proprio di uno sciame di singole espressioni, sintagmi, parole – instilla l'impressione di una scrittura a funzionamento quasi combinatorio, o comunque costretta a procedere scontando la soggezione a protocolli compositivi e routine immaginative inaggirabili. Ciò attiva in chi legge un cortocircuito fastidioso, e non facilmente risolvibile, fra le potenti dinamiche immersive che il testo continua comunque a sollecitare, con la fascinosa delle sue figurazioni favolose; l'orrore per le dinamiche di sclerotizzazione che affliggono ambienti e attanti del mondo rappresentato, per come vi sono ritratti; e la preoccupante impressione che la stessa esperienza estetica in cui è coinvolto sia soggetta, in certa misura, a una segreta, minacciosa logica di sclerotizzazione – alla rimodulazione elegantemente variata di certi modelli di mondo esteriore e interiore, di un certo formulario per la rappresentazione di enti stati rapporti. Ed è anche o soprattutto per questa via, allora, che l'universo di *Storie del pavimento* si rovescia su quello in cui viviamo, ci sconcerta mostrandoci, all'improvviso, il nostro ritratto.

Proprio come nella migliore tradizione della fantascienza, insomma, la più inquietante e ovvia sorpresa che libri come quelli di Bortolotti e Inglese possono riservarci, alla fine, è proprio questa: di farci scoprire che le loro scritte “aliene”, i loro strani ufo letterari in realtà *ci somigliano* – molto più di quanto ci saremmo aspettati.

I libri dei segretari del Pd

di Luca Gallarini

*Di fronte a una bomba d'acqua o a un'invasione di cavallette, la domanda di rito è sempre la stessa: «E allora il Pd?!». La risposta si cela nei libri degli ex segretari: Veltroni, Franceschini e Renzi. Pubblicando ricordi personali o storie di fantasia, con buona volontà e un pizzico di incoscienza, i tre leader hanno cercato di rinnovare le basi e il linguaggio del pensiero progressista. Se poi gli esiti sono stati discontinui in libreria e disastrosi alle elezioni, non è colpa delle *défaillance* di scrittura. Il vero problema è l'assenza, a monte, di un'elaborazione ideologica forte, capace di sostenere le rispettive ambizioni.*

Quando penso alla gran mole di romanzi, racconti e saggi sfornati negli ultimi anni dai segretari del Pd, mi torna in mente un vecchio spot del caffè Hag: «Io scrivo a qualsiasi ora» spiegava il protagonista, tra un sorso di caffè e un giro per bancarelle con una tipa mica male. «Però c'è un momento, quando arriva la sera, in cui scrivere diventa un piacere...» e al diavolo tutti, fidanzata compresa. Era fatto così, l'Uomo Hag: lavorava al computer fino all'alba, solo soletto con la sua musa, un micio e una moka gorgogliante.

Oggi, al tempo delle capsule Nespresso, tirano tardi anche Walter Veltroni, Dario Franceschini e Matteo Renzi? Forse sì, forse no, ma un po' di ironia la devono mettere in conto: «Temo che i pregiudizi siano inevitabili, e non mi pesano, anzi li capisco» confessa Franceschini. «Anch'io, quando vado in libreria, istintivamente tendo a propendere per l'acquisto dell'ultima novità di un romanziere di professione.» Meno conciliante, a sorpresa, è Veltroni: «Scrivere fa parte del mio dna, non credo debba esserci incompatibilità tra la passione politica e quella per l'arte». Renzi, dal canto suo, ha fatto sapere di aver scritto *Avanti* senza l'aiuto di un ghostwriter, e poi, di punto in bianco, ha rilanciato con una docufiction sulle bellezze artistiche di Firenze (*Florence*), scandalizzando quelli che venerano Alberto Angela come una riserva della Repubblica.

I politici con l'hobby della scrittura a dire il vero non sono mai mancati, in un paese in cui la cultura umanistica e giuridica è stata a lungo uno strumento di selezione della classe dirigente. E il web, che nulla oblia, restituirà ai più smemorati il ricordo di iniziative editoriali clamorose come la guida di Gianni De Michelis (*Dove andiamo a ballare questa sera?*) o il romanzo postumo di Giulio Andreotti (*Il buono cattivo*).

Il caso dei segretari del Pd appare tuttavia diverso e assai più rilevante, se consideriamo la quantità (una caterva), la qualità (sì, sanno scrivere) e i generi dei loro libri (romanzi, racconti, storytelling politico). Oltre ai soliti album di figurine della sinistra moderna (*Berlinguer, la sua stagione; Il sogno spezzato. Le idee di Robert Kennedy*), Veltroni ha dato alle stampe una raccolta di racconti e cinque romanzi. A ruota lo segue Franceschini, che predilige però la forma breve. Renzi, invece, ha rottamato i format del libro-intervista (Pier Luigi Bersani, *Per una buona ragione*) e dell'inchiesta parlamentare (come il *Viaggio nell'economia italiana* di Bersani e Letta) sostituendoli con una non-fiction che trasforma la politica in esperienza: «Questo libro non è solo un diario personale» scrive all'inizio di *Avanti*. «Più di tutto è la condivisione di idee, emozioni e speranze.»

Sarebbe ingiusto liquidare queste opere come capricci della domenica, o tentativi di monetizzare la visibilità degli incarichi pubblici, presenti e passati. Un simile impegno di scrittura, lodevole ma non sempre efficace, tradisce piuttosto la consapevolezza di dover condurre una battaglia culturale in perfetta solitudine, arrangiandosi con mezzi propri, perché i ceti intellettuali, lungi dal collaborare, esorcizzano nello scontro fratricida l'incapacità di fornire soluzioni alternative alle utopie per gonzi (al posto dell'Ilva, agriturismi e marmellate biologiche) e al criptofascismo dei sovranisti. Ha detto bene l'editore Giuseppe Laterza all'«Espresso»: «De Gasperi o Togliatti erano dei giganti, ma non erano certo soli: avevano pantheon, elaborazioni, culture, mondi», che ora non ci sono più, e quindi ognuno fa quel che può.

La scelta della narrativa, se da un lato consente di intercettare un pubblico vasto, dall'altro rivela sin dalle opzioni di genere prospettive divergenti: spia ulteriore della mancanza di un collante

ideologico. Quasi a rimarcare la faglia che tuttora separa le due anime del Pd, Veltroni ambisce alle campiture del *feuilleton* e della storia nazionale, mentre il ferrarese si dedica in via pressoché esclusiva al racconto e alle variazioni sul tema della follia, da intendere come reazione alle piccinerie della vita privata e professionale (*La follia improvvisa di Ignazio Rando, Daccapo*). La forma breve, del resto, è perfetta per la messa in scena di personaggi un po' matti, da cui è lecito attendersi un finale col botto. Anche i romanzi sono in realtà dei racconti, più o meno mascherati: rispettano la regola della sorpresa in chiusura (Iacopo Dalla Libera ricomincia *daccapo* la propria vita facendo saltare in aria la villa di famiglia) e procedono per incastro o giustapposizione di piccole storie, come i sogni del travet Rando o il catalogo, potenzialmente infinito, dei *Mestieri immateriali di Sebastiano Delgado* (che, per inciso, è davvero un bel libro).

L'idea di fondo di questi racconti, stando al risvolto di *Disadorna e altre storie*, sarebbe la possibilità di scoprire il segreto della felicità «nelle cose più semplici della vita». Mah, bah. Per fortuna, una volta chiuso il libro, si intravede un'ipotesi più interessante: una sorta di egualitarismo fantastico, che non associa gli uomini secondo logiche di classe, ma in base alla capacità dei singoli individui di essere unici e inimitabili, pur rimanendo anonimi e sconosciuti. Se la vita di ciascuno di noi è potenzialmente straordinaria, ergo passibile di essere raccontata, lo scrittore non deve nemmeno inventare: sono le storie stesse che gli «ronzano attorno, come le zanzare» (*Disadorna*).

Si tratta di un messaggio di emancipazione cucito su misura per la borghesia intellettuale e impiegatizia: il che fa capire, al di là delle polemiche spesso pretestuose sugli operai che non votano pidù, quale sia stato fino a ieri l'elettorato pidduino. Forse non tutti avranno il coraggio di alzarsi in piedi sulla scrivania, davanti ai colleghi d'ufficio, come fa Ignazio Rando, ma non è difficile essere solidali con Primo Bottardi, che un bel giorno si allontana da casa per cercare un amico d'infanzia («Non ho mai risposto a una domanda che mi ha fatto una mattina a scuola, prima di partire», *Nelle vene quell'acqua d'argento*), o con Sebastiano Delgado, che vuol provare l'abbrivio di un'idea geniale, «come quella che doveva aver svegliato una notte Bill Gates o Steve Jobs»: sentimento direi condivisibile,

nella stagione della retorica dei “giovani talenti”, in virtù della quale se non sei uno *startupper* di successo allora sei l'ultimo della cucciolata. E a ben vedere di giovani ce ne sono pochi, in questi libri: sono i personaggi anziani, per ovvi motivi, quelli più idonei a farsi carico dei cambiamenti strepitosi di cui si compiace il loro creatore. C'è chi comincia a suonare il violino a ottantacinque anni, pur essendo un contadino analfabeta; chi vuole diventare padre a novantotto («Cazzo, nove mesi di attesa sono veramente tanti», *Disadorna*); o chi vuole convincere un figlio a spartire l'eredità con cinquantadue fratellastri (*Daccapo*). Il criterio della follia accorcia le distanze generazionali e socioeconomiche: diventa perciò possibile sentirsi affini tanto al bifolco quanto al notaio, in nome di una sana fratellanza tra spiriti liberi. A garanzia della tenuta del consorzio civile, chi narra si premura tuttavia di mettere in guardia i lettori: se si esagera si finisce come Rando, crivellati dai proiettili della polizia («Sapeste, pensò sorridendo, quante volte sono già morto nei miei sogni») o fagocitati dai flutti come Bottardi.

Rischiosi o precari, in particolare, sono i rapporti con l'altro sesso: sarà mai possibile conciliare le follie maschili con quelle femminili? Una risposta sembra suggerirla Delgado: solo in mezzo al deserto con la moglie Marta, capisce che «quando due silenzi si sfiorano, una quiete avvolge ogni cosa». Ma basta poco per volgere la quiete in tempesta, come testimoniano il marameo di Albina a Iacopo, dopo il falò della villa-prigione («Adesso che siamo liberi, io andrò a vivere da sola», *Daccapo*) e lo sfogo di Consuelo: «Non ho ancora trovato un uomo che provi davvero per me tutte quelle belle stronzate che dice solo per portarmi a letto» (*Delgado*). Rientra in queste dinamiche la nobilitazione ironica delle prostitute, che, bontà loro, non pretendono di essere mogli ma all'occorrenza possono essere madri: «Cinquantadue puttane» esclama Ippolito Dalla Libera, parlando delle madri dei suoi figli illegittimi, «Donne libere e meravigliose» (*Daccapo*).

Dalle nevrosi dell'Io si passa invece, con Veltroni, alle storie del Noi: un pronome che è il titolo del suo romanzo più ambizioso e, si potrebbe aggiungere, una dichiarazione di poetica. Il compito della letteratura, per il fondatore del Pd, è quello di ricondurre a unità e concordia le tensioni che hanno attraversato la storia italiana

dal fascismo ai giorni nostri. Veltroni insomma, pur essendo il più romanzesco dei tre, è anche il più scopertamente politico: rielabora *pro domo sua* il contesto ideologico degli eventi narrati. L'esempio migliore di tale strategia è *L'isola e le rose*, che recupera una storia da tempo rimossa dalla memoria collettiva (la costruzione, al largo di Rimini, di una piattaforma poi proclamata stato sovrano) e ne fa un simbolo delle speranze sessantottine. Niente di più falso, hanno gridato (non a torto) alcuni recensori, giudicando Veltroni (a torto) un pollo o uno sprovveduto (*L'isola di Veltroni era il paradiso fiscale di un fascista*, «Linkiesta»). Non ha molto senso valutare la fiction con il metro della plausibilità storica, perché la scommessa del politico è trasformare in mito condiviso una vicenda che in origine mescolava avventura e opportunismo: l'isola era il sogno di un ex repubblicano che, per non pagare le tasse, cercò di farsi uno staterello personale. Nel romanzo di Veltroni, la piattaforma di cemento nasce invece dall'audacia di alcuni giovani riminesi, vitelloni e non, decisi a fondare in pochi metri quadri «una comunità senza gerarchie, legata da un vincolo di solidarietà tra persone, ispirata alla ricerca del bello, fondata sul rapporto con la natura e le sue leggi», beninteso con un occhio al portafogli (gli isolani non rinunciano all'eventualità di fare «un sacco di soldi») e l'altro alle stelle che, in mezzo al mare, splendono luminose. Pura utopia? «Siamo alla vigilia del 1968» avverte il risvolto «e niente sembra impossibile.» La fine degli anni sessanta, per Veltroni, è un momento irripetibile di conciliazione degli opposti, un modello che le generazioni successive dovrebbero tenere a mente, per superare la conflittualità sociale che ha portato prima al terrorismo e poi alla psicologia del rancore.

Il primato concesso al Sessantotto poggia sul confronto con periodi meno fortunati: la Seconda guerra mondiale (*Noi*), gli anni settanta, con enfasi comprensibile sulle Brigate rosse (*La scoperta dell'alba*), gli ottanta, che si arrestano al 1984 in omaggio non a Orwell ma alla morte di Berlinguer (*Quando*), il presente degli smartphone (ancora *Quando*) e, per finire, i futuri anni venti del duemila (ancora *Noi*). La premessa necessaria a valorizzare il decennio dei sessanta è però l'omissione di un aspetto non irrilevante: la conflittualità intergenerazionale, che nei romanzi veltroniani viene assorbita dalla collaborazione padri-figli o dall'elisione della figura

paterna. Il padre non c'è perché muore (*Ciao*) o perché se ne va, abbandonando moglie e figli (*La scoperta dell'alba*, *Noi*, *L'isola e le rose*, *Quando*).

Pesa molto, in queste svolte d'intreccio, un dato biografico su cui l'autore ha costruito il romanzo *Ciao*: la morte di Vittorio Veltroni quando Walter aveva solo un anno. È un evento privato che sul piano della storia spinge all'autocensura, ma a livello narrativo produce sviluppi interessanti: se non è possibile rappresentare uno scontro con i padri, per pudore o senso di colpa, bisogna postulare una costante propensione al dialogo. E qui Veltroni non si limita a un generico auspicio: sconfinando nei territori del fantastico, immagina un uomo che resta per anni in attesa di un ragazzo scomparso con il suo aeroplano (*Senza Patricio*), registra telefonate soprannaturali tra un protagonista adulto e se stesso bambino (*La scoperta dell'alba*) e racconta il ritorno di Vittorio dall'oltretomba, una sera d'estate (*Ciao*).

Un primo effetto collaterale di tanta solidarietà è una stilizzazione irrealistica dei figli, che tendono a essere un po' troppo perfettini: bravi, buoni e di buone letture. Lorenzo, nella *Scoperta dell'alba*, legge solo Calvino e richiama all'ordine i genitori, che gli hanno affidato la sorellina affetta da sindrome di Down («Fate la vostra parte, vi prego»), mentre Enrico, che di anni ne ha tredici, fa da grillo parlante a Giovanni, risvegliatosi nel 2017 dopo un coma trentennale: «Si sentiva, lui, adulto in un mondo bambino». La seconda conseguenza della pace in famiglia si presta invece a un'interpretazione più spiccatamente ideologica: nel ritrarre padri e figli, Veltroni coglie l'occasione per restituire dignità letteraria a una figura estranea alla storia della sinistra, ossia l'imprenditore, che viene dunque accettato nel pantheon progressista di quanti abbiano contribuito a far rinascere l'Italia postbellica. Ciò è reso possibile dal fatto che gli imprenditori descritti in questi romanzi mettono le proprie energie al servizio dei tempi nuovi (il proprietario del Grand Hotel di Rimini finanzia la costruzione dell'isola artificiale, su richiesta del figlio Lorenzo) così come in passato hanno scelto di stare dalla parte giusta: il simpatico industriale di elettrodomestici che Giovanni e Andrea incontrano in autogrill, durante un viaggio

da Milano a Roma, è stato partigiano sui monti dell'Appennino e ha voluto che i figli studiassero fino alla laurea (*Noi*).

Nessuno resta fuori dal grande affresco storico-sociale. C'è posto per tutti nei libri di Veltroni, che aspirano decisamente a essere nazionalpopolari, grazie anche ai numerosi riferimenti alla musica di largo consumo (si va dai musicarelli a *Summertime*, da Vasco Rossi ai grandi successi internazionali), al cinema di qualità ma non d'avanguardia (Fellini è un padre costituente) e alla letteratura dell'Italia migliore (Italo Calvino). È molto forte, in questa narrativa volutamente pop, la propensione alle derive melodrammatiche. Basti pensare alla relazione oppositiva e complementare tra Giovanni (*Quando*) e l'infermiera che lo accudisce (lui è un comunista entrato in coma durante i funerali di Berlinguer, lei una suora figlia di genitori comunisti) o alle sollecitazioni al pianto trasmesse per via romanzesca (la piccola Giuditta sfugge alla retata nel ghetto, la sua famiglia no) o saggistica, con la storia di Alfredo Rampi caduto in un pozzo a Vermicino, la prima tragedia italiana trasmessa in diretta televisiva (*L'inizio del buio*).

Nel complesso i libri di Veltroni sono un tentativo, coraggioso e soprattutto generoso, di riportare a una storia condivisa, e a un orientamento politico di centrosinistra, gli esclusi dalle grandi narrazioni del passato nazionale. Non sempre però il risultato è convincente, e non solo perché l'io veltroniano, un po' Andrea Sperelli e un po' Antonello Venditti («È il paradiso? No, è Villa Borghese», *Ciao*), veltronizza i discorsi dei personaggi, rendendoli molto simili ai pensieri del narratore. Come già si intuisce dalla predilezione per il Calvino dei destini incrociati e delle notti d'inverno, a spese dei *Nostri antenati*, che pure sarebbero caduti a fagiolo, Veltroni privilegia i consumi culturali e i percorsi di vita cari alla borghesia delle professioni intellettuali. Se il Giovanni di *Quando* studia geografia («Tuo nonno muratore, tuo padre impiegato e tu professore»), il Giovanni di *La scoperta dell'alba* fa l'archivista. Nulla al confronto della famiglia Noi, protagonista collettivo del romanzo omonimo, che annovera tra i suoi ranghi, dopo il bisnonno maggiordomo, un soprintendente alle Belle Arti, un art director ex terrorista, un giornalista che lavora in radio e in università, un'insegnante precaria e una ricercatrice di storia ebraica. Lo stes-

so discorso vale per Franceschini, certo, ma lì il disimpegno ironico della scrittura seleziona a priori il pubblico elettivo. Qui invece il rischio è che il lettore si senta respinto da un sistema di valori da cui, dopo le prime pagine, era giusto aspettarsi maggiore inclusività. Al netto della buona fede, qualche perplessità suscita inoltre la decisione di presentare senza chiaroscuri la figura di Enrico Berlinguer: se ne fai un santino laico, poi va a finire che qualcuno più zelante te lo ruba, come è successo di recente, in un curioso episodio di sincretismo politico-religioso (Domenico De Masi, *Il M5S di Di Maio è come il Pci di Berlinguer*, «La Stampa»).

Nelle epigrafi di *Avanti*, anche Renzi cita Calvino (non quello oulipista di Veltroni, bensì quello più impegnato di *La giornata d'uno scrutatore*) e Gabriel García Márquez (caro a Franceschini), ma ovviamente l'ex premier non segue le strategie di inclusione dei suoi predecessori. Anzi, come è noto, porta avanti da tempo una strategia di rottura o riformulazione dell'elettorato tradizionale. A questo proposito è illuminante *Fuori!* (2011), che si avvale di una quarta di copertina scritta da un sosia di Vittorio Feltri: «Contro i soliti noti, contro tromboni e trombati, contro una classe politica che ha già sprecato la propria opportunità di cambiare le cose». Ma al di là delle pose spavalde, che hanno ripopolato il mondo di gufi, Renzi parla sempre del suo lavoro in politica come di un'esperienza di cui il lettore è parte integrante. E infatti *Fuori!*, nonostante il titolo, si apre con una visita guidata *dentro* lo studio del sindaco di Firenze, e con l'ammissione di una fortuna personale che è pari alla riconoscenza dovuta agli elettori: «Dovrei urlare il mio grazie, perché faccio un lavoro fantastico». *Avanti*, pubblicato dopo le dimissioni dalla Presidenza del Consiglio, si dilunga invece sugli effetti dell'allontanamento dalle stanze del potere: il telefono non squilla più, se viaggi te la devi cavare con un trolley e i figli ti considerano un disoccupato che ciondola per casa («Ti sei dimesso, babbo! Che lavoro fai, adesso, scusa?»). Proprio a uno dei figli, calciatore professionista, è attribuita la lezione di vita che dovrebbe preludere alla riscossa: «Io non mollerò mai. Piuttosto finisco il campionato in panchina, ma non lascio questa maglia». Alla casacca ci teneva pure un altro premier, accusato di vittimismo con parole che anticipano il

“cattivismo” oggi in voga: durante il passaggio di consegne a Palazzo Chigi, «Letta entra in modalità broncio».

La metafora calcistica esemplifica bene il concetto di democrazia competitiva che fa da cardine alla politica renziana, nutrendosi di riferimenti culturali ancor più eterogenei di quelli di Veltroni, ma tutti all’insegna di un agonismo acceso, che oscilla tra l’invito a rimboccarsi le maniche e la retorica delle eccellenze. Si va da Clint Eastwood («Se vuoi una garanzia, compra un tostapane») a Steve Jobs, passando per Mourinho, l’arbitro Collina e Robert Baden-Powell, il fondatore dei Boy scout (*Fuori!*). O forse non si va da nessuna parte: in un paese assuefatto al consociativismo, ci vuole un’elaborazione ideologica più solida degli esempi e delle frasette motivazionali. Si spiega così la proposta artigianale di una «rivoluzione della bellezza tra Dante e Twitter»: «La storia di Firenze ha molto da insegnare alla politica contemporanea. I fiorentini realizzarono un miracolo chiamato Rinascimento investendo bene la montagna di soldi che erano stati capaci di guadagnare, e con quei soldi finanziarono opere utili e belle. Costruirono orfanotrofi e ospedali. Sovvenzionarono gli artisti ma si preoccuparono di accogliere i bisognosi» (*Stil novo*, 2012). È un’operazione non dissimile da quella tentata da Veltroni con il Sessantotto, ma il presupposto è una concezione risorgimentale della cultura preunitaria, e cioè una lettura del passato che oggi suona un po’ falsa persino a scuola. Nasce da qui, sembra di capire, la decisione di rivolgersi a un pubblico internazionale, sensibile alle vestigia di un’epopea grandiosa (*Florence*), magari in vista di una corsa al Parlamento Europeo. Al che una domanda sorge spontanea: come ci arriva Renzi a Bruxelles? Con la bici dalle gomme un po’ sgonfie che vediamo sulla quarta di *Avanti*? E le ironie potrebbero continuare: fino al giorno in cui, di fronte a chi le gomme te le buca, forse rimpiangeremo quelli con le ruote a terra. «Sarà una cosa ai coltelli.» Parola di Rocco Casalino.

Quasi un romanzo

di Giacomo Raccis

La nuova fortuna della narrazione breve, nella produzione italiana, si accompagna a un ritorno alle sperimentazioni sul libro di racconti. Il ricorso alle cornici narrative rende chiara l'unità della raccolta e consente di tratteggiare affreschi corali, ma senza ricorrere alle sequenze "riempitive" tipiche della forma romanzo.

Che il romanzo italiano non goda di buona salute è cosa nota da tempo. Al di là degli appelli, sempre frequenti, affinché gli scrittori nostrani si facciano carico del cosiddetto Grande romanzo italiano (con ammicco agli Stati Uniti) o, al contrario, la smettano di riempire gli scaffali delle librerie con narrazioni che hanno ormai esaurito la loro funzione rappresentativa, sembra evidente che, tra gli autori più ambiziosi, pochi siano quelli ancora interessati alle potenzialità espressive della narrazione lunga. Si tratta forse di un fatto generazionale, visto che gli unici "veri" romanzieri, oggi, risultano coloro che, per età anagrafica, potremmo annoverare tra i veterani della nostra letteratura – e penso a Walter Siti, Francesco Pecoraro e anche Elena Ferrante. La generazione più matura, quella di chi oggi galleggia intorno ai cinquant'anni, preferisce rivolgersi a forme ibride, mescolando l'estro narrativo con formule riflessive e saggistiche di volta in volta diverse, al confine tra *fiction* e *non-fiction* (Giorgio Vasta, Helena Janeczek). E non va diversamente con i più giovani, nati tra fine settanta e inizio novanta (Vanni Santoni, Emmanuela Carbè), che sembrano attribuire alla forma romanzo una componente di commerciabilità in contrasto con l'idea di "ricerca" maturata a contatto con forme di cultura e intrattenimento non solo letterarie.

È forse anche per questo che oggi ci troviamo di fronte a una

nuova ondata di passione per il racconto breve; che si accompagna tuttavia – confermando che quando si parla di “opera” narrativa si continua a pensare a una struttura articolata di racconto – a forme variegata di “romanzi di racconti”. Ovvero libri in cui il racconto costituisce l’unità minima di architetture più ampie che ricercano la profondità della narrazione lunga nell’accumulo di frammenti e in una rete ellittica di relazioni. Per questo genere di narrazioni la stagione 2017-2018 si è rivelata particolarmente prolifica. *Vita e morte delle aragoste* di Nicola Cosentino e *Mio padre la rivoluzione* di Davide Orecchio, usciti nel 2017, *Atlante delle meraviglie* di Danilo Soscia, la riedizione di *Cani dell’inferno* di Daniele Benati e *A misura d’uomo* di Roberto Camurri, usciti nel 2018, sono libri ambiziosi, che adottano soluzioni formali e strategie macrotestuali differenti, scommettendo tutte, però, su un recupero significativo della tradizione narrativa italiana. D’altra parte, senza risalire indietro fino al Calvino più combinatorio o alle irriverenze storiche di Wilcock, molti dei libri più importanti degli ultimi due decenni del Novecento sono scommesse sulle capacità della forma breve di restituire un mondo: da *Centuria* di Manganelli (1979) alle *Vite di uomini non illustri* (1993) di Pontiggia, passando per *Narratori delle pianure* (1985) di Celati o per *Altri libertini* (1980) di Tondelli.

Nelle opere contemporanee è la scelta di un microcosmo fortemente caratterizzato, di cui si portano alla luce, con specifici affondi, le singole storie, l’espedito più diffuso, poiché garantisce una cornice narrativa sommaria, ma decisiva per orientare la comprensione del lettore. Nel caso del libro di Cosentino, può venire addirittura il dubbio di aver di fronte un vero romanzo. Infatti, la natura episodica della narrazione, tutta incentrata sulla storia di Vincenzo Teapot, personaggio eccentrico e centro nevralgico di un gruppo di amici, viene compensata dall’ordine tematicamente progressivo in cui sono disposti i racconti. La voce narrante di Antonio assembla i frammenti secondo un criterio di “associazione sentimentale” che parte dal centro – «quando Vincenzo diventò Teapot» – e arriva al momento in cui l’amicizia (o l’ossessione) per Vincenzo è stata in qualche modo superata: in mezzo c’è tutto un repertorio di avventure picaresche, miti erotici e riflessioni che arricchiscono per via di accumulazione lo spessore del personaggio,

lasciando l'impressione che molto altro resti da dire. Scegliendo il punto di vista di chi può ragionare senza preoccuparsi di vivere – perché a farlo è Vincenzo –, Cosentino costruisce, anche grazie a un notevole talento linguistico edificato sull'*understatement*, lo sfuggente romanzo di una generazione: nel comporre l'identità mobile ed enigmatica di un suo rappresentante, cerca di rendere conto di un'imprevedibile complessità che la struttura "a racconti" può mimare, ma senza restituirne a pieno il senso.

Su una comunità di conoscenti frammentata ed esposta alle diaspore del tempo si costruisce anche il libro di Camurri. C'è la storia di Valerio, che ha rinunciato alla sua vita in città per stare al fianco di Anela dopo la morte del compagno; c'è la storia di Elena e Mario, a lungo uniti dall'entusiasmo dell'innamoramento e ora divisi dall'ineffabilità della depressione; c'è la storia di Luigi, scrittore di madre eritrea, che alla festa della Liberazione viene contestato da un gruppo di fascisti per il colore della sua pelle. Ci sono tante altre storie, che da un capitolo all'altro ripetono nomi, intrecciano destini, tratteggiando il perimetro di una narrazione che svela in maniera disordinata traumi rimossi, ferite mai rimarginate, piccole verità tenute chiuse dentro le case del piccolo borgo emiliano di Fabbrico, sfondo dell'intera raccolta. A tenere le fila dell'intreccio è una terza persona laconica e distaccata, che, pur rispettando un minimalismo sintattico e lessicale, cerca di restituire la temperatura emotiva delle diverse scene, sovraccaricando di tensione ogni minimo gesto. Ne deriva una "mistica delle piccole cose", che trasforma il microcosmo di Fabbrico, da incarnazione della zavattiniana "qualsiasi", in palcoscenico di un'umanità che frema nell'attesa di una liberazione che non arriva mai. È il silenzio della pianura, come la tensione del non-detto, a riempire di inquietudine e ambizioni una narrazione che vorrebbe soltanto descrivere la difficoltà dell'esistere, ma che non può fare a meno di alludere a qualcosa di più grande: un significato superiore, che però non riesce a dire.

Un'altra Emilia s'intravede dietro gli avveniristici scorci urbani del New England, in *Cani dell'inferno* di Daniele Benati. Già pubblicato nel 2004, questo libro si ripresenta oggi mantenendo intatta la sua carica di visionarietà lunatica (Benati appartiene alla cerchia dei "semplici" con Celati, Cavazzoni e altri). I protagonisti

sono tutti inquilini di un misterioso edificio di Mystic Avenue, dalle parti di Boston, in cui si avvicendano una sorta di albergo per esiliati italiani, un McDonald's e le aule di un'università. Nessuno di loro sa come vi è arrivato, né cosa deve fare; tutti sanno di avere avuto una vita *prima*, ma non ne portano memoria. Prendendo la parola nel capitolo che porta il proprio nome, ogni personaggio riporta in presa diretta le strane avventure che capitano a chi esce di casa senza saper dove andare: c'è chi s'improvvisa autore di un trattato filosofico, chi va in cerca di donne, chi vorrebbe accreditarsi nel mondo accademico americano. Ma quello inventato da Benati è un universo onirico mosso da strane coincidenze, una *wonderland* in cui le distanze si trasformano imprevedibilmente, in cui ciascuno è se stesso ma anche qualcun altro; in cui, soprattutto, nessuno riesce a farsi riconoscere per chi *crede* di essere. Si ritrovano, da un racconto all'altro, delle costanti tematiche – figure femminili enigmatiche, voci che chiamano «ehi Joe!» –, ma niente consente di definire una continuità cronologica tra le varie vicende. La vera dannazione, in effetti, è vivere in un universo in cui il tempo non scorre, ma si ripete e in forme sempre diverse, frustrando ogni tentativo di ritrovare la verità (vero tarlo di ogni personaggio), ma anche di costruire la propria trama. Resta infatti il dubbio che questi racconti non siano altro che diversi incubi di uno stesso personaggio, in preda a una crisi di identità che lo spinge, nell'ultimo capitolo, a rinunciare definitivamente a quella maschera sociale che è il nome proprio. La struttura accumulativa del libro diventa così figura di una condizione di cattività da cui è impossibile uscire se non sottraendosi a tutto. Soprattutto al racconto della propria storia.

Su tutt'altri presupposti costruisce invece la propria raccolta Danilo Soscia. Come svela il sottotitolo – *Sessanta piccoli racconti mondo* –, i numi tutelari di questo *Atlante* sono il già citato Manganelli, ma anche gli enciclopedici Borges e Bolaño. Terreno di convergenza dei vari brani non è certo uno scenario fisso, perché la pretesa è proprio quella di muoversi nel tempo e nello spazio per tracciare una storia in miniatura dell'umanità. Per questo ogni racconto va inteso come una “parabola” i cui significati riverberano per trovare completamente e riflesso nelle storie contigue: vale per la confessione di Elettra, figlia di Agamennone, ma anche per la

veglia notturna di due anonimi figli al fianco della madre in coma o per la fuga del leopardo dallo zoo di Basilea denunciata da Friedrich Nietzsche a Papa Leone XIII. Inoltre, come in ogni atlante che si rispetti, anche qui gli strumenti di lettura della carta – si legga “i paratesti” – rivestono un’importanza decisiva. Infatti, gli indici finali di luoghi e temi notevoli suggeriscono accoppiamenti giudiziari tra racconti diversi e distanti, costruendo quindi “aree di famiglia” che possono aiutare il lettore a orientarsi in un bazar di noto e ignoto. Ma, soprattutto, la pagina e mezza ad apertura d’opera offre una sintesi valida per questi sessanta racconti, raccoglie cioè i nomi di tutti i personaggi unendoli sotto la categoria metafisica delle *personae*, maschere di una vicenda universale che si sparpaglia nei rivoli della tradizione religiosa, del mito, della letteratura o della Storia. Tutte declinazioni di un universo che solo la vita – non certo il libro – può permettersi di esaurire.

Anche Davide Orecchio, infine, affida ai paratesti il compito di cucire una trama che tenga avvinte le dodici «storie» (così recita il frontespizio) di *Mio padre la rivoluzione*. Come già nel precedente *Città distrutte* (2011), le note che chiudono ogni racconto intervengono a spiegare il sistema di riferimenti bibliografici veri e fittizi, così come le conoscenze storiche, i documenti privati e le suggestioni immaginative mobilitate per dare corpo a narrazioni che mischiano realtà, invenzione e possibilità. Basta leggere il titolo del primo racconto, *Una possibilità di Lev Trockij*, per capire il crinale lungo cui si muove la scrittura densa e a forte voltaggio figurale di Orecchio: è fantastoria, sì, ma anche altro. L’autore dà corpo a un universo narrativo mobile, in cui i grandi “eventi” della rivoluzione d’ottobre danno luogo a esiti diversi – si può immaginare la costituzione di un impero che unisce Unione Sovietica staliniana e Terzo Reich di Hitler sotto il comando di un dittatore-irrocervo; ma anche che la rivoluzione abbia dato origine a uno stato pacificato e giusto, guidato da Rosa Luxemburg; esiti che tuttavia possono convivere in un unico campo di possibilità e significati, composto proprio dal racconto della Storia, quella vera. Al centro del libro una *suite* di citazioni tratte da testimonianze autobiografiche, biografie e saggi storici di e su protagonisti della vicenda sovietica (Karl Marx, Hannah Arendt, Edward H. Carr, ma anche Antonio Gramsci e Rossana

Rossanda) evoca un mondo di storie personali e collettive, un quadro di valori storici e politici che fanno da cassa di risonanza e, al tempo stesso, da ancoraggio realistico alle fantasticazioni stranianti dei singoli racconti.

Per questa via, e paradossalmente, Orecchio riesce a ricostituire quell'orizzonte di totalità tipico del romanzo che invece i "romanzi di racconti" di cui si è detto eludono o richiamano solo per via allusiva e frammentaria. La parzialità dello sguardo, cardine rappresentativo, ma anche alibi della forma breve, viene rivendicata qui come mezzo per restituire alla narrazione un'ambizione di pienezza rappresentativa: non perché pretenda di dire tutto, ma perché vuole trasformare storie singole (e anche eccentriche) nel riflesso di destini generali, come il romanzo ha sempre fatto, da che mondo è mondo.

La “trilogia” di Silvia Avallone

di Luca Daino

Silvia Avallone, classe 1984, va annoverata fra i giovani scrittori di maggiore successo degli anni recenti. Dopo Acciaio (2010), impostosi come best-seller di qualità, ha pubblicato altri due romanzi, Marina Bellezza nel 2013 e Da dove la vita è perfetta nel 2017, che non hanno generato lo stesso entusiasmo. Non inferiori al più fortunato precedente, scontano, tuttavia, il fatto che Avallone tenda a riproporre schemi narrativi e tipologie di personaggi del tutto simili da un libro all'altro. Finendo per rendere più appetibile, dentro questa involontaria trilogia, l'archetipo rispetto alle varianti successive.

La strategia editoriale che da oltre due decenni predilige la ricerca dell'esordio “col botto” ha sorriso nel 2010 a Silvia Avallone, quando Rizzoli ha pubblicato il suo *Acciaio*, vincitore del premio Campiello, finalista allo Strega, apprezzato dal pubblico, approvato dalla critica, tradotto in venticinque lingue, trasposto al cinema nel 2012. Prevedibilmente, i due romanzi successivi, a loro volta usciti da Rizzoli, *Marina Bellezza* (2013) e *Da dove la vita è perfetta* (2017), pur godendo di una buona eco, hanno riscosso un successo inferiore, sia presso i recensori, sia presso i lettori. Eppure questi ultimi romanzi, sul piano della riuscita testuale, non hanno nulla da invidiare ad *Acciaio*. Anzi, gli somigliano sotto tanti aspetti. Al punto che i tre libri si direbbe costituiscano una trilogia *sui generis* e involontaria, perché non si tratta dell'itinerario evolutivo di un'unica vicenda che si dispiega su più tappe e tanto meno è il frutto di un meditato progetto. Invece si tratta di più o meno casuali corrispondenze fra narrazioni che si vorrebbero autonome l'una dall'altra, pur facendo tutte capo alla formula che al suo primo apparire ha raccolto numerosi consensi.

L'idea di fondo, nonché minimo comune denominatore fra i tre testi, è facile da distinguere: leggiamo di personaggi alle prese con una dolorosa fase di passaggio dell'esistenza. Assistiamo a un loro nuovo ingresso nel mondo, raffigurato come un riscatto dai

tremendi guasti causati dai genitori, in particolare dai padri. Anna e Francesca, le due adolescenti protagoniste di *Acciaio*, gettano faticosamente le fondamenta del loro futuro, l'una contro un padre assente, ludopatico e ladro, l'altra contro un padre fin troppo presente e violento. In *Marina Bellezza*, i ventenni Andrea e Marina cercano un posto nel mondo inseguendo le loro vocazioni professionali tra mille difficoltà, mentre fanno i conti con un padre incapace di amare e con uno che a sua volta è dipendente dal gioco d'azzardo e si è dato alla macchia. In *Da dove la vita è perfetta* due giovani donne, la diciottenne Adele e la trentenne Dora, si confrontano, ognuna a suo modo, con la scommessa della maternità, e non stupisce che Adele abbia un padre dedito al crimine pressoché identico a quelli di Anna e Marina. Dunque, adolescenza, approdo all'età adulta, maternità sono le sfide che caratterizzano i libri di Avallone. Tutte e tre da intendere come sfide di emancipazione da un background fortemente compromesso.

In questi libri troviamo sempre all'opera due protagonisti, che affrontano la medesima prova in modi contrapposti: in *Acciaio*, Anna è determinata a cercare l'emancipazione attraverso la formazione scolastica, mentre Francesca si ribella alle catene della vita familiare ricorrendo alla scorciatoia offertale dal suo magnifico corpo. In *Marina Bellezza*, la scelta professionale di Andrea incarna un radicale rifiuto dello status quo capitalistico; da parte sua Marina non sa resistere alla vocazione di entrare nello star system del consumismo musicale. E in *Da dove la vita è perfetta*, Adele è madre accidentalmente, mentre Dora da cinque anni cerca con ogni mezzo di avere un figlio. Sono simmetrie oppostive che, come molte altre affinità, transitano da un romanzo all'altro in modo probabilmente fortuito, ma non per questo meno significativo.

Legata alla doppia polarità dei protagonisti è la presenza nei libri avalloniani di due filoni narrativi, che a tratti proseguono paralleli e a tratti si intrecciano. In *Acciaio* e *Marina Bellezza*, a fianco al plot principale corre quello dei principali personaggi maschili, Alessio nel primo libro e Andrea nel secondo. Entrambi occupano spesso la scena insieme a due loro vecchi amici, che posseggono sempre le medesime caratteristiche: sono un giovane padre incapace di assumersi le responsabilità di tale ruolo (Cristiano in *Accia-*

io, Luca in *Marina Bellezza*) e un ex carcerato (Mattia in un caso, Sebastiano nell'altro). Il doppio filone narrativo caratterizza anche *Da dove la vita è perfetta*: il solitario Zeno è innamorato, dapprima nascostamente poi in modo palese, di Adele, facendo così confluire questa vicenda sentimentale con quella della gravidanza della ragazza. A proposito di personaggi maschili, identica è anche la peculiarità che distingue i protagonisti (Alessio, Andrea, Zeno) dagli altri personaggi del medesimo sesso: vale a dire una forte inquietudine esistenziale e una speciale sensibilità, ben diverse dalle personalità genuine ma semplici dei loro coetanei e sodali.

A uno schema fisso risponde anche la silhouette delle protagoniste: Anna, Marina e Adele, che hanno tra i quattordici e i ventidue anni, sono tanto giovani quanto belle, cocciute e disperate; e naturalmente condividono anche la coazione a dare una svolta radicale alle loro vite. Come detto, sono figlie di uomini afferenti a un identico cliché: Arturo, Raimondo e Adriano hanno abbandonato le giovanissime mogli e le figlie ancora fanciulle, per sottrarsi alla ripetitiva quotidianità della vita familiare e vivere una più o meno fasulla *grandeur* malandrina. Brillanti soltanto agli occhi innamorati delle figlie, sono in realtà uomini immaturi, come quasi tutti i personaggi maschili di Avallone. Altrettanto "schematiche" sono le loro mogli: madri adolescenti, trascorrono anni ad aspettare i loro mariti, incapaci come sono di dimenticarli, mentre si fanno inghiottire dalla depressione e dall'alcol oppure, stanche e scontente, dedicano tutte se stesse a guadagnare l'indispensabile per la famiglia.

Le similarità fra i tre libri non si fermano qui. In tutti è presente una figura femminile che fa da contraltare alla protagonista: tanto quest'ultima è attraente e incolta (così si presentano Anna e Francesca, Marina, Adele), quanto la prima non è ambita dagli uomini, ma è una gran studiosa: è il caso di Lisa, la "secchiona" di *Acciaio*, e della sua quasi omonima Elsa, dottoranda in Scienze politiche, coinquilina e rivale perdente (ma vincitrice morale) di Marina Bellezza; ed è il caso anche di Dora, professoressa di italiano disabile e impossibilitata a generare figli, che per un verso è l'opposto della giovane madre Adele e per un altro si oppone alla sua coetanea Emma, ex pallavolista e madre bellissima di due bambini. La somiglianza fra Elsa, Lisa e Dora deriva anche dal fatto che si tratta di più

o meno parziali alter ego dell'autrice, che in *Da dove la vita è perfetta* si rispecchia anche nell'aspirante scrittore Zeno. Da tali opposizioni tra i personaggi femminili derivano veri e propri triangoli sentimentali: in *Acciaio* Francesca ricorre a Elsa per sostituire l'amata Anna; in *Marina Bellezza* Andrea è conteso tra Marina ed Elsa; infine, in *Da dove la vita è perfetta*, Zeno, innamorato di Adele, è oggetto del desiderio della sua insegnante Dora. Andrà infine osservato, a proposito di *liaisons* sentimentali, che in ogni libro si trova una storia d'amore complicata dalle differenze sociali e culturali esistenti tra i personaggi coinvolti. In *Acciaio*, l'operaio Alessio ama la borghese Elena, con la quale vive una lunga storia, finita proprio a causa della diversa condizione dei due. Qualcosa di simile avviene tra Andrea e Marina, essendo lui un giovane intellettuale di origine borghese, che difende una ben precisa visione del mondo, mentre lei è attratta irresistibilmente dalla banalità del successo televisivo. Allo stesso modo, il rapporto tra Adele e Zeno è quello fra una ragazza soltanto semiscolarizzata e un allievo modello del liceo classico.

Riassumendo, in tutti i romanzi di Avallone non solo si ripropone il tema prediletto del superamento dei traumi provocati dai genitori, inteso come condizione perché i figli possano prendere realmente possesso della loro esistenza. Se si porta l'attenzione sui personaggi, si rileva che tante loro peculiarità e tanti aspetti delle vicende in cui sono coinvolti si rifanno a schemi relazionali largamente sovrapponibili.

Un ulteriore ingrediente di primo piano in questi libri sono gli ambienti, nella cui messa a punto va riconosciuto uno degli elementi di forza della scrittura di Avallone. A loro è demandata la responsabilità di manifestare con effetto immediato l'individualità del singolo libro, nonostante resti identica la predilezione per le periferie, intese sia nel senso di zone umili e malfamate collocate ai margini di una città, sia nel senso di province in declino e in via di spopolamento. Come accennato, le ambientazioni mutano seguendo le tappe della biografia dell'autrice, svoltasi fra Piombino (*Acciaio*), il Biellese (*Marina Bellezza*), Bologna (*Da dove la vita è perfetta*). Avallone dedica molta cura alla ricostruzione della topografia dei luoghi, coadiuvata dalla sua vocazione alle riprese "in esterna", sulle tracce del moto ininterrotto dei personaggi. Particolarmente riuscita è la

raffigurazione, dialetticamente sfumata, del Biellese e delle sue valli, del quale Avallone ha saputo fotografare, con il giusto grado di complessità, l'anonimo crepuscolo economico e sociale dopo il boom degli anni ottanta.

L'altro fattore essenziale del realismo avalloniano è la gestione del tempo, scandito da precisi riferimenti disseminati un po' ovunque: sappiamo così che si va dalla quota minima di sette mesi, la durata della vicenda di *Marina Bellezza*, ai nove di *Da dove la vita è perfetta* e ai dodici di *Acciaio*. Avallone non ambisce a restituire le lente movenze di un'intera vita o di sue vaste porzioni: predilige pedinare da vicino una zona molto coesa della parabola dei suoi personaggi. Ma questi romanzi – nonostante sul piano della cronologia abbiano il passo breve e rapido del cortometraggio – sono piuttosto voluminosi: il che si deve appunto alla consistenza delle descrizioni ambientali e alla meticolosa registrazione di quanto vedono e dicono i personaggi principali, che il narratore esterno restituisce attraverso frequenti focalizzazioni e la resa mimetica dell'indiretto libero.

Tuttavia, ciò non significa che la sonda posizionata da Avallone nell'animo dei suoi giovani protagonisti scenda realmente a fondo nei loro rovelli. Si può partire da questa constatazione, per rispondere alla domanda che concerne il punto nodale di questi libri: che cosa significa che l'autrice tenda a riproporre personaggi che si richiamano l'uno con l'altro, inserendoli in dinamiche relazionali che trascorrono con poche varianti da romanzo a romanzo? Si direbbe che il metodo di Avallone consista nel muovere da una serie di urgenze di ordine sociologico, ossia da a priori tematici di volta in volta declinati in nuovi ambienti (Piombino, Biella, Bologna) e incarnati in una galleria più o meno fissa di personaggi, i quali sono appunto dei "tipi" sociologici prima che psicologici. Questi non sembrano dunque nascere da un'autonoma necessità, tanto è vero che appaiono come silhouette ricorrenti, chiamate appunto a esprimere una serie di situazioni, questioni, circostanze, che in parte variano da libro a libro, in parte passano quasi intatte da uno all'altro. Abbiamo così a che fare con dei prototipi, anche molto ben modellati, prima che con personaggi veri e propri irriducibili a schemi prestabiliti. La "verità" del singolo è insomma sacrificata in nome dell'imperativo che impone di dispiegare un "tema". In effetti, un

ulteriore elemento di somiglianza fra i tre romanzi è l'eccezionale concentrazione di questioni di attualità, sempre affrontate con un piglio militante riconducibile all'area del buonismo progressista. Solo pochi esempi da aggiungere a quanto già visto: la condizione operaia nell'epoca della deindustrializzazione, lo spopolamento delle valli alpine, la crescente marginalità di alcune province, la diffusione dei prodotti agricoli a "km 0", la malavita giovanile, la procreazione assistita e l'adozione, la dipendenza dal gioco d'azzardo, l'handicap, il crollo delle Torri gemelle, i talent show televisivi, la diffusione della droga e dell'alcol presso i giovani.

Torniamo così al punto da cui eravamo partiti. Nel caso di Avallone, è meglio l'esordio "col botto" rispetto a ciò che è venuto dopo. Nonostante tutto (nonostante la qualità non inferiore dei due romanzi successivi) meglio l'originale, meglio ancora una volta *Acciaio*. A meno che non si voglia provare il gusto, un po' artefatto, di una sua variante biellese o bolognese.

Canzonette sotto i ferri

di Umberto Fiori

Quattro libri pubblicati tra il 2017 e il 2018, quattro analisi diverse eppure convergenti che raccontano la canzone italiana dell'ultimo secolo. Usando bisturi e pinze, gli autori ne dissezionano la lingua e la metrica, ne analizzano le figure retoriche, definiscono un possibile canone novecentesco, perché la canzone va presa sul serio e collocata nel posto che le spetta all'interno della cultura italiana, tenendo sempre presente che «non è poesia messa in musica».

Li conosco, i vostri pregiudizi sulla canzone. Voi la prendete sottogamba. E se vi informassi che in certi testi di Mogol, tanto per dire, è presente l'*aposiòpesi*? Ah, non sapete cosa rispondere! C'è l'*aposiòpesi*, cari miei. Una figura retorica coi fiocchi. Come faccio a saperlo? L'ho letto in un libro scritto da due eminenti linguisti, Vittorio Coletti e Lorenzo Coveri, *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica*, Gedi (nona uscita della serie «L'Italiano, conoscere e usare una lingua formidabile», in abbinamento con «la Repubblica» e altri quotidiani, 2017).

Il libro è costituito da tre capitoli principali. Il primo, dovuto a Coletti, è una disamina del rapporto tra parole e musica nella cultura italiana dalle origini a oggi, e non riserva particolari sorprese: anche qui si sottolinea tra l'altro che «la poesia nasce [...] in stretta correlazione con la musica» (affermazione molto ripetuta, utilizzata da qualcuno per concludere che un testo cantato è di per sé più “poetico” di un testo scritto).

Nei capitoli successivi, dovuti a Coveri, dopo una rapida analisi di tre canzoni «ancien régime» (questo il termine usato dallo studioso), *Addio mia bella addio*, *O' sole mio* e *Parlami d'amore Mariù*, si passa subito al 1958, al «folle volo» di Modugno a Sanremo, prevedibilmente individuato come uno spartiacque epocale; la novità è che invece di definire il testo di Franco Migliacci «surre-

alista», come d'uso, Coveri (avrà bene le sue ragioni) lo definisce «futurista». Il rituale richiamo a Marc Chagall, invece, viene puntualmente rispettato. Futurista, surrealista o divisionista che sia, per Coveri *Volare* «resta la testimonianza indelebile di un desiderio di riscatto (dall'arretratezza, dalla povertà, in una parola dalla storia)». Nei paragrafi seguenti si allineano analisi di testi più o meno celebri della canzone italiana (mai riportati, purtroppo, immagino per problemi di copyright), da *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli (1962) a *Parole di burro* (2000) di Carmen Consoli, la cui scrittura «letteraria e ricercata» annota Coveri «nel tempo diventerà sempre più erudita...». Un paragrafo a parte è dedicato alla canzone in dialetto; poche pagine, rimpolpate però (a differenza delle altre) da un lungo elenco di artisti in dialetto che mi ha fatto pensare a quello delle navi nell'*Iliade*. Dopo un percorso zigzagante tra esegesi di testi rap e informazioni sui termini più ricorrenti nelle canzoni di Sanremo, il libro si conclude a sorpresa con un capitolo intitolato «Giocare con l'italiano»: il lettore deve rispondere a una serie di domande imperniate su testi cantati di vario genere. Mi viene in mente Renzo Arbore: «Sì, la vita è tutto un quiz...». La canzonologia non è da meno.

*

Simone Lenzi (Livorno, 1968) non è un accademico: canta e scrive canzoni nel gruppo Virginiana Miller. Il suo libro uscito da Marsilio nel 2017, *Per il verso giusto. Piccola anatomia della canzone*, ha il carattere di un agile trattatello didascalico, che si propone di illustrare al pubblico la natura di questo prodotto popolare. «Una canzone è fatta di parole e musica, certo. Ma non è poesia messa in musica. E non è musica con l'aggiunta di qualche orpello di parole» dichiara l'autore nell'*Introduzione*. Seguono due affermazioni perentorie: «Tutte le canzoni sono canzoni d'amore» e «Tutte le canzoni sono orecchiabili». Tesi eterodosse e provocatorie, che non hanno però un seguito nel corso del libro (o forse mi è sfuggito).

A differenza del lavoro di Coletti e Coveri appena citato, in quello di Lenzi si dà spazio agli aspetti musicali e anzi musicologici, con corredo di spartiti. Parlando di «cinetica della melodia», Lenzi cita la celebre *Smoke Gets in Your Eyes*, e – analizzandone la melo-

dia riportata sul pentagramma – parla di «ricciolo di fumo», anzi di «due spirali di fumo che, attorcigliandosi, si inseguono nell'aria». E se il titolo fosse stato *Rain Gets in Your Shoes*, o *Wind Gets in Your Coat*? Nessun problema: quel fumo non avrebbe avuto difficoltà a trasformarsi in scroscio o in folata, riscontrabili nota per nota.

Musicologia a parte, il libro di Lenzi presenta i caratteri tipici del suo genere: da una parte il tono “scanzonato”, arguto, spiritoso, che ricorda quello di certi documentari sugli animali, dall'altra – per contrasto – una raffica di citazioni “colte”, che vanno da Platone a Athanasius Kircher ad Agostino d'Ippona. Sdrammatizzata e coturnata, alleggerita di qua, appesantita di là, la canzone si barca-mena come può sotto i ferri dell'anatomista.

*

Nell'*Appendice a Il romanzo della canzone italiana* (Einaudi, 2018) Gino Castaldo, decano dei giornalisti musicali italiani, dopo averci ricordato che «in passato musica e poesia non erano affatto disgiunte» e dopo aver sottolineato la specificità della canzone, conclude che «non ci sarebbe nulla di scandaloso nell'affermare che i maggiori poeti della seconda metà del Novecento in Italia sono stati De André, Lucio Dalla, De Gregori e Battiato».

Cosa succederebbe, mi chiedo, se Castaldo scrivesse sulla «Gazzetta dello Sport» che le più grandi squadre di calcio del secondo Novecento sono state la Pro Patria, la Spal e la Reggina? Ma la canzone non è il calcio: il giornalista musicale può ergersi a critico letterario, senza che i suoi lettori facciano una piega.

Critico, d'altra parte, è un termine improprio quando si parla di canzoni: l'attività critica, infatti, implica un giudizio – possibilmente argomentato – su ciò di cui si occupa. Ma nel Paese dei Cantautori, nel «romanzo della canzone italiana», il Quartetto Cetra e Natalino Otto sono «giganti» (anche Giorgio Gaber ed Enzo Jannacci sono «due giganti»); Gorni Kramer è «geniale»; il *juke-box* un «geniale strumento inventato in America»; Umberto Bindi un «genio innovatore»; Guccini è «un genio» e basta; *Mi sono innamorato di te* di Luigi Tenco è «geniale»; *Vecchio frack* di Domenico Modugno è invece «mirabile», «una delle più belle canzoni di sempre»;

Il poeta di Bruno Lauzi è un «capolavoro assoluto»; *Io che amo solo te* di Sergio Endrigo è «uno dei capolavori assoluti della canzone italiana». Nella sua veste di critico letterario, Castaldo dichiara che *Se telefonando* inizia con «due versi straordinari»: «Lo stupore della notte / spalancata sul mar» (per poi «zoomare su un incontro da brividi, istantaneo e tellurico»).

Peccato che l'autore del testo, Maurizio Costanzo, abbia tralasciato la poesia e si sia dedicato ad altro: ancora due o tre versi straordinari, e avrebbe potuto risultare uno dei più grandi poeti del Novecento.

*

Ne *L'italiano della canzone* (Carocci, 2018) Luca Zuliani, docente di Linguistica nell'università di Padova e autore, tra l'altro, di un precedente *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani* (il Mulino, 2009), si occupa soprattutto degli aspetti metrici della canzone, e in particolare delle rime. L'argomento non è nuovo: il fatto che gli autori italiani di versi per musica debbano affrontare problemi tecnici come la scarsità di parole tronche nella nostra lingua ricorre tanto nelle interviste agli artisti quanto nell'ormai abbondante letteratura sulla canzone. Zuliani analizza a fondo la questione e mette in rilievo – tra l'altro – il sempre più frequente ricorso alla riaccentazione delle sdruciole (*musicà*) come rimedio alla penuria di ossitone. Suo merito è la capacità di approfondire il problema per così dire “dall'interno”, assumendo il punto di vista del paroliere, e di storicizzarlo evitando i cliché della critica (giornalistica e accademica). Il rapporto tra canzonetta e tradizione melodrammatica, per esempio, che spesso viene semplificato e banalizzato, emerge qui in tutta la sua complessità: il lavoro del moderno paroliere non è meccanicamente “figlio” di quello del librettista ottocentesco. Analogie e differenze vengono sottolineate, argomentate e opportunamente illustrate con esempi, senza che mai il discorso si appesantisca. Del “divorzio” tra poesia e musica nella nostra letteratura – argomento su cui in genere si sorvola – l'autore dà puntualmente conto fornendo esempi e motivazioni; anche quando mette in campo accostamenti da brivido come quello tra una poesia di Petrarca, una di

Montale, il libretto del *Nabucco* di Verdi e il testo di *Quando quando quando* di Tony Renis, riesce a mantenere un distacco scientifico che è merce rara nella saggistica sulla canzone, e a dare la sensazione che quei raffronti siano necessari e opportuni non per cercare provocazioni o per dimostrare una certa tesi, ma per comprendere spassionatamente le differenze oggettive, tecniche e insieme culturali, tra due modi di far versi in italiano.

Un altro punto tra i molti a favore di questo libro è la cura con cui i testi vengono riportati. In genere, nella letteratura critica degli ultimi anni, quelli delle canzoni vengono trascritti, da giornalisti e studiosi, senza un criterio preciso, spesso con interventi arbitrari (e non dichiarati) sulla divisione in versi e su altri aspetti testuali, o addirittura con errori marchiani. Zuliani – da serio filologo – precisa opportunamente, nell'*Introduzione*, i criteri che orientano le citazioni.

Questo piccolo libretto è un contributo importante – mi pare – verso una riflessione sulla canzone capace di “prenderla sul serio” senza “nobilitarla” inutilmente, capace di prospettare i suoi problemi “dall’interno”, riconoscendole il posto che le spetta, né più né meno, nel quadro della cultura di oggi.

Il miracolo di Ammaniti

di Tina Porcelli

Eppur si muove. Questo forse direbbe oggi Galileo della serialità televisiva italiana. Dopo anni di medici, sacerdoti, suore e professoresse, da qualche tempo si tentano strade nuove, basti pensare a Gomorra e Suburra. Ma è del 2018 la serie tv che forse alza ulteriormente l'asticella: con Il miracolo, il cui progetto è stato partorito (e in parte realizzato) dalla fantasia di Niccolò Ammaniti, l'Italia strizza l'occhio in maniera credibile alla serialità americana, con esiti fruttuosi, anche se non privi di qualche residua incertezza.

La notizia è confermata: all'interno della serialità televisiva italiana, qualcosa si sta muovendo. Da alcuni anni si tentano nuove vie che si discostano da quelle ormai logorate, lastricate di suore, sacerdoti, commissari e medici in famiglia. Spesso sono serie che provengono dal cinema come spin-off di film di successo come *Gomorra* o *Suburra – La serie*, oppure tentativi originali che strizzano l'occhio alla serialità americana, come il recente caso de *Il miracolo*, partorito dalla fantasia di Niccolò Ammaniti, coinvolto nel progetto anche con un ruolo importante sia nella regia che nella produzione. Come spesso avviene per chi tenta nuove strade, il risultato del *Miracolo* è ondivago tra esiti fruttuosi e alcune incertezze.

L'interrogativo che lancia Ammaniti non è proprio originale e si ispira direttamente a serie statunitensi recenti e non, incarnandosi nel quesito: cosa accadrebbe nella nostra società se si palesasse un evento strabiliante in grado di modificare in profondità coscienze individuali e apparati statuali consolidati? Se negli Stati Uniti questa irruzione dello straordinario da oltre mezzo secolo occhieggia preferibilmente a creature aliene o a umani (o macchine) che provengono dal futuro, qui in Italia siamo più legati a tematiche a chilometro zero e di cui abbiamo una certa esperienza privilegiata, ovvero i miracoli. L'Italia, paese cattolico per eccellenza, da sempre si confronta con

eventi straordinari che chiamano in causa il divino attraverso il meccanismo ben oliato del miracolo. Ciò che fa Ammaniti è di appropriarsene per vedere l'effetto che fa – come direbbe Jannacci – su persone e istituzioni. I suoi personaggi sono infatti persone normali alle prese con i problemi quotidiani della vita, ma anche personaggi che incarnano ruoli istituzionali, più o meno importanti. Tutto prende il via dalla scoperta di un ricercato della 'ndrangheta in Calabria, che custodisce la statuetta di una Madonna. Nel covo, un locale sudicio oltre ogni limite, il boss nudo, imbrattato di lerciume e sangue rappreso, viene arrestato da un gruppo di Carabinieri del Ros, i quali rinvergono la statuetta di una Madonna che lacrima incessantemente sangue. In tutta segretezza, la statuetta viene trasferita a Roma in una piscina confiscata alla malavita e custodita lontano da occhi indiscreti. Un generale dei carabinieri è al comando di un ristretto gruppo di agenti che se ne prende cura e informa della scoperta soltanto il primo ministro. Con poche scene Ammaniti mette già insieme la religione, lo Stato e un antistato quale la 'ndrangheta. Come il telespettatore scoprirà poco a poco, la notizia importante è che nel *Miracolo*, il miracolo non si paleserà. Chiunque a vario titolo resterà impigliato nelle maglie affascinanti del sacro sangue prodotto dagli occhi della Vergine Maria, e a essa si rivolgerà implorante, non verrà esaudito ma – al contrario – dovrà esperire un percorso di profondo dolore. Il sospetto è che Ammaniti si sia avvalso di questa statuetta nello stesso modo in cui Alfred Hitchcock fa con altri oggetti in alcuni suoi film, ovvero come puro espediente narrativo, cioè un MacGuffin. Nella memorabile intervista che il grande regista concesse al suo collega François Truffaut, Hitchcock definì MacGuffin quel qualcosa che ha una grande importanza per i personaggi della storia ma non per la storia stessa e per lo spettatore. Per esempio la busta con 40mila dollari rubata dalla protagonista di *Psycho*, spesso inquadrata come fosse qualcosa di importante ma che poi nel corso del suo svolgersi la storia ignorerà. Così mi sembra accada per la statuetta miracolosa, che in realtà è lo strumento che conduce la storia al suo vero centro, ovvero la descrizione fantastica, eppure assai verosimile, di ciò che è il nostro presente e di ciò che potrà accadere in un futuro prossimo venturo. Uno dei protagonisti di questa storia è il premier Fabrizio Pietromarchi, che si trova a dover gestire "Italexit", un incomben-

te referendum popolare sulla permanenza dell'Italia nella Ue, sulla falsariga della Brexit. Un evento non ancora in agenda della realtà politica ma neppure così impossibile da ipotizzare. Un premier apparentemente non credente alle prese con un rapporto coniugale compromesso, ancora in piedi solo per convenienza e che si trova a dover gestire il folgorante mistero di questa statua piangente. Il dubbio amletico che lo corrode è se rendere partecipe il mondo di questa scoperta, con il pericolo di imprevedibili conseguenze sociali e politiche, oppure conservarla gelosamente al riparo da sguardi indiscreti. Nel dubbio decide per la seconda ipotesi e l'unica eccezione la concede a padre Marcello, un sacerdote missionario che aveva conosciuto anni prima e del quale ha una grande opinione. Conduce infatti il sacerdote dinanzi al prodigio non sapendo che padre Marcello in realtà è coinvolto suo malgrado in questa storia in modo immanente e potente e nel frattempo, a causa degli effetti collaterali di un farmaco che assume, è caduto preda del gioco d'azzardo e di comportamenti sessuali poco ortodossi. Nel suo svolgersi, *Il miracolo* ci racconta di una classe politica fluida, dove non ci si può fidare di nessuno perché ognuno è sempre pronto a tradire e a confluire in altre realtà politiche, una sorta di cartina di tornasole dell'attuale situazione. Si avvertono i morsi della crisi e, in questo senso, è illuminante una scena in cui la moglie del premier in un grande magazzino tipo Bricoferr entra in un profondo stato ansioso perché ha perso di vista i suoi due figli. Viene avvicinata da una donna che si offre di aiutarla ma poi le chiede in cambio di farle ottenere l'indennità di accompagnamento per il padre malato. Davanti al diniego della moglie del premier, la donna reagisce con estrema violenza verbale e, in seguito, la filma col telefonino mentre sgrida i figli per essersi allontanati, postando in Rete il video che in pochissimo tempo diventa virale e mette il premier in grave difficoltà.

Lungo il suo sviluppo, la serie diventa una rappresentazione da manuale della concezione del fantastico elaborata da Tzvetan Todorov, semiologo e intellettuale di straordinario livello, nel suo celebre libro *La letteratura fantastica* (Garzanti, 1970). Il "fantastico" per Todorov dura il tempo di un'esitazione, poi la storia e il lettore debbono optare se far confluire questo fantastico nel campo della realtà e tramutarsi nel genere dello "strano", oppure defluire senza

inibizioni nel campo del “meraviglioso”. Ammaniti ha scelto la prima opzione, accettando di muoversi all’interno delle leggi di realtà e circoscrivendo la folgorazione fantastica della madonnina lacrimante all’interno del personale e non del politico o del sociale, tanto che la sua esistenza non viene mai rivelata ad altri settori dello Stato né tantomeno all’opinione pubblica. Questo elemento soprannaturale quindi interferisce con la storia rimanendo però circoscritto all’interno delle singole vicende personali, provocando reazioni simili sui vari personaggi con un meccanismo che, a partire da un’iniziale diffidenza, li porta a mettere in crisi la loro razionalità sino ad affidarsi completamente a esso nella speranza che possa risolvere i loro problemi esistenziali. Ammaniti comunque sembra partecipe della lezione todoroviana e costruisce una storia e delle immagini che, anche nei loro aspetti inverosimili, siano credibili dal punto di vista mimetico. Quel fondamentale lato iperbolico presente nella sua scrittura, infatti, egli lo trasfigura in immagini oniriche e inconse che permeano alcuni dei suoi personaggi, primo tra tutti il generale dei carabinieri Votta, colui che dovrebbe incarnare l’autocontrollo assoluto e gestire con distacco emotivo quella situazione così eccezionale. Durante le otto puntate l’autore regala allo spettatore degli intermezzi onirici degni del miglior *Twin Peaks* di David Lynch. Tra questi inserti almeno due si lasciano ricordare: quello del generale che sogna di trasformarsi in un corpo di pane e come in un’eucarestia realmente antropofaga viene trangugiato da un capannello di persone in un supermercato, e l’altro in cui una Madonna sottomarina provvista di tentacoli con le fattezze di Monica Bellucci appare tra gli incubi di padre Marcello. Immagini che estrapolate dal contesto potrebbero risultare incongrue, se non addirittura risibili.

Muovendosi all’interno del verosimile, Ammaniti crea situazioni di narrazione tipicamente naturalistica usando espedienti di pura invenzione assolutamente straordinari, come nel caso della bolla trasparente in cui una setta avventista tiene alimentato un coro che va dritto verso il divino. Un’invenzione concettuale e di immagine davvero potente che Ammaniti immagina concepita da un monaco avventista montenegrino che nel 1917 avrebbe iniziato un canto rivolto direttamente a Dio. Da allora esso è tenuto costantemente vivo da generazioni di adepti che si avvicinano a intonarlo

senza soluzione di continuità, un po' come avveniva al fuoco sacro tenuto vivo dalle vestali per arrivare, più laicamente, al lievito madre curato e tenuto in vita da generazioni di fornai. Questo stato di sospensione tra reale e soprannaturale, realtà e sogno, conferma che siamo sempre nell'alveo del fantastico todoroviano. L'irruzione del soprannaturale o dell'elemento fantastico è sempre verosimile e potentemente fa leva sui timori escatologici legati a strutture complesse come quella religiosa che si riverbera immanente sull'educazione dello spettatore che appartiene alla stessa cultura di riferimento.

All'interno di un esperimento sostanzialmente riuscito, vi sono però alcuni dettagli, più che altro narrativi, che si dimostrano poco coerenti. A partire dalla fragilità nella gestione del segreto, dove non è plausibile che il generale informi solo il premier e ne siano all'oscuro i suoi superiori, il ministero degli Interni e i servizi segreti, e il tutto sia gestito in spazi facilmente violabili ed estranei all'Arma dei carabinieri. Poi, pur comprendendo che i meccanismi coproduttivi talvolta obbligano la scrittura a seguire dei piani non perfettamente logici, la parte della storia che si svolge in Francia è davvero debole. Il personaggio meno riuscito della serie, ovvero la biologa Sandra Roversi (interpretata da Alba Rohrwacher), coinvolta nella ristretta squadra che si occupa di analizzare i reperti ematici prodotti dalla statuetta, si reca in Francia per tentare di verificare la corrispondenza genetica di una persona con precedenti penali presente nel database dell'Interpol il cui identikit somiglia a quello del "proprietario" del dna ricostruito. Una traccia ottenuta in modo quasi goffo in barba a qualsiasi logica narrativa, con un volto ricostruito non attraverso i laboratori sofisticati dei Ris ma quelli di un sito Internet, pagando con la carta di credito del generale, come fosse un acquisto qualsiasi su Amazon. E il volto non è neppure tanto somigliante a quello del delinquente schedato in Francia... Poi c'è il sospetto che *Il miracolo* sia anche uno straordinario spot per Skytg24, visto che ogni schermo che compare nella serie è sintonizzato su questo canale di news e ogni intervista del premier e dei suoi familiari è sempre veicolata dallo stesso canale. Forse c'entra il fatto che Sky sia coinvolta nella produzione? Il vero miracolo sarebbe che in Italia ci fosse una reale pluralità dell'informazione, ma questa è davvero un'altra storia.

Narrare la disabilità negli anni duemila

di Francesca Caputo

Negli anni duemila sono stati pubblicati numerosi libri che raccontano vite di persone disabili: difficoltà, relazioni con la famiglia, con gli amici, con le figure e i luoghi di cura, con le istituzioni. Molte sono testimonianze di madri, padri, fratelli, sorelle o sono scritti dagli stessi disabili che ripercorrono o reinventano narrativamente la loro condizione. Una produzione – stimolata dal mondo editoriale che ha intercettato un bisogno di sensibilizzazione, informazione e riconoscimento – in cui, nella varietà degli stili e dei generi, si segnalano alcune prove di originalità espressiva ed efficacia comunicativa.

Prendo come spartiacque un romanzo di alta qualità letteraria e insieme di grande successo di critica e pubblico, *Nati due volte* di Giuseppe Pontiggia, pubblicato da Mondadori nel 2000: il racconto, di ispirazione autobiografica, del rapporto fra un padre e io narrante (il professor Frigerio) e il figlio Paolo, affetto da tetraparesi spastica distonica, dalla nascita alla giovinezza del ragazzo. Un libro che certo di handicap, accettazione, integrazione, rivendicazione di diritti, momenti di sconforto, affetti, rabbia, successi parla, ma anche e soprattutto di comunicazione (moltissimi i capitoli costruiti essenzialmente su dialoghi fra i diversi personaggi): fra medici e pazienti, medici e familiari di pazienti, fra professionisti della cura e “utenti”, fra personale della scuola e genitori, fra genitori e figli... E in prima istanza, fra l'autore e i suoi lettori, che vengono guidati a sperimentare “per verba” – senza buonismi, pietismo, forzature, pregiudizi, ma con ironia sapiente, intensità di sguardo e limpidezza di giudizio – condizioni di vita complesse (dei disabili e delle loro famiglie).

Una rapida mappatura di libri italiani usciti nel nuovo millennio con un disabile per protagonista dice della presenza e della vitalità di un filone, che, seppure con un andamento quantitativo non sempre costante, il mondo editoriale ha cercato di cogliere e promuovere, intercettando una fascia di pubblico che direttamen-

te (e non solo, anche grazie a una sensibilizzazione sociale su fenomeni di fragilità e diversità) si sente chiamata in causa. Matteo Schianchi ci ricorda infatti, nel suo libro *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizio e realtà* (Feltrinelli, 2009), che i disabili sono oltre il 10% della popolazione globale e in Italia circa sei milioni, «un dato che ne farebbe la seconda regione del paese per numero di abitanti».

Quali le costanti e le specificità di questo “genere”, che a narrazioni più squisitamente di testimonianza affianca alcuni esempi di efficace invenzione narrativa e stilistica?

In primo luogo chi sono gli autori. La maggior parte hanno “familiarità” con la disabilità (in senso letterale: sono padri, madri, fratelli, sorelle di una persona disabile) e con la scrittura, più “professionale” che creativa: da Gianluca Nicoletti, giornalista e conduttore radiofonico, autore di una trilogia sul figlio autistico (*Una notte ho sognato che parlavi. Così ho imparato a fare il padre di mio figlio autistico*, Mondadori, 2013; *Alla fine qualcosa ci inventeremo. Che ne sarà di mio figlio autistico quando non sarò più al suo fianco*, Mondadori, 2014; *Io, figlio di mio figlio. Quello che il genitore di un autistico non racconterà mai*, Mondadori, 2018), a Massimiliano Verga, docente di Sociologia dei diritti fondamentali, padre di Moreno che «non solo è cieco, ma ha un cervello che gli impedisce di parlare e di capire il novantanove per cento di quanto potrebbe capire un bambino della sua età» (*Ziguli. La mia vita dolcemente con un figlio disabile*, Mondadori, 2012; *Un gettone di libertà. Come ho imparato a essere padre di figli diversi: una storia di amore e di handicap*, Mondadori, 2014); da Martina Fuga, docente universitaria e amministratrice di Artkids, e Francesca Magni, giornalista, rispettivamente madri di una bambina con sindrome di Down e di un ragazzo dislessico (*Lo zaino di Emma*, Mondadori, 2014; *Il bambino che disegnava parole. Un viaggio verso l'isola della dislessia e una mappa per scoprirne i tesori*, Giunti, 2017), ai giovani esordienti Giacomo Mazzariol (*Mio fratello rincorre i dinosauri. Storia mia e di Giovanni che ha un cromosoma in più*, Einaudi, 2016) e Gaia Rayneri, sorella di una bambina autistica (*Pulce non c'è*, Einaudi, 2009).

Con l'eccezione dell'ultimo titolo – in cui la dolorosa vicenda familiare dell'autrice (alla sindrome della protagonista si somma

una falsa accusa per abusi sulla figlia rivolta al padre) viene trasfigurata attraverso lo sguardo della narratrice Giovanna, sorella di Pulce – gli altri sono scopertamente autobiografici, testimonianze che nascono da un’esigenza vuoi di denuncia, di sfogo, di condivisione, di informazione, di solidarietà. Sono libri stesi in tempi molto brevi: per Nicoletti, «aver raccontato quello che è il difficoltoso quotidiano con mio figlio» è stato l’«atto più spudorato della mia vita [...]». Mi è costato fatica interiore decidere di farlo ma poi è stato semplicissimo scriverlo»; così per Verga: «Metà di quello che ho scritto è uscito in una notte, il resto sul tram mentre andavo al lavoro». Scritture dunque che si dichiarano di getto, come indicano strutture narrative a flash, frammenti, episodi, notazioni, riflessioni, a volte amare, a volte rabbiose, a volte commosse.

La nascita di alcuni di questi libri – fenomeno ormai non insolito – è stata legata alla Rete: Giacomo Mazzariol, il 21 marzo del 2015, in occasione della Giornata mondiale delle persone con sindrome di Down carica su YouTube un grazioso breve video, dal titolo *The Simple Interview*, girato con il fratello minore Giovanni. Il corto diventa “virale”, viene ripreso dai principali quotidiani, e Giacomo viene contattato da diverse case editrici: la vicenda della sua famiglia, episodi buffi o teneri raccontati con candore e freschezza, esce per Einaudi, prima nella collana «Stile libero Extra» e nel 2018 nei «Super ET». Martina Fuga comincia a raccontare di sé e della figlia Emma in un forum di genitori, poi in un blog privato, poi in una pagina Facebook dedicata alla bambina. Segue la proposta del libro da parte di Mondadori.

Altra storia è invece quella di un caso editoriale del 2012, *Se ti abbraccio non avere paura* pubblicato da Marcos y Marcos, uno dei dieci libri più venduti nell’anno con 300mila copie. Franco Antonello, padre di Andrea, un ragazzo autistico di 18 anni, racconta un loro viaggio attraverso Stati Uniti e America del Sud allo scrittore Fulvio Ervas che ne trae «un romanzo che intreccia vicende ed emozioni autentiche con fantasia e arte narrativa» (come si legge ad apertura di libro). L’eccezionalità delle loro avventure, per i protagonisti, deve richiedere una mediazione letteraria che le renda più vere. Ma nel 2015 Andrea Antonello pubblicherà *Baci a tutti* da Sperling & Kupfer. Come risulta dall’elenco precedente infatti è difficile che gli

autori che con il loro libro hanno riscosso l'attenzione dei media e dei lettori si sottraggano alla pubblicazione di un "sequel".

Non familiare di un disabile, ma per professione vicino a ragazzi disabili è Mario Mapelli, che in *H. Diario impertinente di un insegnante di sostegno* (Erickson, 2018) coniuga il genere del racconto di scuola con quello della narrazione e della riflessione sulla disabilità, per ben mettere a fuoco un ambiente e figure (l'istituzione scolastica, i docenti) che nei libri su bambini e ragazzi con handicap non mancano mai (per stigmatizzarne le carenze o per rendere riconoscente omaggio).

La seconda categoria di autori è costituita dagli stessi disabili, che raccontano il loro esserlo diventato, gli incidenti, le operazioni subite, i soggiorni in ospedali e cliniche, la riabilitazione, il sostegno di amici e parenti, la professionalità e la sensibilità, o l'incompetenza, del personale medico e paramedico, il faticoso riappropriarsi di una normalità condizionata da ausili meccanici o dal supporto degli altri. speculari sono le vicende di Lorenzo Amurri (*Apnea*, Fandango, 2013; *Perché non lo portate a Lourdes*, Fandango, 2014) e Barbara Garlaschelli (*Sirena (mezzo pesante in movimento)*, Moby Dick, 2001, poi Salani, 2004, e Laurana, 2014; *Non volevo morire vergine*, Piemme, 2017). Entrambi rimasti paralizzati l'uno per una caduta sugli sci, l'altra, a 15 anni, per un tuffo in mare. Nelle loro narrazioni è centrale la dimensione del corpo e del dolore, declinata anche nei momenti di sollievo, di leggerezza, di ironia e autoironia, con un' incisiva gestione dei registri che vira dal tragico (pulsione di morte, sofferenza fisica, sconforto) al grottesco (Amurri tratteggia personaggi da commedia all'italiana nel suo reportage su un pellegrinaggio a Lourdes – intrapreso un po' per sfida, un po' "su commissione" dell'editore) al sorriso pungente (divertita e divertente la rassegna della Garlaschelli delle «varie specie» di «disabilitate» – le miracolate, le sportive a oltranza, le «uguali a oltranza», le ipersociovoli, le vanitose... – in *Non volevo morire vergine*).

Nei libri più riusciti (già contraddistinti da asciuttezza e densità dei titoli, rispetto a quelli anche suggestivi ma subito svelati da sottotitoli esplicativi) gli autori mettono a punto soluzioni strutturali, stilistiche, espressive, o invenzioni narrative, veicoli di empatia, inquietudine, interrogativi.

Spiazzanti, a volte urticanti, ma con consapevole volontà antiretorica, le scelte lessicali e metaforiche di Massimiliano Verga, che ben si oppongono alle posture equilibrate e un po' mielose dei libri "materni" o alla gradevolezza giovanilistica di Mazzariol. Garlaschelli, nel primo libro sulla sua storia sceglie una narrazione in seconda persona, che avvicina il lettore e insieme distacca un po' l'autrice da se stessa, dai ricordi troppo brucianti. Mentre nel più recente gioca su ripetizioni calcolate di parole chiave (corpo, vergine, piacere, amore...), tralicci lessicali della sua iniziazione al sesso e all'amore.

Perturbante e scritto con elegante compostezza è il romanzo *La notte ha la mia voce* (Einaudi, 2017, vincitore del premio Mondello e della prima edizione del premio Wondy 2018 per la letteratura resiliente) di Alessandra Sarchi, scrittrice, traduttrice, storica dell'arte. Anche lei, a seguito di un incidente stradale, ha perso l'uso delle gambe e la sua condizione diventa materia per una trasfigurazione e uno sdoppiamento narrativo: la protagonista e io narrante della vicenda, costretta su una sedia a rotelle, intenta a scandagliare le sensazioni, le percezioni di un corpo «presente e futuro» diventato «indicibile», che non si sente più proprio, che rende prigionieri («camminando non facciamo altro che scrivere chi siamo. E questa scrittura ripetuta, cancellata, corretta, sempre nuova, traccia la nostra libertà») si incontra e confronta con Giovanna, la "Donnagatto", «senza una gamba e con l'altra paralizzata, e con la voce che rideva, producendo il suono di tante tazzine da caffè che tintinnano su un vassoio», collezionista di biografie e fotografie di ballerini classici (ne ha la casa tappezzata, specie di immagini di gambe e piedi), telefonista di una linea erotica. La Sarchi mette in primo piano così due elementi corporei, quello più concreto, che ci ancora alla terra e consente il movimento, e quello più immateriale che ci fa intrecciare i fili della comunicazione con gli altri.

Ho incominciato con *Nati due volte*, chiudo con *Tempo di imparare* (Einaudi, 2013) di Valeria Parrella, storia del rapporto fra una madre e un bambino disabile (ha problemi di vista, di orientamento nello spazio, di linguaggio), del loro percorso di apprendimento fatto di dolore, frustrazione, bellezza e gioia. Nella pagina finale del libro la madre, da un pontile proteso sul mare, si volta a

guardare la scuola dove il figlio ha iniziato a frequentare la prima elementare: «Tu, dentro una di quelle finestre, impegnato nella tua vita. Ho chiuso un occhio per guardar meglio [...] e tutta quella distanza non c'era più». Visione e distanza: un implicito omaggio al romanzo di Pontiggia nel cui ultimo capitolo (*A distanza*), al padre, dalla finestra di casa, «capita di vederlo [il figlio] a distanza, nella via lunga e stretta dove abito». Due immagini che condensano con intensità conoscitiva e poetica un tema decisivo di tante di queste narrazioni: la messa a fuoco di uno sguardo vicino e partecipe capace di rispettare la specificità di un modo di essere nel mondo.

GLI EDITORI

I “diritti delle donne”. La parola alle
agenti letterarie
di Sara Sullam

Il fantasma dentro la macchina. Lo
scouting editoriale al tempo di Internet
di Giuseppe Strazzeri

Da Cairo Publishing a Solferino
di Walter Galbiati

Audiolibri, che bellezza!
di Paola Dubini

Gli autori 4.0 e l'insostenibile bisogno
di autopromozione sui social network
di Valeria Pallotta

I “diritti delle donne”. La parola alle agenti letterarie

di Sara Sullam

In principio c'erano solo Erich Linder e la sua Ali. Le poche agenzie italiane sorte dopo la sua scomparsa erano spesso gestite da chi aveva imparato il mestiere con lui. Negli ultimissimi anni, tuttavia, il quadro è cambiato e due sono i dati degni di nota: da un lato la rapida proliferazione di nuove agenzie, dall'altro la massiccia presenza femminile al loro interno. Per capire come si stia ristrutturando il mondo dei diritti, ne abbiamo parlato con due protagoniste: Alessandra Mele, di Book@ literary agency, e Silvia Donzelli, dell'agenzia Donzelli-Fietta.

L'Agenzia letteraria internazionale è rimasta a lungo l'unica in Italia: le poche agenzie italiane sorte in seguito – nel 1990 quelle che contavano erano cinque – erano spesso gestite da chi aveva imparato il mestiere a fianco di Erich Linder. Negli ultimissimi anni, tuttavia, il quadro è decisamente cambiato: a partire dal 2012 sono nate diverse nuove agenzie letterarie; poi nel 2015, a pochi mesi dalla fusione di Mondadori con Rizzoli, è avvenuta quella di tre delle grandi agenzie italiane già affermate a livello nazionale e internazionale – Marco Vigevani, Bernabò & Associates e Ali, da cui è nata The Italian Literary Agency. Il quadro attuale sembra riprodurre anche nel campo delle agenzie letterarie la dialettica fra grande concentrazione e specializzazione che ha investito gli altri livelli della filiera editoriale, dalle case editrici alle librerie.

Scorrendo l'elenco delle nuove agenzie, salta subito all'occhio un dato significativo: si tratta per lo più di imprese avviate e gestite da donne. Dopo l'ingresso sul mercato italiano di due agenti straniere, l'americana Vicky Satlow e l'australiana Kylie Doust (custode, fra gli altri, dei diritti di Federico Moccia), nel 2007 si sono messe in proprio Erica Berla e Barbara Griffini di Berla & Griffini, specializzate in letteratura germanofona. Nel 2012 è stata la volta di Silvia Meucci: dopo anni trascorsi a Madrid come direttore edito-

riale di Siruela, ha fondato la sua agenzia, specializzata nella letteratura di lingua spagnola. Sempre dal 2012 hanno visto la luce quattro agenzie fondate da esponenti della generazione successiva: Ac2 di Anna Mioni (Padova 2012), Laura Ceccacci Agency (Roma 2012); Book@ literary agency di Alessandra Mele (Milano 2013); Donzelli-Fietta fondata da Silvia Donzelli (Milano 2103) e MalaTesta, fondata da Monica Malatesta (Milano 2013).

La presenza femminile nell'universo dei diritti è sempre stata significativa: senza scomodare la figura mitica della catalana Carmen Balcells, fautrice del boom del romanzo ispanoamericano negli anni settanta, anche in Italia, come ricorda Alessandra Mele, «a capo degli uffici diritti delle maggiori case editrici ci sono sempre state donne. Pensiamo al gruppo GeMS, con Maria Luisa Zarmarian, a Rizzoli con Giovanna Canton e a Mondadori con Claudia Scheu. Significativo, come osserva Alessandra Mele, è che non esista una traduzione italiana per *rights manager*: il (o la) manager è una persona, elemento che si perde nell'italiano "ufficio diritti". Se l'editor o il redattore hanno un volto, le persone operanti all'interno dell'ufficio diritti sono a lungo rimaste nell'ombra.

Ma le cose cominciano a cambiare. Analogamente a quanto è avvenuto per altre figure professionali all'interno del mondo editoriale, in primis i traduttori (ne abbiamo scritto in *Tirature '16*) ora anche gli agenti stanno diventando una figura riconosciuta in ambito editoriale e diversamente articolata nelle sue competenze. Da un lato la riconfigurazione del ruolo dell'agente; dall'altro, di pari passo, una diversa presenza femminile all'interno delle professioni editoriali, che spesso, per ragioni certamente eterogenee, si è tradotta nella costruzione di un nuovo e autonomo profilo professionale. Lo spiega bene Silvia Donzelli: «Con la crisi dell'editoria libraria e più in generale del mercato del lavoro, c'è chi ha dovuto rinunciare al posto fisso, al lavoro dentro la casa editrice, e più spesso questo è successo a donne, visto che le posizioni di potere sono state oggetto di *turn over*, ma sono rimaste appannaggio degli uomini. Le donne, già spesso assenti dalle posizioni apicali all'interno delle case editrici, ritrovatesi o senza lavoro o costrette a lasciare per costruire una famiglia, hanno avuto l'estro di reinventarsi: hanno fondato agenzie perché avevano molte competenze, ma soprattutto la lungimiranza

di iniziare per costruire faticosamente senza avere eventualmente subito una soddisfazione economica dalla propria impresa. È lo sguardo delle donne, a lungo termine, capace di alleanze e di relazioni, a far sì che le agenzie siano al femminile».

Anche diverse esponenti della “nuova generazione” hanno lavorato negli uffici diritti delle case editrici. Silvia Donzelli come *foreign rights manager* per Newton Compton dove ha conosciuto «più da vicino i meccanismi di produzione e il rapporto “a valle” con il commerciale e poi con ufficio stampa e con venditori e librai». Alessandra Mele, invece, ha scoperto il mondo dei diritti negli anni trascorsi in Spagna, a Madrid; sempre in Spagna, ma a Barcellona, è attiva dal 2008 anche un'altra italiana, Ella Sher, che ha fondato la propria agenzia (The Ella Sher Literary Agency) e ha negoziato i diritti di traduzione dell'*Amica geniale*. Dice Mele: «Ho deciso di spostarmi in un paese in cui, non essendo madrelingua, non potevo essere utilizzata come correttrice di bozze, e dove quindi avrebbero dovuto necessariamente impegnarmi in qualcosa di diverso. In Spagna ho così scoperto il mondo dei diritti, la cui fondamentale funzione ignoravo completamente, sebbene fossi nel settore già da anni. Sono entrata in Esfera de los Libros, all'epoca appartenente a Rcs. Mi occupavo di acquisizioni dai mercati di cui conoscevo le lingue; mi sono quindi più o meno inventata un lavoro. [...] La Spagna mi ha fatto scoprire il mondo dei diritti: ho conosciuto le sfaccettature e il ruolo di una figura non puramente editoriale, ma comunque fondamentale in casa editrice; in questo ruolo i libri li vedi sempre, in ogni fase, sei dentro la macchina. I libri, anche se non li fai, li maneggi».

La duplice esperienza come *foreign rights manager* prima e agente dopo ha permesso a Mele e Donzelli di entrare in maniera molto personale nella professione, esemplare della riconfigurazione “pubblica” del profilo dell'agente. «I *foreign rights*, in questo momento particolare, e specialmente per l'Italia» ci racconta Alessandra Mele «rappresentano un'ulteriore fonte di ingresso economico, trattandosi di un diritto secondario, quello di traduzione, che viene venduto e da cui dunque si possono potenzialmente incassare dei soldi. All'estero, nei paesi anglofoni, i *foreign rights* sono un elemento negoziale fondamentale e imprescindibile, sia per l'editore sia per

l'autore. Questo perché dall'Inghilterra e gli Stati Uniti si compra ancora molto all'estero, anche se adesso la tendenza sta lievemente flettendo. In quei paesi, le agenzie letterarie puntano tantissimo sulla vendita dei *foreign rights*, per cui hanno uffici strutturati e con diversi agenti dedicati. Addirittura gli editori con una forte struttura interna coinvolgono l'ufficio diritti nell'intento di riconoscere l'eventuale potenziale di un libro sul mercato estero. In Italia questo non accade quasi mai: l'ufficio diritti è sempre stato preposto ai contratti, alle cessioni o alle acquisizioni; il mercato italiano d'altro canto è sempre stato dominato dalle traduzioni. Ma oggi ci si è resi conto che il diritto di traduzione genera soldi, e quindi è il caso di investirci. Non tutti i prodotti funzionano (anche perché la lingua italiana è di per sé difficile da tradurre), ma qualche titolo, ciclicamente, più o meno uno ogni dieci anni, ha una straordinaria fortuna all'estero: l'ultimo esempio è la tetralogia di Elena Ferrante.» Certamente, come tiene a sottolineare Silvia Donzelli, «è più facile improvvisarsi agente di un autore italiano, magari esordiente, mentre è davvero invece più difficile iniziare in proprio con gli autori stranieri perché in quel caso è necessario passare attraverso il lavoro “a bottega” da altri agenti più strutturati, che hanno iniziato in altri tempi il mestiere: solo così è possibile affacciarsi sui mercati stranieri e svolgere un lavoro di *foreign rights* e di sub agenzia».

A cambiare, in un simile contesto, è il lavoro stesso dell'agente: «Quando sono entrata in questo mondo, nel 2004 (e quindi quasi quindici anni fa)» racconta Alessandra Mele «l'agente non necessariamente aveva competenze spiccatamente editoriali, il suo ruolo era maggiormente legato alla negoziazione. Oggi invece all'agente vengono richieste competenze che non riguardano esclusivamente la contrattualizzazione: deve nella maggior parte dei casi svolgere un lavoro sul testo, che prima competeva alla redazione interna della casa editrice. Un tempo gli agenti riconoscevano un talento e lo proponevano: il prodotto poi lo si lavorava e costruiva insieme all'editor in casa editrice. Tutto questo oggi non avviene più, salvo in rari casi, se parliamo di narrativa, dove i libri vanno proposti come prodotti quanto più possibile finiti. Diverso il discorso nella *non-fiction*, dove, nel novanta per cento dei casi, i libri si costruiscono ancora assieme all'editore». Le agenzie sono anche *hub*, un laborato-

rio, «luogo di connessione tra diverse figure professionali» come lo definisce Silvia Donzelli, che così ricorda l'impronta iniziale data all'agenzia da lei e dalla sua socia Stefania Fietta: «Grazie a questo, l'agenzia era un luogo dove nascevano progetti a più mani, un luogo dove *ghostwriters* incontravano le idee o le storie, e si proponevano *concept* agli editori che fossero vendibili ai diversi media: un'idea di una persona, sviluppata e scritta da un *ghostwriter*, e portata agli editori ma anche al cinema, ai nuovi audioprogetti».

In un panorama caratterizzato da un grande numero di agenzie di diversa misura, infine, è diventato fondamentale crearsi un profilo chiaramente riconoscibile. «L'aumento del numero delle agenzie con i cambiamenti nell'attività stessa dell'agente» dice Alessandra Mele «ha avuto come conseguenza l'aumento dell'offerta. Il che, senz'altro, ha portato a un innalzamento della qualità: dato che noi facciamo una selezione, quello che arriva in casa editrice è già stato sottoposto a un'attenta valutazione. Tranne qualche raro caso, il lavoro di scouting e di costruzione di un autore spetta oggi alle agenzie, che sono sempre di più.» Fondamentale diventa quindi una grande attenzione alla cura delle relazioni personali, osserva sempre Alessandra Mele: «Oggi le proposte arrivano a molte più persone, in molto meno tempo e con estrema semplicità: questo ha moltiplicato in maniera esponenziale la proposta agli editori. Allo stesso tempo, però, per distinguerla e avvalorarla serve non solo competenza ma anche un ritorno alla relazione personale con gli interlocutori. Sembra un controsenso, ma nel mondo globale riacquistano importanza proprio occasioni come le fiere o i festival, che permettono l'incontro fisico tra due persone che si parlano. È questo spesso a fare la differenza. Un valore in più, poi, e non meno importante, è senz'altro la specificità che in questo contesto riesci a dare alla tua proposta».

Una figura professionale “nuova”, insomma, quella dell'agente del terzo millennio, una figura dalle competenze molteplici rispetto al passato e ormai pienamente integrata all'interno della filiera editoriale. A intravedere le opportunità offerte da questo nuovo territorio, ad acquisirne la piena cittadinanza sono state spesso donne. Loro, in questo caso, è il diritto d'autore.

Il fantasma dentro la macchina. Lo scouting editoriale al tempo di Internet

di Giuseppe Strazzeri

Passaggio cardine dell'intermediazione editoriale, lo "scouting" rappresenta la capacità di un editore di intercettare contenuti con un potenziale di successo tra i lettori. L'avvento di Internet pare alludere non solo a una superiore razionalizzazione dei flussi di contenuti, ma anche allo scardinamento di tale intermediazione, all'insegna di un contatto diretto tra scrittore e pubblico. Ma è davvero così? O quella che urge è una "verifica dei poteri" aggiornata al nuovo millennio?

Come tutto, anche Internet sta cominciando ad avere una sua archeologia. E dato che quello di Internet – almeno fino alla svolta fortemente audiovisiva impressa qualche anno fa da YouTube e Instagram – è stato un mondo eminentemente di parole, è ormai grosso modo da un ventennio che l'editoria libraria deve confrontarsi, con mezzi e attitudini più o meno ingenui, con il web in quanto sorgente continua e inarrestabile di parola scritta, di testualità, di rapporto con un pubblico e quindi, a volte, anzi sempre più spesso, di libri.

Sarebbe operazione lunga e peraltro di esito incerto rivan-gare la storia o, appunto, l'archeologia di questo rapporto. Si potrebbe forse dire, con ampia approssimazione, che su questo fiorire di testi e sulle modalità di tale proliferazione hanno cominciato a riflettere ben presto e in vario modo tutte le comunità legate al mondo editoriale: quello degli aspiranti scrittori, quello dei potenziali destinatari-lettori, quello dei professionisti del sistema editoriale, dagli agenti alle case editrici alla critica letteraria; e infine, ma in realtà con un impatto fin da subito tale da modificare profondamente le dinamiche editoriali stesse, gli attori del digitale, intesa qui come inedita piattaforma di creazione-promozione-distribuzione di contenuti.

Sulla testualità digitale molto si è detto e scritto. La verità è che tutto ciò che si può dire o scrivere su questa realtà reca in sé di necessità l'incessante obsolescenza del medium su cui riflette. Certi dunque della provvisorietà di quanto si può affermare su questi temi, può essere interessante fissarsi su un momento preciso della filiera editoriale, ossia lo scouting, vale a dire l'attività di intercettazione, nel *mare magnum* degli aspiranti autori, di contenuti con un potenziale di significativo riscontro presso i lettori, allo scopo di cercare perlomeno di stabilire se e come questa attività sia mutata con l'avvento della Rete.

«Un bravo editore è ansioso di scoprire nuovi talenti ma non si fida dell'autore che spunta improvvisamente dal nulla. [...] La vita letteraria, almeno dai tempi di Catullo sino a oggi, è fatta di gruppi, di persone anche giovanissime che s'incontrano e si scambiano i loro lavori, poi li pubblicano su una piccola rivista, poi su una più nota, e passano, per così dire, una prima selezione da parte dei loro pari. Ed è lì che l'editore va a cercare le personalità interessanti.» In effetti è proprio con Internet che la tenuta della famosa lettera di Umberto Eco a un aspirante scrittore pare trovare una prima e robusta ragione di revisione. Vero, la comunità letteraria si è organizzata ben presto nello spazio digitale, cogliendo da subito nella Rete potenzialità inedite per quanto atteneva l'ampiezza di risonanza del proprio discorso, non più costretto dalle rigide e impervie maglie produttive e distributive delle tradizionali riviste letterarie: realtà come «Carmilla», «Nazione Indiana», «minima&moralia», «Vibrisselibri», «Le parole e le cose», «Il primo amore», «Doppiozero», «Quindici», solo per nominarne alcune in ordine sparso e senza gerarchie, hanno di certo rappresentato e rappresentano ancora in alcuni casi non solo un fruttuoso tentativo di tenere alto il livello del discorso letterario, talora anche riflettendo sulla trasformazione profonda dei concetti di lingua e autorialità grazie al canale di trasmissione, ma hanno svolto e continuano a svolgere la preziosa funzione di microfono e cassa di risonanza per nuove voci che diventano così meno invisibili e quindi intercettabili da editori potenzialmente interessati. Certo ci si potrà lamentare, o a seconda dei punti di vista gioire come di un salutare esercizio di democrazia letteraria, di un

allentamento gerarchico che annulla le posizioni tradizionalmente garantite da età, esperienza, profondità e solidità degli studi. Si potrà dunque assistere su questa o quella rivista letteraria online a infuocate *querelle* che vedono coinvolti “ad armi pari” focosi triennialisti di letteratura e meno acerbi addottorati, aspiranti esordienti e premiati scrittori. Ciò tuttavia a mio parere si limita a mutare più la forma che la sostanza di un discorso che si vuole comunque interno alla definizione del perimetro, sempre più incerto e tuttavia mai negato, di ciò che si suole chiamare “letteratura”. Su questo versante insomma non assistiamo a nessuna mutazione profonda, semmai a una poderosa, inedita amplificazione del discorso, che pure rimane perlopiù entro gli scopi e i parametri delle tradizionali comunità letterarie: aspiranti scrittori che cercano di trovare ascolto, quindi cittadinanza, presso una comunità che a vario titolo si considera di “addetti ai lavori” editoriali e letterari, sperando così attraverso tale appartenenza di suscitare un interesse che conduca prima o poi all'emersione e alla pubblicazione dei propri testi.

La questione si fa assai più sfuggente, certamente più inedita e interessante, di fronte a forme, da principio pressoché individuali poi sempre più canalizzate e orchestrate, di autorialità che non si appoggiano a forme di mediazione o legittimazione esterne, scritture che vivono di se stesse e del contatto dapprima effimero ma che si spera il più ampio, o forse sarebbe meglio dire il più “virale”, possibile presso il pubblico a sua volta non gerarchico, anonimo o acefalo, a seconda della prospettiva, della Rete. Ed è in questa dimensione del web che lo scouting editoriale diventa un inedito percorso, talora fatto anche di false partenze. Chiunque lavori in editoria da qualche lustro ricorderà ad esempio come “in principio fu il Blog”. Nel proliferare euforico e inevitabilmente bulimico di pagine web personali era nata infatti questa nuova forma testuale dagli sviluppi difficilmente preconizzabili ma che pareva possedere alcuni prerequisiti di fondo felicemente destabilizzanti, o percepiti come tali: gratuità, sfondamento del diaframma tra scrittore e lettore, creazione spontanea di comunità di riferimento e, cosa forse più importante, spinta disintermediazione rispetto alla selezione editoriale dei contenuti.

Riflettendo oggi su quello che in realtà quella stagione tec-

no-autoriale ha significato per la letteratura nazionale, fatte alcune debite eccezioni, oggi è facile dire non granché. Il medium non era il messaggio, i blog, seppure in qualche caso si sono trasformati in fenomeni di alta vendita (si veda il caso per esempio di Roberto Emanuelli) non hanno trasformato né la letteratura né l'editoria, che pure per qualche anno si è dedicata con ansiosa pervicacia a scritturare blogger di varia natura e specie, per traghettarli nel mondo della carta stampata.

Rispetto alle iniziali aspettative, del resto, il secondo decennio degli anni duemila va chiudendosi tutto sommato con il ridimensionamento percettivo di un'altra inesauribile fonte di approvvigionamento di testi, ossia il self-publishing. Piattaforme come Ilmiolibro, Lulu o Youcanprint, e ovviamente Kindle Direct Publishing di Amazon, nell'offrire un servizio di produzione e messa in vendita di opere, parevano porsi decisamente a latere rispetto alla tradizionale pratica editoriale perché di essa non prevedevano un passaggio fondativo, ossia l'intermediazione tra istanza creativa dello scrittore e potenziale orizzonte di ricezione del suo contenuto, attraverso la scommessa imprenditoriale e il lavoro di mediatore culturale che caratterizza l'editoria tradizionale. Ovviamente i servizi offerti possono variare o arricchire l'impostazione della relazione tra scrittore e piattaforma stessa. Spesso però le piattaforme di self-publishing si sono in realtà rivelate come forme tecnologicamente evolute e potenziate di *vanity press*, ossia editoria a pagamento con costi variabili rispetto ai servizi erogati (la correzione di bozze, la produzione di una copertina, la distribuzione in libreria, la produzione dell'e-book ecc.). All'annullamento del rischio di impresa dell'editore tradizionale che per consuetudine si fa carico degli oneri legati a redazione, produzione e messa in vendita del libro su cui ha scommesso, corrisponde in questo caso la creazione di una "vetrina" *ad hoc* per l'autore, sia essa rappresentata da una pagina web o da un accordo distributivo della versione cartacea dell'opera presso questa o quella catena di librerie. Ciò di fatto rende evidente quel romanzo o quel saggio sia al potenziale lettore sia al "disintermediato" editore che potrà così accorgersi di un talento altrimenti invisibile. Amazon in particolare, con la piattaforma di self-publishing Kindle Direct Publishing, è riuscita anche a trasformare il tra-

dizionale meccanismo della remunerazione dell'autore per *royalties* in un regime di compenso determinato dal numero di pagine lette dagli abbonati a Kindle Unlimited e dai membri di Amazon Prime. A tale meccanismo computazionale corrisponde poi un ranking nella classifica dei più letti che determina con decisione la definizione di libro "migliore" in quanto più letto/remunerato. Tale ranking, a sua volta, a parte trasformare la verticale selettività dell'editoria tradizionale in una sorta di "rumore bianco" orizzontale che tutto conserva senza nulla scegliere, di fatto ha creato anch'esso una sorta di "scouting algoritmico", dato che tra gli autori "più letti" su queste piattaforme non mancano gli scrittori successivamente cooptati da questo o quell'agente letterario o da editori tradizionali. Si pensi per esempio al caso di Anna Premoli, partita qualche anno fa dalla piattaforma di self-publishing Narcissus per poi approdare al premio Bancarella con la casa editrice Newton Compton, editore particolarmente attento al potenziale incubatore rappresentato dal self-publishing, tanto da siglare una partnership con la piattaforma Ilmiolibro, legata al gruppo editoriale Gedi, creatore a sua volta anche di un concorso letterario indirizzato agli esordienti, e intitolato appunto *Il mio esordio*. Il che ci porta a riflettere su un'altra trasformazione in seno al web di uno dei rituali classici di iniziazione al mondo delle lettere e dello scouting, ossia il concorso letterario all'opera prima. Anche su questo versante tuttavia, più che a chissà quale innovazione, si è assistito perlopiù al tentativo di gestire, grazie all'accessibilità offerta dalla Rete, non tanto il numero degli aspiranti scrittori (raramente si è sentita l'organizzazione di qualunque premio letterario tradizionale lamentare lo scarso numero di opere inviate), quanto l'immagine e la comunicazione degli organizzatori, spesso editori tradizionali "travestiti" da nativi digitali, magari con il supporto di partner tecnologici. In altre parole, laddove non veniva scalfito il "guscio" retorico del concorso in quanto "porta stretta" dischiusa da un gruppo di "optimi" che seleziona nuovi adepti al mondo editoriale, gli esiti si sono rivelati deludenti in un ambiente come la Rete, che nasce in un'opposizione quasi istintiva nei riguardi di logiche di selezione e appartenenza. È forse da ricercare proprio in questo difetto di origine la scarsa fortuna di iniziative come *Big Jump*, concorso nato qualche anno fa da una *joint venture*

tra Kindle Direct di Amazon e Rizzoli, o quella di Y Giunti Shift, concorso che puntava invece ad aspiranti scrittori tra i 16 e i 30 anni, probabilmente in base all'idea che in quel segmento generazionale fossero più numerosi o interessanti gli internauti/aspiranti scrittori. Un'eccezione più fortunata rappresenta in questo senso invece il caso di *IoScrittore*, concorso letterario del gruppo GeMS, forse perché concepito all'origine su un criterio di selezione ed eliminazione dei concorrenti attraverso un meccanismo di "peer review" molto più in armonia rispetto ai principi di fruizione e scambio della Rete.

Se self-publishing e concorsi letterari online rappresentano senz'altro una concreta prospettiva su nuove modalità di intercettazione del contenuto editoriale, tuttavia non sono che la punta di un iceberg enorme la cui parte sommersa e ancora in gran parte inesplorata, perlomeno con i mezzi tradizionali dello scouting, è rappresentata dalla categoria, ormai solo indicativa visto il carattere di diversificazione interna oggi raggiunta, dei social network. Laddove perciò riviste letterarie online, piattaforme di autopubblicazione e concorsi letterari in Rete di fatto perlopiù reimpiegano, attualizzandole e amplificandole poderosamente, strumentazioni tutto sommato ancora tradizionali nella concezione, è evidente invece che i social network rappresentano qualcosa di geneticamente differente: un discorso ininterrotto e continuo fatto di narrazione, confronto, scontro, immagini, musica, realtà, invenzione, imitazione, la cui possibilità di andare oltre il chiacchiericcio ristretto alla cerchia di "amici" e "followers", salendo così improvvisamente alla ribalta dell'attenzione collettiva, è tanto concreta quanto sfuggente. È con i social network che i giochi cambiano sul serio e l'editoria è davvero costretta a stare a guardare, cercando di capire come lanciare ponti tra un flusso inarrestabile di fugaci contenuti impermanenti e immateriali, e la splendida, materiale fissità dell'oggetto libro. Che si tratti dunque di Facebook, padre di tutti i social che ha sancito per primo l'idea della "qualità" di un contenuto in base alla sua condivisibilità, o siano social network nati *ab origine* sotto la stella della scrittura creativa e dello *storytelling* come Wattpad e Meemale, o addirittura piattaforme geneticamente non "verbali" come Instagram, Musical.ly (oggi TikTok) o la piattaforma di condivisione video YouTube, tutto potenzialmente oggi fa libro, e nulla mai, si potrebbe dire.

La verità è che occorrono, e di fatto stanno nascendo, nuove professionalità editoriali. E se dal lato creativo-produttivo nomi come Mates, Favij, Benj e Fede, Sofia Viscardi, Lui e Sofì per molti non alluderanno ad altro se non alla famigerata categoria del “non libro”, la prima seria riflessione da fare è che, piaccia o non piaccia, questo genere di prodotti, tipicamente indirizzati a fasce giovani e giovanissime, rappresenta per molti preadolescenti e adolescenti la possibilità più concreta di non interrompere definitivamente la relazione con il mondo del libro spesso fruttuosamente intrattenuta nell’infanzia. E se d’altra parte per i cultori della poesia (ma quanti sono e dove sono, ormai?) pensare allo youtuber Francesco Sole, autore delle raccolte di versi bestseller *Tivogliobene #poesie* e *#Tiamo*, che fin dal titolo denunciano la propria origine creativa, o alla *instapoet* Rupī Kaur come veri e propri poeti può risultare disturbante, resta l’ineludibile fatto che si tratta di autori che hanno riproposto l’annoso tema della rilevanza o dell’irrelevanza della poesia nel mondo contemporaneo in modi perlomeno inattesi e per questo sono degni di essere seriamente compresi. A tutto ciò si aggiunge che, a fronte di investimenti per nulla irrisori, si tratta di un comparto tanto remunerativo (a volte) quanto effimero. In tal senso si è ben presto rivelata fallace la facile equivalenza operata da questo o quell’editore tra follower e lettore, dato che le pubblicazioni nate dalla Rete presentano i medesimi, si sarebbe tentati di dire salutari, caratteri di irrazionalità e imprevedibilità tipici dell’editoria “classica”. Era dunque un’illusione ingenua quella di chi, dal lato della produzione di contenuti editoriali, ha ritenuto di poter trovare nella Rete un filone pieno di pepite affioranti, agevolmente segnate dal numero di like e condivisioni. Tentativi fatti da colossi dell’editoria come HarperCollins con il social network 20 lines si è spenta senza dare i frutti sperati. La chiusura per sostanziale mancanza di riscontro di iniziative come Write On, tentativo “social” messo a punto da Amazon e chiaramente ispirato a esperienze di successo come Wattpad, sta invece lì a rammentarci che una formidabile attitudine alla vendita al dettaglio non coincide affatto con la competenza editoriale. Non a caso, a testimonianza della professionalità anche complessa, necessaria a praticare questo “nuovo mondo”, sono ormai nate vere proprie agenzie di rappresentanza del mondo delle cosiddette

webstar, così come vere e proprie “*factories* produttive”, con soluzioni logistiche e tecniche tutt’altro che semplici, miranti a prodotti per loro natura crossmediali e che possono senz’altro annoverare il libro tra le loro declinazioni di successo. A felice conferma di ciò sta la torsione non indifferente che negli ultimi cinque anni è stata ad esempio compiuta da Electa, da editore di raffinati cataloghi di mostre e monografie di ambito artistico a punto di riferimento in Italia per le pubblicazioni “native” della Rete, anche grazie a uno strutturato accordo di collaborazione con Webstar Channel, una delle principali “scuderie” italiane di *celebrities* del Web.

Davanti a tutto questo è evidente che l’intervento di attitudini nuove e di forze fresche nell’editoria non è più rimandabile. Magari con una precisazione. Sarebbe sbagliato infatti credere che gli strumenti di adeguamento di cui l’editoria ha bisogno siano esclusivamente di ordine infrastrutturale. È ovvio che un adeguamento strumentale è necessario e la tecnologia connaturata a questo nuovo comparto creativo va compresa, assorbita e impiegata al massimo delle sue possibilità. Ma la verità è che “stare” in Rete, per un giovane editor che oggi si affacci al mondo editoriale, conoscerla, praticarla, esplorarla, è solo in apparenza un “nuovo” lavoro, dato che in realtà chiama in causa un talento non poi tanto differente da quello di chi, in un non così lontano eppure ormai lontanissimo Novecento, apriva voluminose buste trovandovi, tra centinaia di testi inservibili, di tanto in tanto, un bestseller. Un talento che fino a oggi nessun “fantasma nella macchina” ha dimostrato di poter facilmente replicare.

Da Cairo Publishing a Solferino

di Walter Galbiati

Scalata la Rcs, ma persa la Rizzoli Libri, Urbano Cairo ha voluto che la società tornasse a pubblicare libri con una casa che porta il nome della via in cui ha sede il «Corriere della Sera». All'imprenditore appartiene anche un'altra casa editrice, la Cairo Publishing, i cui conti però non brillano. La scommessa è di far meglio con la Solferino, puntando sulle sinergie con il quotidiano e le altre testate del gruppo. L'obiettivo è diversificare i ricavi della Rcs, alle prese con un calo delle vendite dei giornali.

Si chiama Cairo Publishing, è una srl e ha sede in corso Magenta a Milano. Se si vuole conoscere l'esperienza di Urbano Cairo come editore di libri bisogna partire da questo indirizzo. La sua nuova creatura, invece, si chiama Solferino, l'ha lanciata lo scorso aprile per coprire il buco lasciato in Rcs dalla vendita di Rizzoli Libri. Lui, in realtà, non l'avrebbe mai venduta alla Mondadori, ma l'allora amministratore delegato di Rcs, Scott Jovane, pressato dai suoi azionisti tra cui la Fiat di John Elkann e Banca Intesa, creditrice e azionista di Rcs, fu costretto a cedere la divisione libri a Silvio Berlusconi per 127,5 milioni di euro, una mossa che, più che a un disegno industriale coerente, obbediva all'impellente necessità di ridurre il debito del gruppo.

Cairo non ha mai digerito quella cessione: «Temo» ha dichiarato l'editore «di aver ripetuto fino alla noia che Rcs Libri non andava venduta, anzi svenduta. E non è la sola penalizzazione che questa azienda di raro valore ha subito negli anni. Il passato, però, ce lo lasciamo alle spalle: noi abbiamo il dovere di guardare avanti, come anche il mercato e gli investitori ci hanno chiesto. Possiamo dire che ormai in tutto il gruppo si respira un'aria di grande positività e dinamismo. In poco più di un anno abbiamo riportato i conti in utile senza tagliare un solo posto di lavoro. E ci siamo concentrati sullo sviluppo editoriale. Ad Alessandro Bompieri, che ha guidato

Rcs Libri da amministratore delegato in anni di grande espansione in Italia, in Francia con Flammarion e nel mondo, dobbiamo oggi un contributo fondamentale al progetto dell'editrice Solferino. Il marchio è già depositato».

Cairo, scalata la Rcs, ha voluto che la società tornasse a pubblicare libri con una casa che porta il nome della via in cui ha sede il «Corriere della Sera», la corazzata del gruppo. Lo stesso simbolo è evocativo, perché è composto da una «C» che contiene una «S» e non a caso, dopo Solferino, nell'intestazione compare la scritta «i libri del Corriere della Sera». Il lancio della casa è avvenuto in grande stile, si punta a ricreare una nuova Rizzoli, anche se non si può certo dire che Cairo abbia alle spalle una solida tradizione come editore di libri. La sua controllata attiva nel settore, la Cairo Publishing, colleziona da tempo perdite su perdite e ogni anno ha bisogno dell'intervento della capogruppo per risanare il bilancio. Dal 2015 a oggi ha lasciato per strada 600mila euro, circa 200mila ogni anno, a fronte di un fatturato che non è mai decollato, aggirandosi sempre, poco più poco meno, intorno a 1,2 milioni di euro. I conti non tornano perché i costi di produzione, che vanno dal personale (600mila euro) ai servizi (577mila) fino ai costi di gestione, sono pari a 1,5 milioni di euro, decisamente maggiori degli introiti. Una differenza che non lascia speranza: il margine operativo lordo e il risultato operativo sono sistematicamente al di sotto della parità. La casa editrice deve la sua esistenza a una sola pubblicazione che ogni anno grazie alle copie vendute garantisce oltre il 60% del fatturato. Il nume tutelare della Cairo Publishing è l'astrologo Paolo Fox, il cui libro sulle previsioni zodiacali dell'anno a venire vende come nessun'altra pubblicazione. Fox si occupa dell'oroscopo sui periodici del gruppo Cairo, «DiPiù», «DiPiùTv» e «Tvmia», ma l'asso lo cala a fine anno con le previsioni sotto forma di libro: *L'oroscopo 2018* ha venduto 78mila copie, con un prezzo di copertina intorno ai 10 euro, superando le 77mila dell'anno precedente e le 70mila del 2015 (*L'oroscopo 2016*). Un altro cavallo di battaglia della Cairo, in termini di ricavi, è il *Catalogo dell'Arte moderna*, un libro illustrato che la casa editrice ripropone ogni anno e che, tra vendite e pubblicità, ha generato lo scorso anno un giro di affari di 272mila euro. La Cairo Publishing cura poi anche pubblicazioni di terzi con il

marchio Editoriale Giorgio Mondadori, una attività che vale 82mila euro di ricavi con 19 pubblicazioni, poco più di 4mila euro a libro.

Con alle spalle questi numeri e questa esperienza, Cairo ha lanciato la sua nuova casa editrice Solferino, che in più, però, potrà contare sull'appoggio e sulla spinta del «Corriere della Sera» e sulle professionalità interne alla Rcs: la direzione è stata affidata a Luisa Sacchi, già responsabile dell'area collaterali del quotidiano, una nomina che di fatto sancisce lo stretto legame tra la nuova casa editrice e il giornale. Le sinergie esistono soprattutto con le pagine culturali e con l'inserito del «Corriere», «La lettura», ringiovanito a luglio da una veste nuova e dal 2015 venduto in edicola (inizialmente a 50 centesimi, poi a un euro). Il lancio dei libri viene preparato accuratamente sulle testate del gruppo per essere così proposto al grande pubblico. Un copione inaugurato con le prime due uscite della casa editrice e reiterato a ogni nuova iniziativa: i primi due autori scelti, entrambi già autori per la Rizzoli, sono stati Giovanni Floris e Giovanni Allevi, il primo conosciuto più come conduttore di talk show televisivi (*Ballarò* e *diMartedì* mandato in onda su La7 di Cairo) che come scrittore di libri, il secondo più come musicista e compositore.

L'uscita dei loro due libri ha seguito il duplice canale di libreria e di edicola, un binomio sfruttato dalla casa editrice, ma che non viene utilizzato per tutte le pubblicazioni. Floris ha lanciato *Ultimo Banco*, un saggio su come rivalorizzare la scuola, e Allevi *L'equilibrio della lucertola*, un libro autobiografico che tratta e critica l'eccesso di controllo. Per sostenere il lancio del libro di Floris, venduto a 15 euro in libreria e a 13 più il costo del quotidiano in edicola, il 18 aprile il «Corriere» ha affidato una pagina intera di recensione, l'apertura della sezione Cultura, all'ex direttore del quotidiano, Ferruccio de Bortoli. Il libro di Allevi, venduto a 13 euro in libreria e a 11 euro più il costo del quotidiano in edicola, è stato invece recensito il giorno dopo la sua uscita, il 20 aprile, sulla Terza pagina del «Corriere della Sera» con un'apertura a quattro colonne. Non si conoscono i risultati delle vendite, ma se vale qualche cosa la classifica per generi di Amazon, il libro di Floris (a ottobre 2018) era sessantasettesimo nella sezione Giornalismo, mentre quello di Allevi era centocinquantacinquesimo nella sezione Musica. Il richiamo del quotidiano torna anche per il lancio del

libro *Paura. Trump alla Casa Bianca* di Bob Woodward, il giornalista americano che insieme col collega Carl Bernstein fece scoppiare il caso Watergate, costringendo il presidente Richard Nixon alle dimissioni. Qui il «Corriere della Sera» ha coinvolto l'inviato Massimo Gaggi con una intervista a Woodward, a cui è stata dedicata un'intera pagina nella sezione Esteri.

Altre sinergie tra il quotidiano e la nuova casa editrice consistono nello sfruttare le firme del giornale come autori. Tra queste, la Solferino ha già arruolato Sergio Romano, autore di *Il giorno in cui fallì la rivoluzione*, e Beppe Severgnini, autore di *Italiani si rimane*, ma non è detto che non ne possa attirare altre, come Antonio Carloti, meno noto, autore per Solferino di *Karl Marx vivo o morto?*. È tuttavia chiaro che la società punta a toccare tutti i campi in cui l'editoria può portare ricavi, dalla narrativa alla saggistica, dai libri per ragazzi alla poesia. Ai piccoli lettori è dedicata la collana «Libri corsari», una raccolta curata da Pierdomenico Baccalario, anche lui presente sulle pagine del «Corriere», messa in vendita solo in libreria al costo di 10 euro a volume, ma lanciata sempre dal quotidiano con una apertura a tutta pagina nella sezione Cultura il 7 luglio 2018 con tanto di virgolettati di Baccalario stesso. Insieme con il Club alpino italiano (Cai), Solferino ha invece curato la *Guida ai rifugi del Cai* e *I sentieri della Grande Guerra*, presentati sul «Corriere» il 24 giugno, mentre in collaborazione con «Abitare» e il Politecnico di Milano è partita una collana intitolata «Le grandi città dell'architettura», presentata su «Living», l'allegato di case e arredamento del «Corriere».

Quanto Solferino possa giovare ai conti della Rcs non è ancora dato saperlo ed è sicuramente troppo presto per misurare un'iniziativa partita solo ad aprile, ma nella relazione semestrale 2018 del gruppo la nuova casa editrice ha già fatto capolino. Il suo contributo in termini di fatturato è finito nella sezione dedicata a ricavi editoriali di Quotidiani Italia. Complessivamente nei primi sei mesi dell'anno il gruppo ha avuto ricavi per 471,7 milioni (503,6 milioni col nuovo sistema contabile), gli stessi dell'anno prima, ottenuti però con un calo di 10,2 milioni dei ricavi editoriali, compensati dalla crescita dei ricavi pubblicitari (+1,3 milioni) e dei ricavi diversi (+8,9 milioni). In particolare tra i ricavi editoriali, la Quotidiani

Italia ha perso 3,5 milioni di euro di fatturato, dei quali 0,9 milioni sono da attribuire ai collaterali. La flessione «è dovuta» si legge nella relazione di bilancio «alla variazione registrata dalle diffusioni del *Sistema Corriere della Sera* e del *Sistema La Gazzetta dello Sport*, solo in parte compensata dall'esordio il 19 aprile di *Solferino - i libri del Corriere della Sera*». I numeri esatti della Solferino non sono noti e non devono nemmeno essere tanto corposi visto che raccoglie solo i ricavi ottenuti da aprile a giugno, ma è chiaro a cosa punti la nuova iniziativa editoriale e perché compaiano in quella parte del bilancio: in uno scenario di vendite di giornali in calo, Cairo ha pensato di diversificare e ampliare la produzione puntando sui libri, un vecchio *core business* della Rizzoli, e allegandoli in parte al quotidiano per sfruttare la forza diffusionale del «Corriere». La scommessa è che i conti della nuova creatura vadano meglio di quelli della Cairo Publishing.

Audiolibri, che bellezza!

di Paola Dubini

Nel 2018, fa il suo ingresso in Italia Storytel, azienda svedese di audiolibri. Non è una novità assoluta, Audible è presente nel nostro paese già da due anni, però è un segnale importante. Come avvenuto in passato per i collezionabili e per gli e-book, il rapido successo degli audiolibri è dovuto alla congiuntura di fattori diversi, a un (fortunato?) allineamento di pianeti: in questo caso hardware flessibili, un sistema aperto, piattaforme di vendita ben strutturate, contenuti editoriali molto curati.

Una delle novità editoriali del 2018 è l'ingresso in Italia di Storytel, fondata in Svezia nel 2005. Non è la prima azienda in Italia che proponga audiolibri: Audible, che appartiene ad Amazon, è presente sul mercato italiano da due anni; il fatto che l'offerta cresca e la competizione aumenti rende ancora più interessante studiare un settore che esiste da tempo, ma che in questo momento si caratterizza per particolare vivacità, anche nel nostro paese.

Per anni abbiamo considerato gli audiolibri un “fenomeno da americani”, che notoriamente passano un sacco di tempo in macchina e utilmente, a quanto pare, lo impiegano in parte ascoltando libri, o la versione moderna, ma neanche troppo, delle fiabe sonore. Poi ci siamo distratti un momento e ci ritroviamo con uno scoppietante fenomeno, in crescita negli Usa (e va bene, visto che là hanno sempre avuto una loro dignità) e in Europa, e in sviluppo in alcuni paesi, fra cui l'Italia.

Che cosa mai può essere successo? A me piace paragonare il fenomeno agli e-book e ai collezionabili: anche questi due prodotti hanno “covato” nell'ombra per un po' prima di sbocciare. Ed entrambi, mi pare, aiutano a spiegare l'attuale momento di gloria degli audiolibri.

Gli e-book si sono trasformati da fenomeno di nicchia a mercato grazie alla diffusione di hardware dedicato e alla presenza di una base significativa di contenuti originali digitali che avevano bisogno di un supporto per la lettura. Kindle non è stato il primo lettore di e-book (qualcuno ricorderà Rocket e-book e l'hardware di Microsoft del 2000), ma abbiamo dovuto aspettare il 2007 perché ci fosse la combinazione di hardware, piattaforma di vendita/di accesso a contenuti digitali e un catalogo di titoli digitali autoprodotti, e non perché si creassero le condizioni per la realizzazione di un mercato di massa per gli e-book. E non stupisce che il mercato più significativo sia rappresentato dagli Usa, dove il presidio di hardware, piattaforma di e-commerce e catalogo si andava consolidando nelle mani dello stesso operatore, Amazon, che in questo modo ha potuto controllarne l'evoluzione.

Anche i collezionabili sono un prodotto "antico"; la loro trasformazione (e l'incredibile successo commerciale che hanno avuto) si deve all'intuizione di considerarli parte *core* e non più ancillare dell'offerta del quotidiano. Mentre i fascicoli abbinati ai quotidiani erano prodotti editoriali che avevano progressivamente perduto il loro fascino, i collezionabili usciti a partire dal 2000 (più di un milione di copie de *Il nome della rosa* in abbinamento a «la Repubblica» il giorno del lancio: vogliamo parlarne?) erano bei libri da tutti i punti di vista: editoriale, perché la scelta dei titoli era di tutto rispetto; fisico, perché si trattava di volumi di buona fattura; economico, perché la scelta del canale e le tirature permettevano un prezzo di copertina bassissimo e attrattivo rispetto a quello dei corrispondenti titoli venduti in libreria, che però garantiva margini molto interessanti agli attori coinvolti nella loro produzione: autori, detentori di diritti, editori di quotidiani, edicolanti.

Con questi paragoni in mente, lo sbocciare degli audiolibri appare più facilmente comprensibile. Due fattori di contesto sono rilevanti come nel caso degli e-book: diffusione di hardware dedicato e modelli di vendita già familiari al pubblico. Le statistiche dello scorso anno (dovremo aspettare la fiera di Bologna per avere dati internazionali aggiornati) ci dicono che negli Usa gli audiolibri sono ascoltati attraverso gli smartphone, i computer e i tablet, segno che

il consumo non avviene più solo in auto, ma in mobilità e anche in casa. Questo particolare non è trascurabile: sappiamo che una delle frontiere nello sviluppo di hardware è dato dagli *smart speakers*, che promettono di rivoluzionare la gestione intelligente delle nostre case e che ben si prestano a essere utilizzati, fra l'altro, per ascoltare un audiolibro. In presenza di un vacillamento nella crescita vertiginosa delle vendite di iPhones, il fatto che ci sia pronto un *device* complementare sul quale far scommettere investitori e produttori per trascinare le vendite di contenuti è un dato incoraggiante; dopotutto è noto che uno dei motivi dello stallo nelle vendite di e-book è proprio il disamoramento da parte dei produttori di hardware, che hanno significativamente rallentato il tasso di introduzione di nuovi prodotti, riducendo così la crescita nella base installata, il tasso di sostituzione e il tasso di crescita del mercato dei contenuti. In più, c'è da considerare un'importante differenza fra e-book e audiolibri: dal punto di vista dell'hardware, l'ecosistema degli audiolibri è un sistema aperto, il che aumenta le possibilità di crescita del fenomeno. La diffusione dei modelli di streaming (dalla musica ai film) e quella dei podcast rende l'abbonamento ai libri in ascolto un modo di fruire libri facilmente accettabile e riconoscibile. Insomma, l'hardware c'è e non è una barriera, il mercato educato a una varietà di canali e di modelli d'acquisto anche, l'infrastruttura della filiera pure. I pianeti mi sembrano allineati perché si possano creare mercati di dimensioni ragionevoli per i titoli.

Sul fronte dei contenuti, è innegabile che gli audiolibri, come i collezionabili, siano un bel prodotto editoriale, curati nella scelta dei titoli e in quella dei lettori; la qualità nell'offerta stimolerà la domanda. C'è di più: mentre nel caso dei collezionabili, il prodotto è lo stesso, ma cambia il canale di vendita (un libro venduto in libreria o in edicola sempre libro è), l'audiolibro offre un'esperienza di lettura diversa da quella del libro. Inoltre, così come nell'audiovisivo la diffusione di canali digitali ha permesso la crescita e la diffusione di format diversi (le serie, i corti, i documentari, i videoclip), così gli audiolibri stanno sperimentando non solo trasposizioni audio di libri di generi diversi, ma la costruzione di nuovi prodotti editoriali attorno all'esperienza di ascolto in contesti diversi e in risposta a

bisogni diversi. Pensiamo per esempio ai bisogni di aggiornamento, autoapprendimento e formazione: la disponibilità di abbonamenti a progetti costruiti a partire da file audio che permettono un ascolto su più piattaforme. La formula streaming sembra essere un buon modello di vendita di contenuti e di fidelizzazione degli utilizzatori e la possibilità di interagire con la piattaforma e di utilizzarla anche in mobilità permette configurazioni molto interessanti di sistemi di offerta.

Penso che un vivace segmento degli audiolibri farebbe bene a molti: senz'altro a chi di audiolibri vuole campare in via diretta e indiretta, ma anche in generale al consumo dei prodotti culturali. L'ubiquità della musica ha creato una sorta di diffuso inquinamento acustico, non in termini di decibel, ma di attenzione: se gli audiolibri aiuteranno a riscoprire il valore dell'ascolto, come già fa la lettura ad alta voce, sarà davvero una cosa bella. Sono ottimista.

Gli autori 4.0 e l'insostenibile bisogno di autopromozione (sui social network)

di Valeria Pallotta

Moltissimi sono gli scrittori che godono oggi di un largo seguito sui social per autopromuovere le proprie pubblicazioni. Ma questo non rischia di snaturare la missione dello scrittore e la scrittura stessa, sempre più tendente a modellarsi sul pubblico e diventarne un prodotto?

In un'interessante riflessione, parte di un dossier pubblicato nella rivista francese «La Revue Littéraire» nel 2017, Andrea Inglese chiamava lo status attuale di chi ha a che fare con le arti, la letteratura e in senso più ampio la cultura, l'«era dell'autopromozione permanente», in netta contraddizione con le tradizionali nozioni di «rivoluzione permanente», e successivamente di «formazione permanente» (dal *Libro bianco dell'Istruzione* di Édith Cresson, 1996). Se per Inglese alla fase della “crescita intellettuale”, dello studio e apprendimento, è seguita la necessaria quanto sovrastimata nozione di autopromozione permanente, i rischi collaterali sono dietro l'angolo: quanto spazio resta alla creazione letteraria per uno scrittore se dovrà dedicarsi con spirito professionistico anche alla promozione di ciò che scrive? Non si finisce per correre il rischio di scrivere qualcosa pur di nutrire la macchina dell'autopromozione?

Se la macchina editoriale si ramifica, le strategie pubblicitarie si affinano, il peso dei premi letterari diviene più massiccio, può accadere che la scrittura diventi spesso prodotto preso dalle logiche del mercato e delle recensioni, i rischi di travisarne la sostanza aumentano, e negli ultimi anni diventano oggetto dell'editoria commerciale quei personaggi “nati” sui social network. Nascono – a partire dalle innovazioni in ambito comunicativo – nuovi modi di scrivere e raccontare.

In questo senso i social media hanno trasformato le argomentazioni in chiose a effetto: Twitter ha ridotto sensibilmente le sfumature di significato; Facebook ha semplificato le argomentazioni. Che i social media stiano influenzando la letteratura è evidente dal numero crescente di opere che sembrano voler riprodurre da un lato la struttura frammentata di una società sempre più caotica e precaria, dall'altro la lingua di un'epoca in continua trasformazione, caratterizzata da un continuo multitasking, in cui l'incontro "fisico" con il libro diventa sempre più difficile.

Di questa smaterializzazione – che sposta nell'universo del web la promozione della nuova produzione editoriale – gli scrittori "nativi digitali" sanno certamente approfittare meglio di altri. Negli ultimi anni infatti le risorse messe a disposizione dalla Rete per aiutare gli autori a promuovere le proprie opere sono molteplici: sono aumentate le piattaforme online che permettono di autopubblicare un libro, l'infomarketing e la tecnica dei "funnel" consentono oggi di scalare le classifiche di Amazon e diventare autori di bestseller individuando il proprio target, gli editori tradizionali – in difficoltà con le vendite in libreria – cercano sempre più spesso scrittori che sappiano autopromuoversi su web e social network, o abbiano già una propria comunità di lettori. Infine, è nata la figura dell'agente letterario digital, per cui è oggi possibile diventare uno scrittore di successo utilizzando le tecniche dell'infomarketing.

Condivisione, coinvolgimento, trasparenza – fondamentali negli ambienti digitali – diventano principi necessari all'artista per far circolare nuove idee tra i suoi colleghi, creare una comunità di persone con interessi simili e, non ultimo, ricevere feedback sul proprio lavoro o poterlo vendere.

Non più considerati mezzi di distrazione, deleteri per la creatività e la produttività, i social media diventano anche luoghi d'ispirazione. E tanti sono, del resto, gli artisti di vari ambiti che negli anni hanno fatto proprio di trend, argomenti di discussione, fenomeni nati su queste piattaforme e oggetto della propria personalissima rielaborazione artistica.

Tra gli scrittori, basti pensare ad *After*, la fortunata serie di Anna Todd nata su Wattpad come fanfiction e arrivata in catalogo Sperling & Kupfer nell'estate 2015, proprio grazie alla pressione

dei tanti lettori appassionati. Wattpad è la community online dedicata agli autori di tutte le età, una piattaforma che somiglia molto a un social network per scrittori e lettori, dove questi ultimi possono commentare ogni pubblicazione, dando consigli, scrivendo recensioni, spesso ascoltati e inseriti nei capitoli successivi dagli stessi autori. Altri esempi in tal senso sono forniti da Cristina Chiperi e Sabrina Efonay, giovani autrici di bestseller, rispettivamente di *My dilemma is you* (Leggereditore) e *Over* (Rizzoli), notate dagli editori dopo che migliaia, se non milioni di lettori le avevano amate proprio su Wattpad

In modalità simile, ma su un social network differente, è famoso il caso di Pedro Chagas Freitas, che in Portogallo ha costruito la base iniziale del proprio seguito chiedendo l'amicizia su Facebook a più persone possibili: il suo è stato un lavoro lungo e paziente, durato anni. A quella fanbase ha proposto le sue considerazioni sull'amore e sulla vita. Poi, messi in evidenza nell'universo digitale grazie a frasi tanto semplici quanto ampiamente condivisibili, è passato all'editoria, prima in Portogallo, quindi in Italia scoperto da Garzanti e divenuto subito caso editoriale con *Prometto di sbagliare* (Garzanti, 2016).

Queste dinamiche hanno condotto molti uomini di cultura e qualche scrittore a interrogarsi su quanto e come un autore, un intellettuale, un artista, debba essere coinvolto nella realtà che lo circonda, esercitando o meno la sua cosiddetta "funzione sociale".

Ad avere le idee chiare è lo scrittore statunitense Jonathan Franzen, nettamente contrario ai social, all'autopromozione, al commento e alla spiegazione della sua opera, ma anche alla partecipazione in forme varie ai gruppi di lettura, all'interazione digitale, all'idolatria del like, alla propria trasformazione in prodotto. Nel corso di un incontro con la giornalista americana Taffy Brodeser-Akner, pubblicato da «la Repubblica» il 22 luglio 2018, disse: «Siamo arrivati al punto che la cosa più importante è aggiudicarsi un like. Mi sembra molto preoccupante. Vivere nel terrore di perdere fette di mercato come persona significa essere nella forma mentis sbagliata per procedere nelle nostre vite. Ovvero, se lo scopo è quello di ricevere like e retweet, forse ci si modella nella persona che si ritiene riceverà quei segni di riconoscimento, senza considerare se

quella persona somiglia al proprio io. Compito dello scrittore è fare affermazioni scomode e senza sconti. Perché uno scrittore dovrebbe modellarsi e diventare un prodotto?».

Lo scrittore più famoso sui social ha invece quarant'anni e si chiama John Green. Con sette romanzi pubblicati e cinquanta milioni di copie vendute, di cui almeno uno in Italia, è il re indiscusso della narrativa Young Adult, quella appunto rivolta ai teenager. Green ha cinque milioni di followers su Twitter, tre su Facebook e YouTube. I suoi video della serie *Crash Course*, brevi introduzioni alle materie scolastiche, sono usatissimi dagli insegnanti americani. Organizza convention sul videoblogging e sul podcasting, anima raccolte fondi per cause benefiche, ispira una comunità di fan e attivisti che si fanno chiamare *nerdfighters* ("combattenti secchioni"). Nel 2013, ha dialogato con Barack Obama in videochat. L'anno successivo «Time» l'ha inserito nella lista delle cento persone più influenti del mondo.

J.K. Rowling invece, per la gioia di quattro milioni di follower, interviene di continuo su Twitter, spesso a nome di Harry Potter. Insomma, a follower, retweet e like la maggior parte degli scrittori non resiste. Anzi, obbligati dal marketing o spinti dai lettori, in prima persona o attraverso le case editrici, hanno cominciato a considerare Twitter, Tumblr, Facebook, Instagram, e persino Pinterest, piazze da frequentare. James Patterson, il più pagato al mondo secondo Forbes, con quattro milioni di amici su Facebook, interviene più di una volta al dì, postando di tutto: opinioni, l'ultima libreria in cui è entrato, i romanzi letti. Entusiasti sono anche Stephen King, con oltre cinque milioni di fan su Facebook e più di un milione di follower su Instagram, Salman Rushdie, che conta più di centomila fan e Camilla Läckberg, con 103.800 fan su Facebook e 219mila follower su Instagram.

Roberto Saviano è in dialogo con 2.600.000 persone su Facebook e quasi 800mila su Twitter. E se il bulimico Irvine Welsh (ha sfornato 77mila tweet) ha fatto di Twitter il suo terreno di battaglia per la Scozia, Jeff Kinney, l'autore del *Diario di una schiappa*, è tra i più snob: ha 46mila follower, mentre ne segue solo un centinaio. Secondo il magazine «Flavorwire», nella classifica degli autori che, coltivando la presenza online, hanno aumentato popolarità e vendi-

te, ci sono anche: Emma Straub, Neil Gaiman, Colson Whitehead, Emily Gould, Elif Batuman, Jami Attenberg.

E in Italia, oltre a Saviano? Francesco Sole, creativo e youtuber, ha già all'attivo diversi libri con Mondadori. Il penultimo s'intitolava *Ti voglio bene #poesie*, e nasceva da un inedito format di comunicazione proposto su Facebook: poesie, per l'appunto, recitate da Sole con un montaggio riuscito, un contorno di musica d'atmosfera e immagini toccanti. Se i suoi post sfioravano i 200 milioni di visualizzazioni complessivi suscitando, in media, circa 18mila commenti l'uno, nella raccolta cartacea i componimenti tornavano in forma scritta accanto ad alcuni inediti: una riprova di come il digitale sappia confluire in un mezzo tradizionale.

Percorso opposto, invece, è stato quello generato dall'antologia *Cedi la strada agli alberi* (Chiarelettere, 2017) del poeta Franco Arminio. Ristampata più volte in tre mesi, ha superato le dodicimila copie grazie anche a un concorso su Instagram, che invitava chiunque volesse aderire a raccontare, tramite una foto, una sua personale interpretazione della bellezza della natura. In venti giorni sono stati pubblicati quasi cinquemila scatti accompagnati dall'hashtag #CediLaStradaAgliAlberi: tramonti, paesaggi, dettagli e angoli di vita quotidiana. Le migliori immagini sono state condivise e commentate dall'autore, amplificando così la notorietà della raccolta, e invogliando verosimilmente i follower dei partecipanti a diventare a loro volta lettori. I social non sono soltanto nuovi luoghi per la letteratura: rappresentano, come abbiamo visto, opportunità aggiuntive per la sua diffusione.

Per Maddalena Candelieri, web content editor e social media manager presso Hoepli Editore e libreria, sono ormai moltissime le figure di autori con un largo seguito sui social. «Tra i tanti, provo a citare due casi molto diversi tra loro: l'insegnante Alessandro D'Avenia con più di 270mila fan su Facebook e 91.700 follower su Instagram, e il fumettista Michele Rech, in arte Zerocalcare, con 278mila fan su Facebook e 64.800 follower su Instagram. Si tratta di due profili completamente diversi, ma entrambi seguitissimi: il primo, con un'impronta più riflessiva, il secondo con uno stile satirico trasmesso attraverso le sue vignette. C'è poi Luca Bianchini con 54.100 fan su Facebook e 43.900 follower su Instagram. Un

caso particolare può essere però quello di Fabio Bonetti, per tutti Fabio Volo, che non è nato come autore ma lo è diventato anche grazie alla sua fama e al suo successo come conduttore radiofonico, televisivo e come attore. Ha un profilo Facebook con ben 1.240.000 fan e 706mila follower su Instagram, in cui alterna post divertenti e momenti più seri. Quello che forse accumuna la maggior parte dei profili però è la prevalenza di post riguardanti la propria vita quotidiana rispetto a quelli sulle proprie pubblicazioni. È forse proprio questo che la gente cerca? Credo di sì, perché il coinvolgimento e il consenso del pubblico sono altissimi quando l'autore cerca di appassionare i propri lettori con curiosità e domande, non necessariamente legate al libro.»

Vien da chiedersi, visti questi numeri, quanto sia ancora efficace la promozione che un editore può fare di un autore sui social, rispetto all'attività dello scrittore stesso. Per Maddalena Candeliere «l'autopromozione dell'autore in Rete può essere spesso anche molto più incisiva di quella gestita dalla casa editrice, ma le due realtà devono coesistere. L'autopromozione dello scrittore funziona proprio perché quello che gli utenti cercano sui social è sbirciare nella vita dei propri idoli. Il mero profilo commerciale dell'editore, che vuole solo vendere al pubblico può quindi non funzionare. L'utente acquista in modo più spontaneo se riesce a rispecchiarsi nel personaggio che ama, ma è importante che l'autore sia affiancato e seguito dalla casa editrice per cui lavora!».

Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Hoepli, Feltrinelli, Giunti, Sellerio, minimum fax sono gli editori che raccolgono più consensi sul web. Mondadori sulla pagina ufficiale Facebook conta quasi 400mila iscritti e numerosissime interazioni. Il profilo Twitter di @LaFeltrinelli ha 11.200 tweet e 770mila follower. Facebook, Twitter e Instagram vengono per lo più utilizzati per condividere immagini di backstage, booktrailer, anticipazioni, curiosità da parte degli autori, #savethedate e articoli, per coinvolgere cioè il pubblico dei lettori, tradizionalmente tra i più restii alla comunicazione digitale.

Secondo lo psichiatra Gustavo Pietropolli Charmet, autore del recente *L'insostenibile bisogno di ammirazione* (Laterza, 2018), «non v'è dubbio infatti che l'uomo che vive nello scenario sociale postmoderno si trova alle prese con un'alluvione di immagini, suo-

ni, voci che rappresentano una novità importante rispetto al silenzio comunicativo di un tempo in cui le moderne tecnologie non avevano ancora messo a disposizione del bisogno espressivo e comunicativo strumenti di diffusione aventi un'eccezionale capacità di allargare a una platea di fruitori sconfinata il prodotto del processo creativo o i contenuti che urgono nel bisogno comunicativo individuale e di gruppo».

Quanto questa urgenza espressiva sia gradita – più che necessaria – agli autori, crediamo sia ben espresso da Giuseppe Culicchia, nel libro *E così vorresti fare lo scrittore* (Laterza, 2013): «Francesco Piccolo una volta mi ha detto di aver capito che la vita di uno scrittore è fatta di anni buoni e anni meno buoni. Gli anni buoni sono quelli in cui lo scrittore scrive. Gli anni meno buoni sono quelli in cui lo scrittore deve occuparsi della promozione di ciò che ha scritto».

I LETTORI

Libri per far leggere? Vite di lettori,
piccole biblioteche, vademecum-
manifesto
di Bruno Falchetto

Notizie dalle blogosfere
di Elisa Gambaro

Lecture per le orecchie
di Paolo Costa

Vedere i testi, leggere le immagini. Le
visualizzazioni per «la Lettura»
di Stefano Ghidinelli

Vedere i testi, leggere le immagini. Le
visualizzazioni per l'*Atlante Calvino*
di Bruno Falchetto

Libri per far leggere? Vite di lettori, piccole biblioteche, vademecum- manifesto

di Bruno Falchetto

Una serie varia di testi apparsi nell'ultimo anno e mezzo ruotano attorno alla valorizzazione del leggere, in chiave di promozione, orientamento e formazione. Visti nell'insieme, con le scelte di struttura in primo piano, mostrano il rilievo e le contraddizioni del favorire la lettura. E offrono un piccolo inventario di possibili tessere per un discorso critico sulla letteratura che provi a scansare l'attesa di bassa leggibilità e alta autoreferenzialità che spesso lo accompagna.

Questo è un articolo sfilata. Un breve panorama su un filone editoriale i cui segnali si fanno più frequenti, quello di libri sui libri, o meglio dei libri che riflettono sull'esperienza del leggere e che vogliono in diverse forme accompagnarla. Agili volumi di taglio saggistico rivolti al dialogo con un pubblico di non addetti ai lavori, che si cimentano in vario modo sul terreno decisivo e insidioso della promozione e formazione alla lettura. Provo a proporre una vista – un poco – “da lontano” (né *close* né *distant*), estesa, da fuori, ma nella prossimità, attenta alle cornici che presentano il testo ai lettori e in prima battuta lo legano al contesto.

Comincio con un appello. Sette titoli nell'ultimo anno e mezzo. Marco Baliani, *Ogni volta che si racconta una storia* (Laterza, 2017), Paolo Di Paolo, *Vite che sono la tua. Il bello dei romanzi in 27 storie* (Laterza, 2017), Giuseppe Montesano, *Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi* (Bompiani, 2017), Michela Murgia, *L'inferno è una buona memoria. Visioni da Le nebbie di Avalon di M. Zimmer Bradley* (Marsilio, 2018), Nuccio Ordine, *Gli uomini non sono isole. I classici ci aiutano a vivere* (La nave di Teseo, 2018), Massimo Recalcati, *A libro aperto. Una vita è i suoi libri* (Feltrinelli, 2018), The Book Fools Bunch, *Guida tascabile per maniaci dei libri* (Edizioni Clichy, 2018). Per ordinarli si può cominciare dalle parole chiave che percorrono i paratesti, partendo dai

titoli: storie, raccontare, classici, romanzi (in un caso, uno soltanto, indicato per nome, non di un classico); libri e lettori (anche selvaggi o maniaci); vite, vivi, vivere. Se ampliamo lo sguardo anche a risvolti, prefazioni, ringraziamenti, indici, titoli di collana possiamo cogliere nitidi segnali d'ambiente. *L'inferno è una buona memoria* nasce per «Passaparola», collana che da poco Marsilio ha avviato. «Da una lettura a una vita: gli scrittori italiani raccontano di sé e del mondo partendo da un libro», così si legge sull'occhiello prima del frontespizio: «È la prima collana che funziona come un gruppo di lettura, e si rivolge ai lettori di narrativa e di grandi classici, di fiction e di autofiction, agli studenti, agli appassionati, ai curiosi». Marco Baliani si presenta come «un raccontatore di storie» che tutto quel che ha imparato, l'ha imparato «strada facendo, praticando la narrazione in ambiti e situazioni molto diversi tra loro», artigiano di quella narrazione orale «che permette ad un racconto di divenire memorabile, al punto di poter convocare un pubblico di ascoltatori in un teatro». E nel libro un indice dei video e un QR code consentono l'accesso a frammenti multimediali di sue performance. L'invito di Giuseppe Montesano a farsi davvero lettori muove dalla necessità di una dissociazione attiva dal mondo mediale che ci circonda («I lettori selvaggi spengono dolcemente gli schermi menzognieri e leggono con tutti i sensi spalancati»). La *Guida tascabile per maniaci dei libri* è firmata con uno pseudonimo collettivo, The Book Fools Bunch, quasi un gruppo di lettura che indossa i panni dell'autore-critico. E – con una sezione in più rispetto alla prima versione dell'anno scorso – sottolinea l'anello determinante della catena del leggere: *I libri imperdibili dei librai italiani* («parola tra le più nobili della nostra lingua, come lo sono le parole “maestra” o “falegname” o “pompiere”»).

Le diverse forme-libro proposte da questi testi dicono di un'intenzione di inserimento e interazione con la fisionomia del contesto letterario-culturale che si è costituito nel passaggio di secolo. Un ambiente nel quale un ruolo primario nella diffusione del discorso letterario e culturale è stato assunto da un fitto tessuto di festival e fiere, rendendolo di più un discorso in presenza, basato sulle persone e le personalità, nel quale le forme di incontro fisico fra autori, editori, lettori si sono molto intensificate, con una spinta

democratica tutt'altro però che scevra di ambiguità. Un ambiente nel quale il parlare e lo scrivere di letteratura sono – come si sa – sempre meno gestiti da una società letteraria abbastanza omogenea e istituzionalmente qualificata, che ha sempre più il volto di un irregolare reticolo a densità e autorevolezza variabile. Dove una spinta a diffondere abitudine e gusto per il libro e la lettura si è manifestata in vario modo, per impulso pubblico, per l'azione di categorie, gruppi e singoli, facendo in particolare degli ultimi anni una sorta di tempo della promozione del leggere. Dove la letteratura si racconta anche in teatro e le letture pubbliche si sono moltiplicate in spazi estremamente vari e secondo tempi disparati.

Percorre questa serie di testi una centrale e marcata valorizzazione del leggere, che si configura secondo le due grandi prospettive di fondo della promozione e della formazione (per contrassegnarle in fretta: allargare il campo delle pratiche di lettura / produrre una crescita di competenza, avvicinare / radicare, mettere in contatto / cambiare). Nell'insieme le pubblicazioni mostrano di declinarle in tre forme principali: l'autobiografia, il catalogo, la tavola di principi, ciascuna caratterizzata da diverse modalità di discorso dominanti; rispettivamente narrativa, descrittivo-espositiva, riflessiva. I tre modelli poi agiscono nei singoli testi che li realizzano variamente, anche con ibridazioni significative. Ne nascono vite di lettori, libri piccola biblioteca e libri manifesto.

Procedo a coppie o terne, dicendo subito che al di là dell'efficacia maggiore o minore di ognuno, della lettura individualizzata, mi interessa qui prenderli in gruppo, perché ben consentono di individuare una tastiera di elementi, un sistema di tessere, per una scrittura critica che – provando a esplicitare con forza il valore della lettura – intenda colloquiare in modo deciso con un orizzonte di pubblico non specialistico.

A libro aperto e *L'inferno è una buona memoria* formano una coppia asimmetrica e complementare. Giocano l'autobiografia del lettore (dell'uomo, della donna, lettore) sul motivo dell'incontro riconfigurante: la lettura, l'opera che segna, segmenta, modella in altra maniera una persona, un'esistenza (che lavora in noi «come un punteruolo», Murgia). Il discorso sul testo e sul leggere si intreccia stretto al racconto di esperienze: perché leggere (ri)modella le vite;

non è un'asettica operazione del sapere, incide a fondo nel nostro essere nel mondo (è «coltello», oltre che «corpo» e «mare», Recalcati). Al plurale in un caso («nove libri dai quali mi sono sentito davvero letto, sin nelle viscere»), che raccontano «le tracce essenziali della mia biografia intellettuale e umana»), al singolare nell'altro; mettendo in fila opere capitali di prestigio indiscusso (dall'*Odissea* a *La nausea*, da *Essere e tempo* agli *Scritti* di Lacan – con *Il sergente nella neve* e *La strada* di Cormac McCarthy) o dando invece polemicamente spicco («so di espormi allo sberleffo snobistico») nel suo «strano memoir» a un solo volume, *Le nebbie di Avalon*, non tanto di sangue nobile: «Ha tutto quello che non dovrebbe avere per essere considerato un libro fondante. [...] È solo un libro di letteratura popolare, di quelli che hanno pure la colpa di aver venduto decisamente troppo per non subire l'accusa della dozzinalità». (Proprio quel tipo di libro che «molti intellettuali che conosco non leggerebbero mai, perché non sopportano l'idea di potersi emozionare per la stessa storia per cui fibrilla il cuore della loro parrucchiera», ma che può obbligarci a trasformare lo sguardo sul femminile e sull'immaginario.)

A libro aperto ha un indice suddiviso in due parti: una «teoria della lettura» (così il risvolto) precede il racconto biografico dei libri memorabili che s'iscrivono nell'io, una sezione a dominante ragionativa ne introduce una narrativo-espositiva, una sequenza di ritratti critici realizzati anche come narrazioni d'esperienza, ritratti del libro ma anche di quel che sono stati per chi li ha letti nel momento in cui li ha letti. La formulazione di una concezione del leggere o del raccontare, capace di indirizzare i comportamenti, diventa asse portante in *Come diventare vivi* e *Ogni volta che si racconta una storia*, nel vademecum di Montesano come nei «pensieri narrati» di Baliani. Le due agili opere assumono così il profilo di un libro-manifesto, di una tavola di principi che possono consentire, a chi sa dividerli e praticarli, di liberare tutto il potere dei testi e delle storie, sperimentarne la vivificante intensità conoscitiva e ricchezza antropologica. Entrambe sono mosse dall'obiettivo di muovere una battaglia contro quella che pare una dittatura digitale, di attrezzare i lettori a riconoscere e usare la forza di attivazione sensoriale di cui tutti siamo forniti e che le opere letterarie sanno mettere in moto e

potenziare («la scoperta regalataci dalla lettura profonda è che siamo noi i veri esseri multimediali ed è da neoprimitivi credere che questo potere giaccia magicamente nei nostri dispositivi esterni», Montesano).

Anche *Vite che sono la tua. Il bello dei romanzi in 27 storie* si presenta come una biografia per letture («ventisette libri, ventisette come gli anni, a oggi, della mia vita di lettore»). Ma anche come un «canone affettivo» e aperto (ogni capitolo-testo si chiude con brevi flash di lettura su *Altre storie*). Tracciato da chi si è «fidato dell'intensità dell'emozione» e di quel che la lettura ci consente di «riportare» – come da un viaggio: «Una frase. Un'intuizione. Una cosa che ignoravi. [...] anche solo una visione. [...] una storia che somiglia alla tua [...] che avresti voluto somigliasse alla tua». La forma autobiografica si innesta con quella catalogica. Il percorso di evoluzione di un lettore assume soprattutto i modi della proposta di un sistema di libri che contano.

Ai modi del catalogo-antologia, realizzata in chiave alta, saggistica, ricorre *Gli uomini non sono isole*, itinerario tematico sui poteri positivi dell'umanesimo letterario condotto grazie a una collana di brevi letture da grandi testi. È invece un catalogo-repertorio la *Guida tascabile per maniaci dei libri*, stilato in forme spicce, cronistiche, come strumento d'uso e induttore di curiosità.

Sono libri che puntano a mettere in contatto con i libri, a favorire un orientamento, a mettere in moto il gioco delle «interazioni» in cui consiste, come ricordava Luigi Meneghello, una delle «virtù» maggiori delle scritture. I dispositivi salienti dell'attivazione dei lettori, di valorizzazione del libro e del leggere, sono dunque volti a informare e introdurre, a chiarire, sottolineare e dare intensità. Ecco allora le diverse maniere di segnalare, avvicinare ai testi: elenco di titoli, riassunto, profilo critico, reinterpretazione inventiva (come quelle di Murgia sulla materia di Avalon), citazione corta, sequenza antologica di brevi passi. E i differenti modi di mettere in scena le esperienze di lettura, narrando l'immersione avvincente, spiazzante, che le accompagna, rievocandone circostanze e memorabilità, connessione con legami affettivi, intellettuali. O le soluzio-

ni stilistiche d'evidenza, come le metafore che sintetizzano l'idea del libro in Recalcati.

Scrivere per valorizzare il leggere, il narrare, pone innanzi tutto un problema di registri e tono. Spinge a una ricerca di nitidezza comunicativa che questi testi nel complesso ben realizzano. Spinge a una ricerca di intensificazione, rilievo, impatto, vivacità che porta con sé, ricorrente, l'insidia dell'enfasi. Dell'enfasi dell'io che si racconta, che si mette alla ribalta con i suoi entusiasmi, epifanie, commozioni. E dell'enfasi delle idee che si propongono. Non sempre scansate in questi libri, che poco sfruttano il pedale-antidoto dell'ironia.

Gli autori con passione e impegno si confrontano con – ed esibiscono – le contraddizioni della promozione, del potenziamento della lettura. Spingere verso, indicare come si fa (con l'alto rischio del dirigismo autoritario) un'attività che – in primo luogo, soprattutto – per rilasciare le energie e i nutrimenti che sa offrire dovrebbe essere liberamente scelta e configurata. E trovarsi così a proporre una parola che si vorrebbe internamente convincente, in forma d'ingiunzione, compresa di sé, antidialogica.

Il ricco vademecum di Montesano sceglie il linguaggio della perorazione, della chiamata, in cui risuona l'impulso potente di un impegno intimo, di una vocazione contagiosa, ma man mano si irrigidisce, lascia intravedere una prospettiva di arruolamento degli eccellenti che restringe molto le sue potenzialità di incidere su un mondo dei lettori tanto variegato, in cui il dialogo più importante da costruire non è quello con i lettori forti, ma quello con i lettori intermittenti, precari, intermedi.

Questa sfilata, questo veloce itinerario fra una serie di libri, ci mostra – è questo che mi interessa soprattutto – un ventaglio di forme. Il punto di vista è quello di provare a pensare al “libro di critica”, alla scrittura saggistica in un regime di elasticità architettonica. Credo operazione oggi nient'affatto secondaria, anzi particolarmente essenziale, per un tipo di critica che non si accontenti di parlare solo a pochi, per mettere a punto modi di scrittura che sappiano scardinare, a partire dalle strutture e dal linguaggio, l'attesa di bassa o nulla leggibilità e alta autoreferenzialità che ormai accompagna la saggistica letteraria. Si tratta di prendere molto seriamente

anche le risorse di forme semplici, brevi, di servizio, discontinue, catalogiche, o narrativizzate. Provando magari a reinventarle o usarle in maniera agile ma dinamica ed esigente. Chiudo allora ricordando una recente proposta-provocazione di Paolo Di Stefano, quella di un «Mereghetti della letteratura» («Corriere della Sera», 3 dicembre 2018), sulla quale si dovrebbe riflettere non solo sul terreno di una critica giornalistico-militante.

Notizie dalle blogosfere

di Elisa Gambaro

Il formato lit blog ha ormai vent'anni di vita, e deve vedersela con l'invasività galoppante dei social network. Morfologie e funzioni dei siti di approfondimento letterario hanno dovuto fare i conti con l'evoluzione delle dinamiche online, operando scelte diverse in termini di organizzazione del lavoro, stili di intervento culturale, e soprattutto nella modulazione di un rapporto sempre più osmotico con il campo culturale offline.

Come è accaduto alle altre pratiche discorsive, anche il dibattito attorno ai libri passa ormai necessariamente dalla Rete. L'ovvietà dell'assunto può forse essere mitigata da qualche osservazione preliminare. L'espansione dello scambio informativo indotta da Internet ha mutato i modi stessi della produzione di cultura, se non altro perché la quantità di contenuti disponibili ha subito un salto di scala mai visto prima nella storia. Più interessante è osservare come proprio la rapidità dello sviluppo tecnologico, che a ogni anno che passa plasma in misura maggiore le nostre vite, abbia innescato mutazioni e riconfigurazioni dei materiali critici presenti nell'infosfera digitale: nell'ultimo quinquennio sono variate le loro morfologie, le funzioni e i modi di interazione reciproca. Si tratta di un processo in corso; la complessità del fenomeno, gli ordini di grandezza coinvolti e la velocità del suo andamento non permettono – almeno a chi scrive – di intuirne per ora coerenti direzioni evolutive.

Com'è noto, in Italia la migrazione dei contenuti critico-letterari dal cartaceo al digitale ha visto una prima fase di consolidamento più di tre lustri or sono, nella prima metà degli anni zero, quando sono nati, tra gli altri, «Carmilla», «Nazione Indiana», «Lipperatura», «Wu ming foundation» (su *Tirature '11* ne ha ragionato Bruno Pischetta, facendo il punto sul panorama di allora).

Si trattava di spazi sorti in concomitanza alla crisi delle terze pagine dei quotidiani cartacei, ma precedenti al *restyling* delle stesse nelle vesti graficamente ammiccanti di contenitori culturali domenicali. L'humus coesivo e il lievito militante della prima ondata di *lit blog* erano invece costituiti da un controposizionamento polemico nei confronti dell'*establishment* della cultura e dell'ufficialità dei suoi dispositivi di mediazione (grande editoria, stampa, università), avvertiti come atrofizzati e non più in grado di parlare a una nuova generazione di opinione pubblica colta o medio colta. Da questo punto di vista, è perfettamente corretto osservare, come è stato fatto, che le distese vergini della Rete siano state il grimaldello nuovo di una dinamica antica nella storia otto-novecentesca degli intellettuali, favorendo l'ingresso sulla scena letteraria di *outsider* o di soggetti che si autorappresentavano come tali. Le tensioni tra aggressività iconoclasta nei confronti dell'istituzionalità culturale e i rapporti professionali dei collaboratori con la stampa e il campo editoriale librario hanno costantemente innervato l'evoluzione di questi spazi, generando conflitti a volte fecondi, in termini di vivacità e profondità del dibattito, a volte irrimediabilmente ombelicali.

Negli anni successivi, la capienza illimitata del web e l'abbattimento dei costi di produzione online hanno portato a una vera e propria esplosione di *lit blog* e webzine. Il risultato è che oggi, anche senza indulgere al "panico digitale", ogni tentativo di mappatura dei singoli luoghi letterari presenti in Rete deve considerarsi inane in partenza: i siti preposti alla discussione libreria sono talmente numerosi, eterogenei e volatili da vanificare ogni pretesa di censimento. A sabotare un compendio ragionato è anzitutto l'opacità delle metriche quantitative – per intendersi: il numero degli accessi unici giornalieri e quello delle pagine visitate. Dati pubblici, omogeneamente tarati e validati da terzi non sono sempre disponibili, per cui in molti casi non resta che affidarsi ai questionari e alla buona fede degli amministratori dei siti. È possibile tuttavia ragionare su alcune tendenze di fondo.

Il primo fenomeno riguarda la curva temporale disegnata dall'ingresso dei *lit blog* nell'infosfera online: il picco di affollamento si è registrato nel quinquennio 2008-2013, quando piattaforme dedicate all'«approfondimento culturale», alle inchieste sul mondo

editoriale, alla recensione o segnalazione di libri e/o alla promozione di nuove scritture creative spuntavano come funghi: nel 2009 nascono «Sul Romanzo» e «minima&moralia», nel 2010 «Il lavoro culturale», dall'anno successivo sono attivi «Doppiozero» e «Le parole e le cose». «minima&moralia» è espressione delle forze intellettuali gravitanti attorno dell'editore romano minimum fax, e può dunque all'inizio avvalersi delle risorse e delle strutture della sede editoriale: già dopo cinque anni di presenza online, il sito si è conquistato un'eco e un'autorevolezza nel panorama nazionale – trentamila contatti unici per alcuni articoli – che nel 2014 permettono l'indipendenza dalla casa madre. «Il lavoro culturale» e «Le parole e le cose» nascono invece in ambito accademico, in reazione alle gerarchie asfittiche e alla scarsa incisività culturale dell'editoria periodica universitaria. Il primo è un progetto dal basso, animato da «precari della ricerca e dei lavori cognitivi» nell'Università di Siena, e offre materiali composti distribuiti sullo spettro variegato delle scienze umane e delle arti: letteratura sì, un poco, ma soprattutto saggistica economica e politica, eventi artistici, fotografia, sociologia, cinema, urbanistica, diritto. A più esplicita vocazione letteraria, fin dal titolo, «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», che funziona come aggregatore di contenuti ad alta riconoscibilità stilistica: accanto ai prodotti originali, il sito sfrutta il potenziale connettivo e archivistico della Rete per riproporre, rilanciandoli, scritti già apparsi in formato cartaceo o in altri luoghi online. Ad animare il progetto, molto coerente nelle sue opzioni di fondo, un gruppo di critici letterari strutturati nell'università e nella scuola, nonché gli scrittori di tendenza sperimentale che meglio incarnano l'idea di letterarietà propugnata dai primi.

Il secondo dato d'interesse riguarda il formato: questi siti, e molti altri, si differenziano per riscontri numerici, contenuti e stili, indirizzi ideologici e di politica culturale, pubblico di riferimento, ma sono accomunati dall'identica adozione della morfologia del blog, sul modello dei pionieri di inizio millennio. Il blog è uno spazio interattivo dal funzionamento elementare: è costruito sull'accumulo continuo, preferibilmente quotidiano, di contenuti eterogenei e tra loro autonomi, ciascuno dei quali è aperto ai commenti dei lettori e indicizzato da tag che ne permettano la reperibilità sui motori di ricerca. Si tratta di una struttura onnivora e parcellizzata, che

perciò risponde bene alla semantica della Rete: i post raggiungono i destinatari in modo spesso casuale, attraverso l'interrogazione e i percorsi dell'albero di navigazione, e sono oggetto di lettura veloce e discontinua, spesso sincronica rispetto ad altre attività che l'utente sta svolgendo online. Se i generi di discorso praticati nei *lit blog* sono dunque variati, ma pur sempre definiti entro una gamma ristretta di possibilità – inedito letterario, articolo, recensione, intervista, segnalazione di eventi culturali – forme e intonazioni di scrittura dovranno invece adeguarsi a un'esigenza comune di scorrevolezza e incisività: lo scopo è catturare l'attenzione di un lettore sottoposto a un gran numero di flussi informativi concorrenti, e sollecitarne l'interazione, in modo da massimizzare numericamente gli accessi al sito. Contro pareri autorevoli, va detto che la partecipazione di molti al dibattito non implica necessariamente un abbassamento del livello del discorso: semplicemente, la struttura produttiva UGC (*user generated content*, contenuto prodotto dall'utente), allargando l'agone delle idee e moltiplicando l'immissione dei contenuti, li stratifica lungo un gradiente più ampio di qualità e appropriatezza argomentativa.

In ambito italiano, peraltro, la circolazione online ha avuto ripercussioni importanti e nient'affatto corrive proprio dal lato dell'offerta letteraria, a partire dalla genetica dei testi: di norma la trafila prevede una prima stesura in Rete, la condivisione sui *lit blog* e infine la riscrittura in vista di un eventuale approdo nelle tradizionali vesti dell'edizione libraria; ma i dispositivi di diffusione ne hanno ovviamente condizionato anche le morfologie. Se è noto che uno dei maggiori casi letterari degli anni zero, *Gomorra* di Roberto Saviano, è nato da una serie di post che l'autore pubblicava su «Nazione Indiana», la più intensa promozione di inediti online ha riguardato generi sperimentali di norma trascurati dall'editoria *mainstream*, quali il racconto breve, la poesia, il lacerto ri-assemblato, la “prosa in prosa”. Esemplare a questo proposito l'attività di «GAMMM. literature, criticism, installation(s), post poetry, asemic writing, research», il sito bilingue che dal 2006 ospita scritture “di ricerca” (nell'accezione sono comprese video e audio arte): uno spazio che ha contribuito a imporre nel campo letterario una nuova ondata di avanguardismo nazionale, aggiornandone la dignità estetica anche

attraverso il confronto costante con esperienze estere; con tutta evidenza, siamo di fronte a una strategia di presenza resa possibile solo dalla condivisione e dallo scambio in Rete. (Si veda su *Tirature* '10 Stefano Ghidinelli, *La poesia che non sta nei libri.*)

Infine, il terzo e forse più intrigante motivo di riflessione suscitato dalla variegata galassia dei *lit blog* risiede nei modi di organizzazione produttiva: la loro evoluzione ha comportato negli ultimi anni lo sfondamento della barriera virtuale, nelle forme di una crescente permeabilità tra ambito online e istituzioni offline.

Per quanto riguarda la logistica di intervento, l'esigenza di rimanere attivi e visibili sulla Rete coincide con la quantità di materiale che vi si immette e con il suo rinnovamento ininterrotto: di qui derivano la natura preferibilmente collettiva del lavoro e l'opportunità di redazioni numerose. Entro questo assetto di base, possono darsi due varianti organizzative, cui fanno riscontro diverse fisionomie di militanza culturale. Nei blog più blasonati, a prevalere è un'opzione più vicina al formato novecentesco della rivista di cultura, dove a dirigere i lavori è un gruppo fisso di collaboratori principali, ciascuno dei quali è responsabile della scelta dei contenuti offerti: a questo nucleo d'indirizzo si affianca poi una pleora di contributori occasionali, che forniscono materialmente i testi. Di solito, questa scelta di coordinamento sortisce sia una cifra stilistica più omogenea e riconoscibile, selezionando un'utenza più consapevole e avvertita della media, sia una maggiore eterogeneità culturale degli argomenti proposti. Nei portali più grandi, come «*minima&morale*» o «*Doppiozero*» – ma lo stesso accadeva e accade nei blog più vecchi – la letteratura non è che una parte, spesso minoritaria, di ciò che si pubblica; il dibattito critico sull'attualità politica, sulle questioni sociali più urgenti, sul ruolo degli intellettuali e sul loro mandato, si affianca a segnalazioni o ricognizioni cinematografiche, teatrali, televisive, musicali, espositive.

La seconda modalità di lavoro, più autenticamente internetiana nella sua tendenza bulimica, prevede redazioni ancora più nutrite, ma operanti con un maggior tasso di disintermediazione: un numero altissimo di collaboratori posta direttamente sul sito. Questa opzione può comportare, all'opposto, un interventismo anodino e centrifugo, anche quando è precauzionalmente rinserrato entro

le rassicuranti maglie di una sorta di monocultura libresca: portali come «Critica Letteraria» o il più popolare «Mangialibri» – più di cinquanta collaboratori il primo, circa un centinaio il secondo – si offrono a tutti gli effetti come macrocontenitori di un profluvio di sparse recensioni librarie.

Per quanto tuttavia queste strutture sortiscano proposte culturali dissimili, e dunque si rivolgano a destinatari difformi per interessi e bisogni, il panorama complessivo delle blogosfere – il plurale è d'obbligo – sembra configurarsi come uno sciame di nicchie ultraparcellizzate, ma tra loro potenzialmente comunicanti. È ben vero che l'interesse per i libri riguarda una minoranza degli utenti online, ma l'assetto "a frammenti" è determinato dalle stesse logiche produttive di Internet. Da una parte esse agiscono secondo il principio della cosiddetta "coda lunga" – per cui l'abbondanza strabiliante dell'offerta permette al sistema di reggersi anche sulla distribuzione di piccole quantità di moltissimi prodotti diversi – dall'altra i contenuti eterogenei si distribuiscono su piattaforme sì separate, ma pur sempre poste a un solo clic di distanza le une dalle altre.

Il punto è che il lavoro sui *lit blog* è per lo più lavoro gratuito: per chi vi scrive, la remunerazione è costituita da un ritorno di visibilità nel campo culturale. Di qui anche la portata strategica che nell'universo degli spazi letterari online ha assunto la sempre maggiore invasività dei social network, che generano traffico e condivisioni a catena, accrescendo potenzialmente la risonanza di un post, di un dibattito, di un testo, di un autore, e dunque il suo indice reputazionale. Sul lungo periodo, tuttavia, e in specie per siti che ormai hanno più di un lustro di vita alle spalle, la manutenzione ininterrotta può comprensibilmente rivelarsi troppo onerosa in termini di tempo e fatica. Si capisce bene perché, rispetto agli anni aurei del boom della blogosfera letteraria, le esperienze consolidate siano in diminuzione: è notizia recentissima, mentre scrivo, la chiusura della prima serie di «Le parole e le cose».

L'esigenza di finanziare il proprio progetto culturale è stata peraltro affrontata secondo strategie piuttosto uniformi: se la scelta di ospitare pubblicità è stata non sorprendentemente compiuta dagli spazi più popolari, le altre opzioni praticate hanno necessariamente guardato oltre i confini della Rete. La prima e più immediata,

accessibile anche a blog di piccole dimensioni, è la fondazione di un'associazione culturale. È questo lo strumento istituzionale che dal punto di vista legale permette l'accesso al crowdfunding, e dunque consente la raccolta di denaro dal basso. La seconda e conseguente linea di intervento sono le collaborazioni con le istituzioni del territorio: tipicamente, la presenza a festival, rassegne ed eventi culturali, o le partnership con le sempre più diffuse scuole di scrittura. Su questa strada, per esempio, si è mosso intelligentemente il collettivo di «La Balena Bianca».

Infine, non ultimi, ci sono i rapporti con l'editoria tradizionale, che possono darsi in modi diversi. Mentre l'invio di libri da parte degli uffici stampa degli editori è prassi comune, e segnala il riconoscimento di una forma di critica militante a lungo ignorata dagli addetti ai lavori, molti siti letterari sono diventati anche agenzie di scouting, piazzamento e editing: è il caso, fra molti, di «Sul Romanzo». Altri, forti dell'autorevolezza conquistata online, hanno dato vita a case editrici di e-book, parallele all'attività di blogging, come ha fatto «Doppiozero».

Per i singoli collaboratori, che spesso diversificano la propria presenza in Rete su diverse testate, gli approdi più ambiti riguardano tuttavia quegli istituti culturali che, se non altro per dominio sociogenerazionale, ancora legittimano un'attribuzione di valore economicamente corrisposta: su tutte, la stampa periodica e i media generalisti. In questa corsa all'autopromozione, i social network sono spesso strumenti più svelti ed efficaci dei «vecchi» *lit blog*. L'esercito di giovani *booktuber* offre ai follower coetanei intrattenimento e abbondanza di suggerimenti di lettura, mentre l'apparizione dei più seguiti fra costoro nei programmi del Salone del libro o di Bookcity ne certifica risonanza mediatica e potenziale commerciale. Le patinatissime fotografie di «colazioni mattutine con libro in vista» postate quotidianamente da Petunia Ollister, alias la milanese Stefania Soma, hanno riscosso un tale successo su Instagram, Twitter e Facebook da assicurare all'autrice collaborazioni con Radio2 e «Robinson», il supplemento culturale di «la Repubblica»; i post sono infine diventati un libro, *Colazioni d'autore*, edito da SlowFood. Che il formato del *lit blog* abbia esaurito le sue potenzialità espansive? Lo scopriremo navigando.

Letture per le orecchie

di Paolo Costa

Benvenuti nel mondo degli audiolibri, nei quali il lettore non è chi consuma il contenuto ma chi lo recita a favore del consumatore. Una nuova esperienza di lettura, abilitata dall'economia delle piattaforme e dalla tecnologia dello streaming, che sta dando la scossa al mercato editoriale.

«**A**vete mai ascoltato *Sulla strada* di Jack Kerouac?» La domanda – che Francesco Costa formula in un passaggio del suo bel reportage *Un viaggio in California*, ottavo episodio della serie *Da Costa a Costa* – rischia di risultare straniante per la scelta del verbo. Non ci viene chiesto, infatti, se abbiamo *letto* il romanzo-culto della Beat generation. Si vuole sapere se lo abbiamo *ascoltato*. Il punto è che Costa, brillante giornalista con la passione per gli Stati Uniti e vicedirettore del «Post», non si sta rivolgendo, in senso proprio, a dei lettori. La scelta del verbo è coerente con il formato dell'inchiesta. *Un viaggio in California* è infatti un audiolibro: un racconto di 42 minuti, affidato alla voce dello stesso autore. Tutta la serie è prodotta da Piano P ed è disponibile in streaming o podcast per gli abbonati della piattaforma Storytel, oltre che su iTunes e Spreaker. Benvenuti nel mondo degli audiolibri, nei quali il lettore non è chi consuma il contenuto ma chi lo recita a favore del consumatore. Benvenuti nel mondo dei libri che si ascoltano, insomma. Come *Sulla strada*.

Che l'audiolibro goda di notevole fortuna, ormai da alcuni anni, è indiscutibile. Ciò sembra dipendere dalla possibilità di realizzare con esso un'esperienza di lettura diversa da quella tradizionale: un'esperienza per certi versi più coerente con il contesto di consumo attuale. Ci sono in particolare due elementi, fra loro col-

legati, che concorrono a determinare tale successo. Da un lato l'audiolibro ammette una relazione con il testo non esclusiva. Mentre lo si ascolta, si può fare altro. Questa circostanza appare vantaggiosa per il lettore-ascoltatore contemporaneo. Come suggerisce Audible ai suoi abbonati, gli audiobook sono da «ascoltare mentre viaggi, mentre fai sport, quando vuoi rilassarti a casa o [...] con i tuoi cari». Il secondo elemento è rappresentato dalla possibilità di aumentare, attraverso l'audiolibro, la quantità di titoli consumabili. La smania del lettore estensivo trova in tal senso una nuova canalizzazione.

In realtà gli scenari di fruizione dell'audiolibro suggeriti da Audible corrispondono a stili di ascolto distinti. Da un lato è una questione di gusti e abitudini: c'è chi ama ascoltare mentre si muove o ha le mani impegnate, chi viceversa preferisce rilassarsi e concentrarsi nell'ascolto. Dall'altro lato a ciascuno può essere richiesto di assumere un atteggiamento di volta in volta diverso, in funzione del contesto. Nella guida alle attività di apprendimento all'ascolto realizzata dall'Apa, l'associazione americana degli editori audio, si suggerisce l'esistenza di almeno tre stili: *busy body* (pensiamo alla pratica, sempre più diffusa, di coloro che consumano contenuti audio mentre si allenano in palestra o nei parchi delle nostre città), *relaxing while reading with ears* (seduti in poltrona o distesi sul letto, magari a occhi chiusi) e *audio + print* (consumo transmediale).

Ma i cambiamenti collegati alla diffusione dell'audiolibro non riguardano solo la dimensione dell'esperienza individuale e sociale (che cosa vuol dire leggere; o meglio: che cosa facciamo, quando diciamo che leggiamo). Essi si manifestano anche sul piano industriale ed economico (che cosa vuol dire produrre, distribuire, vendere e consumare un libro). Il successo dell'audiolibro si accompagna alla trasformazione dell'intero ecosistema della lettura. Dal lato dell'utente si conferma il ruolo dello smartphone come dispositivo di riferimento per il consumo di tutti i contenuti ascoltabili, mentre cominciano a diffondersi gli *smart speaker* come Amazon Echo e Google Home. Dal lato della distribuzione si afferma una nuova funzione, quella della piattaforma. Si tratta di uno spazio interattivo che connette risorse e persone: i libri, gli editori, gli autori e i lettori. Sono le piattaforme Audible e Storytel, i due attori che stanno ridefinendo il mercato degli audiolibri. Il loro successo dipende

principalmente da due fattori: da un lato dalla capacità di scalare e connettere gli altri attori in modo efficiente, disintermediando rispetto alla filiera distributiva tradizionale; dall'altro di usare i dati per personalizzare l'esperienza del consumatore.

L'ulteriore elemento di novità è costituito dalla possibilità di trattare il libro non più come prodotto, ma come servizio. È il destino comune a tutto ciò che è digitalizzabile: dal software ai contenuti. Al cliente non si fa più pagare, quindi, la disponibilità del singolo artefatto, ma l'accesso all'intero catalogo della piattaforma. Un accesso "piatto" che, sia Audible sia Storytel, fanno pagare meno di dieci euro al mese. Lo streaming dei contenuti è la tecnologia che abilita questo modello di servizio e di prezzo: i contenuti audio sono trasmessi attraverso la Rete e riprodotti appena arrivano a destinazione.

Secondo l'Ufficio studi dell'Associazione italiana editori, i consumatori di audiolibri nel nostro paese corrispondono all'11% della popolazione sopra i quindici anni. I dati diffusi dall'Aie testimoniano di un'articolazione crescente nel modo di intendere la lettura di libri, siano essi di carta o digitali. L'ascolto di audiolibri si integra con le altre forme di lettura.

Resta da capire in che modo debba essere misurato il consumo di audiolibri. Com'è noto, Storytel e Audible definiscono il mercato a valore in base al numero di abbonati paganti e quello a volume in base ai minuti ascoltati. Peraltro, in coerenza con le linee guida della casa madre, Audible non fornisce alcun dato sui propri risultati commerciali. I minuti ascoltati, a loro volta, possono essere tradotti in libri ascoltati. Altra cosa è la misura dei libri scaricati, ovviamente, poiché ascolto e download sono metriche diverse. Il calcolo dei minuti ascoltati per titolo è la base anche per determinare le *royalties* dovute agli aventi diritto. Come si determina, invece, il numero di copie vendute? Si può supporre che venga fatta una correlazione fra minuti ascoltati, minuti medi per titolo, titoli ascoltati e titoli scaricati. Ma si tratta di un calcolo per forza di cose impreciso. Definire il mercato a volumi sommando le vendite di audiolibri fisici (compact disc), download e streaming non è concettualmente corretto. Secondo stime di Storytel, in ogni caso, il mercato a valore dell'audiolibro in Italia è compreso fra i 5 e i 7 milioni di euro.

Emons, che ha scommesso sull'audiolibro oltre dieci anni fa e che oggi produce per sé e per numerosi altri editori, ha fatturato nel 2018 oltre un milione di euro tra la vendita di audiolibri in formato fisico e di quelli in formato digitale. L'incidenza del mercato digitale sul fatturato complessivo si attesta a circa il 45%, in netta crescita. La previsione di Emons è che raggiungerà il 50% nel 2019. Questo perché, nonostante sia il mercato fisico sia quello digitale siano in crescita, quello digitale lo è molto di più.

Anche negli Stati Uniti il mercato dell'audiolibro gode di buona salute. Nel 2017 il giro d'affari del settore ha superato i 2,5 miliardi di dollari. La crescita rispetto al 2016 è stata del 21,5% in termini di copie vendute e del 22,7% in termini di ricavi (fonte: Management Practice per Apa – Audio Publishers Association). E il successo dell'audiolibro si conferma a dispetto del fatto che uno dei suoi tradizionali supporti – il vecchio compact disc – continui a perdere di importanza. Il dispositivo d'elezione per il formato audio è diventato infatti lo smartphone, impiegato dal 73% degli utenti. Ma è interessante notare il peso crescente dei cosiddetti *smart speaker*, ovvero i dispositivi domestici equipaggiati con tecnologia di riconoscimento vocale, come Amazon Echo e Google Home. Questi sono utilizzati per l'ascolto di audiolibri dal 24% degli utenti. Lo scorso anno il settore degli *smart speaker* è esploso negli Stati Uniti (+130%), con Amazon in posizione dominante (70% del mercato). In Italia la sfida fra Google e Amazon si potrà misurare solo nel corso del 2019.

Un sondaggio di Edison Research, condotto sempre per conto dell'Apa, ci permette di evidenziare alcuni fatti, a cominciare dall'età relativamente giovane dei fruitori di audiolibri: il 54% di essi ha meno di 45 anni. Si tratta di un pubblico con una propensione al consumo di libri, in qualunque formato, superiore alla media dei lettori americani. Il campione intervistato dichiara di acquistare in media 15 audiolibri all'anno. Inoltre, non si tratta di un consumo esclusivo: chi ascolta audiolibri legge anche libri tradizionali (almeno uno nell'83% dei casi) e e-book (79% dei casi).

Questi dati sembrano confermare la tendenza dei nuovi lettori a muoversi trasversalmente su più piattaforme, piuttosto che selezionarne una sola. E probabilmente il passaggio da una piatta-

forma all'altra dipende dal contesto in cui di volta in volta si manifesta l'esperienza della lettura. Ancora più interessanti le motivazioni che avvicinano i consumatori al formato audio: la larghissima maggioranza degli intervistati apprezza l'audiolibro perché può essere ascoltato mentre si fa altro (81%) e ovunque ci si trovi (80%).

Ma torniamo alla domanda da cui siamo partiti: «Avete mai ascoltato *Sulla strada* di Jack Kerouac?». Per quanto mi riguarda, dovrei rispondere di no. Certo, ho letto il celebre romanzo di Kerouac due volte, e l'ho amato. Tuttavia, mai mi è capitato di ascoltarlo. È anche vero che, nella mia personale esperienza, ci sono capolavori prima letti e poi ascoltati, o viceversa: come *I Malavoglia*, il cui ricordo è indelebilmente legato alla voce grave della professoressa di ginnasio; o certe pagine di Proust lette ad alta voce per assaporarne meglio i valori compositivi di ritmo e intonazione.

È chiaro che stiamo parlando di testi di natura diversa. L'articolo di Costa, non privo di una sua profondità narrativa, appartiene pur sempre al dominio della *non fiction*, a cavallo fra la tipologia funzionale descrittiva e quella espositiva. Inoltre è stato scritto proprio per essere ascoltato, come la maggior parte dei prodotti giornalistici destinati al consumo radiofonico o televisivo. L'andamento paratattico e la prevalenza di periodi brevi rispondono all'esigenza di ridurre lo sforzo necessario per la comprensione da parte dell'ascoltatore. Altro è il caso della maggior parte dei romanzi, dei quali si può in linea di massima affermare che siano stati scritti per essere letti, non per essere ascoltati. Il che non esclude l'ossequio a valori musicali nello stile di questo o quell'autore. Osserva George Steiner in proposito: «La morte della lettura fatta ad alta voce per i bambini, ma anche tra gli adulti, è uno scandalo! I grandi testi del XIX secolo sono spesso fatti per essere letti ad alta voce [...]: ci sono intere pagine di Balzac, di Hugo, di Sand, la cui cadenza, la struttura ritmica sono quelle di un'oralità sviluppata, da ascoltare, da cogliere. Ho una fortuna pazzesca: mio padre mi faceva letture ad alta voce ancor prima che le comprendessi (ecco il segreto), ancora prima che le cogliessi appieno» (*La passione per l'assoluto. Conversazioni con Laure Adler*, Milano, Garzanti, 2015, p. 89).

A determinare la performance di un audiolibro concorrono diversi fattori. Fra questi hanno senz'altro un peso la recitabilità del

testo e la qualità della recitazione. Per questo è importante la scelta di chi recita. Fra noi e l'autore si interpone un altro soggetto, il quale ha il compito di fare risuonare il testo attraverso la sua voce. Ma, com'è noto, ogni recitazione è anche un'interpretazione. E non tutte le interpretazioni sono egualmente convincenti. Ho in mente, per esempio, una lettura per la televisione del XXIII capitolo dei *Promessi sposi* affidata alla voce di Vittorio Gassman, oggi recuperabile su YouTube e altre piattaforme, la quale mi sembra portare lontano dalle ragioni del capolavoro manzoniano, essendo priva di quell'affabilità lombarda che a me pare permeare la prosa.

Ecco un modesto campionamento, realizzato ascoltando alcuni audiolibri appartenenti a generi e autori diversi. Cominciamo con un classico, come *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij. L'ho ascoltato nella versione tradotta e narrata da Claudio Carini (Recitar Leggendo, 2018: disponibile su Storytel e Audible, ma anche in *compact disc* attraverso altri circuiti). Abbiamo in questo caso a che fare con un interprete autorevole. A Carini, attore di prosa sulla scena da oltre quarant'anni, si deve uno dei primi progetti di letture ad alta voce in Italia, promosso già nel 1997. Il capolavoro di Dostoevskij è trattato da Carini con grande maestria. La sua lettura dà corpo alla perturbante vastità della scrittura dostoevskijana e ci conduce in zone oscure e inafferrabili, fino al limite dell'abisso. Soprattutto riesce a rispecchiarne la dimensione polifonica, fatta di una pluralità di voci indipendenti. Rispetto a quella di Carini, l'interpretazione di *Delitto e castigo* fornita da un altro audiolibro attraverso la lettura di Silvia Cecchini (Collina d'oro, 2013) mi sembra molto più piatta. Da notare, fra l'altro, la considerevole differenza dei tempi di esecuzione: 23 ore e 25 minuti quella di Carini, appena 14 ore e 10 minuti quella di Cecchini.

Ho poi ascoltato alcuni *Corti* di Sandrone Dazieri. Sono racconti brevi, della durata di dieci minuti, prodotti da Storytel e particolarmente adatti alla fruizione in audiolibro. Al punto da farci sospettare che qui a guidare l'ispirazione di Dazieri sia proprio il formato. Classificarli come *snackable content* non vuole essere un modo per misconoscerne il pregio. La voce è quella di Rosario Lisma, attore cinematografico e televisivo, il quale si trova a suo agio

più con le parti mimetiche (come nel racconto *Audience*) che con quelle descrittive (*Bentornato onorevole* e *Vince la casa*).

Ci sono infine i reportage giornalistici di Francesco Costa, menzionati all'inizio. Essi meritano la nostra attenzione perché mostrano una evidente capacità di adattamento alle caratteristiche del medium, non solo a livello di scrittura e di personalità vocale, ma anche per quanto riguarda la struttura narrativa dei pezzi e il trattamento del contenuto. Ciascuna puntata ha il medesimo sviluppo, che risponde all'esigenza di organizzare al meglio i trenta-quaranta minuti di estensione attorno a uno schema ricorrente: copertina, prologo, sviluppo e conclusione. Il ritmo narrativo è sostenuto da un mix di voci originali, materiali di repertorio e inserzioni musicali.

Vedere i testi, leggere le immagini. Le visualizzazioni per “la Lettura”

di Stefano Ghidinelli

Tra le forme del discorso sulla letteratura, da qualche tempo si sta affacciando un nuovo tipo di testualità ibrida, visiva e verbale. Ma cosa pensiamo che siano, come si usano e a cosa servono le visualizzazioni? Provare a leggerne qualcuna, senza timori di inadeguatezza o insofferenze snob, può essere un modo per iniziare a rispondere. Perché il salto di sguardo che ci propongono, il diverso modo di analizzare ed esporre, vale la pena (e il divertimento) di cominciare a sperimentarlo.

Anche grazie alla scelta coraggiosa di un settimanale culturale a larga diffusione come «la Lettura», che fin dalla sua nascita prevede una rubrica fissa di “visual data”, le visualizzazioni sono ormai divenute una forma abbastanza abituale del nostro discorso culturale. Ma non ci sono ancora *familiari*. Contemplando quei paginoni colorati pieni di linee, figure geometriche e strani simboli che si incrociano entro cartigli o diagrammi anticonvenzionali, ne avvertiamo bene l’ambizione di fondo. Quella di pervenire – attraverso la messa in opera di una qualche logica di “quantificazione” – a una rappresentazione schematica e ricca di fenomeni “qualitativi” tipicamente complessi, multidimensionali, come sono quelli culturali e letterari. Con un taglio insieme sintetico/panoramico, nel colpo d’occhio complessivo, e analitico/oggettivo, nella sua grana fine. Nel concreto, però, della complessa serie di dati e relazioni rappresentati in queste mappe, spesso faticiamo a mettere a fuoco la salienza, il significato, l’utilità. Sicché a prevalere, alla fine, è un effetto di suggestività un po’ ambigua e aleatoria: «Sì sì, sono belle, bellissime» ci ripetiamo «però io non le capisco».

Due possibili equivoci sembrano essere all’origine di questa *impasse*. Il primo è che questi schemi visivi non sono né vogliono essere *immediatamente* trasparenti. Sia quando la “base di dati” su

cui lavorano è frutto di più consueti spogli o ricerche di tipo “manuale”, sia quando viene da procedure di analisi automatica ed estrazione digitale di informazioni da *corpora* di testi, le visualizzazioni non prevedono mai *solo* una scorsa o contemplazione rapida, come un più tradizionale grafico. Prima ancora di smalzirsi un po’ nel capire *come* leggerle – sfruttando anzitutto le legende, che di solito chiariscono in modo puntuale il loro “lessico” e la loro “sintassi” –, si tratta insomma di prendere atto che queste visualizzazioni *si devono* leggere, ci chiedono proprio di essere *lette*. Con un investimento di attenzione, e di tempo, non troppo dissimili da quelli richiesti da un articolo. E con l’impegno – e il gusto – di provare a stare al loro gioco.

Un secondo equivoco, speculare al primo, può nascere dal non distinguere la relativa varietà dei loro specifici modi di impiego. Ciascuno di noi sa benissimo cosa è legittimo aspettarsi da un saggio scientifico e cosa da un buon articolo giornalistico o di informazione culturale. Anche per le visualizzazioni, come è ovvio, accade così. Se non tutte presentano gli stessi caratteri di originalità e profondità, quanto agli argomenti che indagano e alla maniera in cui lo fanno, anche i modi in cui rispondono ai requisiti di rigore e sistematicità che, a tutta prima, riteniamo costitutivi del loro linguaggio, sono piuttosto diversificati.

Un’immagine vivida della varietà di intenti, tagli prospettici, modulazioni con cui gli strumenti del visualizzare possono essere impiegati, ce la si può fare facilmente, ad esempio, scorrendo la pagina Flickr in cui il team di Accurat – uno dei principali partner de «la Lettura» nella rubrica «visual data» – ha raccolto le bellissime tavole realizzate per il settimanale (www.flickr.com/photos/accurat/sets/72157632180303367). Anche solo limitandosi a quelle di argomento letterario, se ne trovano di dedicate ad analizzare aspetti del sistema letterario o della vita artistica degli scrittori (*Scrittori, buona la prima. E poi?*, 24 novembre 2013) oppure a tracciare il quadro panoramico di un genere (*Geografie del giallo*, 7 ottobre 2012); a indagare una specifica modalità di allestimento dello *storyworld* (*L’avvenire scritto nel passato*, 23 settembre 2012) o a descrivere in modo più o meno analitico caratteristiche tematiche e stilistico-strutturali delle opere di un autore (*Montalbano sono!*, 15 luglio 2012, che delinea l’evoluzione del personaggio di Camilleri fra il 1994 e il 2012,

nei 19 romanzi di cui è protagonista; ma soprattutto *Il vocabolario ristretto di J.K.*, 14 ottobre 2012, dedicata all'evoluzione della scrittura della Rowling, nei romanzi del ciclo di Harry Potter e oltre). Si tratta di lavori che non sono stati realizzati nel quadro di una collaborazione organica con “specialisti della materia”, studiosi o critici letterari. E questo a volte un po' si sente – sia nei criteri di selezione della base di dati, sia nella definizione delle prospettive attraverso cui indagarla. Ma ciò non ne pregiudica mai davvero la peculiare forza di sollecitazione. Anche perché in ogni visualizzazione la capacità di argomentare una tesi è maggiormente vincolata all'esibizione precisa e sistematica – e per questo più verificabile e discutibile da parte di chi legge – della rete di fenomeni rilevati su cui è costruita.

Prendiamo un paio di esempi. La tavola *Geografie del giallo* colpisce tanto per la quantità e varietà davvero notevole di informazioni che riesce a condensare, quanto per la “tendenziosità” vistosa – ma non adeguatamente giustificata – di certe scelte costruttive, che rischia di metterne un po' in forse l'impressione di solidità. La sua capacità di proporre e stimolare linee di riflessione resta però molto vivace. La visualizzazione «analizza la collocazione geografica di 68 personaggi seriali tra i più importanti della storia della giallistica e dei rispettivi autori». L'impianto di base è abbastanza semplice. Sull'asse orizzontale del grande cartiglio (in alto) è disposta la serie dei nomi dei personaggi, secondo l'anno di apparizione (a ciascuno di essi, nel corpo della mappa, è poi associato anche il nome dell'autore). Sull'asse verticale (a sinistra), si leggono invece i nomi delle città, «ordinate per continente e per latitudine della nazione di appartenenza». L'intersezione fra le due coordinate (personaggio/autore e città di riferimento) esprime dunque l'informazione chiave intorno a cui la mappa lavora, restituendo peraltro un “disegno” dotato di un senso piuttosto chiaro. Lo si può riassumere così: i detective “seriali” nascono tra Francia e Inghilterra tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento; quindi si diffondono e stabilizzano negli Stati Uniti, fra anni trenta e anni cinquanta; e poi progressivamente diventano (con speciale evidenza dagli anni novanta) un fenomeno di portata globale, attecchendo un po' in tutti i paesi del mondo. Senonché la limpidezza con cui questa tesi emerge è anzitutto un effetto delle vistose distorsioni impresse alle

coordinate strutturali dello schema. Intanto lo spazio occupato, al centro, dalla fascia delle collocazioni italiane (analogo per dimensioni a quello degli Stati Uniti, mentre la Cina è solo una riga), non può non tradire un privilegio d'attenzione che travalica criteri di tipo quantitativo. Né meno singolari sono le anomalie della *timeline* dei personaggi. All'uniforme sequenza di "tacche" corrispondono intervalli temporali quanti mai variabili: i primi cinque nomi (da Monsieur Lecoq, 1863, a Hercule Poirot, 1920) coprono oltre mezzo secolo. La cinquina successiva (da Miss Marple, 1926, a Sam Spade, 1929) soltanto quattro anni. Le deformazioni di scala si accentuano a un terzo circa della serie: gli ultimi 42 personaggi "esordiscono" tutti tra il 1990 e il 2007, in un lasso di 17 anni, mentre la selezione dei 26 detective precedenti sintetizza una storia di 126 anni. Non che queste deformazioni prospettiche siano *di per sé sbagliate*, anzi: segnalano fino a che punto le visualizzazioni possano essere usate anche come strumenti non neutri, non asetticamente "oggettivi", di rappresentazione non solo di un fenomeno ma di un'interpretazione, una tesi, un punto di vista *su* un fenomeno. Ma scelte così marcate avrebbero bisogno di essere giustificate meglio: esplicitando in un testo di accompagnamento, per esempio, come è stato scelto (con quali criteri, in funzione di quali ipotesi o fini) il campione dei 68 personaggi. Cosa che peraltro avviene con un'altra serie di "dati" che *Geografie del giallo* rappresenta: ovvero l'incidenza quantitativa, rispetto all'attività letteraria complessiva di ciascun autore, delle opere dedicate al ciclo del proprio personaggio seriale più celebre. È questo infatti il tema dell'articolo di Ida Bozzi che accompagna la visualizzazione (*Poveri giallisti, imprigionati dai loro detective*). A conferma della speciale densità della tavola, va detto peraltro che questa doppia pista di lettura non ne esaurisce ancora la ricchezza: ci sono infatti anche i colori, che distinguono i personaggi a seconda delle loro professioni nel mondo di finzione (oltre ai più ovvi "membro delle forze dell'ordine" e "investigatore privato", ci sono anche un discreto numero di "professore/studioso", "avvocato/procuratore", "giornalista", perfino "barista/buttafuori"). Mentre una colonnina sulla destra indica, per ciascuna delle aree nazionali di provenienza dei personaggi, la percentuale di omicidi (a suggerire una possibile correlazione fra tasso di criminalità reale e diffusione del giallo).

Se *Geografie del giallo* è una visualizzazione, per così dire, a dominante deduttiva-illustrativa (nel senso che è costruita a partire da alcune ipotesi guida già definite a monte), quella dedicata all'evoluzione stilistica della scrittura della Rowling ha invece una schietta impostazione induttiva-esplorativa. *Il vocabolario ristretto di J.K.* presenta i risultati di un vero e proprio "studio" sui romanzi della scrittrice realizzato attraverso un software per l'analisi automatica di testi. La salda e rigorosa base quantitativa della visualizzazione, associata alla forte coerenza e compattezza d'impianto, concorre ad accentuarne le doti di limpidezza e leggibilità. La pagina presenta una sequenza di "viste" su aspetti diversi del corpus, raggruppati per fasce: gli otto romanzi (quelli del ciclo di Harry Potter più l'ultimo, *The casual vacancy*, rivolto invece a un pubblico adulto) sono rappresentati da linee di diverso colore che le intersecano verticalmente, «posizionandosi per ciascun parametro nel punto corrispondente al valore quantitativo evidenziato dallo studio». La prima fascia raggruppa dati relativi a dimensione, complessità lessicale (numero di parole brevi o parole lunghe) e densità stilistico-sintattica (la lunghezza media delle frasi). Le fasce successive cercano di catturare aspetti di natura più squisitamente semantica. La prima misura l'incidenza relativa, negli otto romanzi, di dieci ambiti tematici chiave (*corpo, mente, sentimenti, disgrazie, tempo, ambiente, società, famiglia, scuola, magia*); la seguente distingue le opere in relazione ai personaggi che vi ricorrono; nell'ultima vengono elencati, per ciascuna, i dieci sostantivi a più alta frequenza.

Ogni lettore, osservando questa mappa, è in grado di cominciare a desumerne qualche indicazione circa i modi (e i tempi) di evoluzione della scrittura di Rowling. Ad aiutarlo – qui – c'è poi il breve testo di commento scritto dai curatori Giorgia Lupi e Simone Quadri (due dei direttori di Accurat, insieme a Gabriele Rossi). Che ne propone una equilibrata interpretazione orientativa generale – e aggiunge anche qualche suggestione, qualche spunto per riflessioni ulteriori. Perché in fondo, una bella visualizzazione dovrebbe sempre funzionare anche così: facendoci vedere qualcosa che ci persuade, ma lasciandoci anche il desiderio di tornarci su, osservarla meglio, sottoporla a un'esplorazione più fine.

Vedere i testi,
leggere le immagini.
Le visualizzazioni per
l'«Atlante Calvino»

di Bruno Falchetto

Il progetto Atlante Calvino è un esempio felice di convergenza collaborativa di competenze e sensibilità disciplinari differenti che è una delle più impegnative sfide, e delle più suggestive opportunità, aperte dall'avvento delle Digital Humanities. Le tre visualizzazioni anticipate sul «Corriere» coniugano autorevolezza critica e raffinatezza visiva; consentono di mettere in luce le potenzialità di strumenti tanto più incisivi quanto più il «patto di lettura» sarà esplicito e condiviso.

Il 17 ottobre e il 16 dicembre 2018 «la Lettura» ha ospitato alcune visualizzazioni letterarie che ben si prestano a sviluppare in forma più analitica il ragionamento su qualità e limiti del rappresentare per immagini schematizzate. Si tratta di tre fra le prime visualizzazioni realizzate per *Atlante Calvino*. *Letteratura e visualizzazione*, progetto triennale finanziato dal Fondo svizzero per la ricerca scientifica e guidato da Francesca Serra dell'Università di Ginevra (fra i maggiori esperti dell'opera calviniana) e Paolo Ciuccarelli del laboratorio DensityDesign del Politecnico di Milano, con la collaborazione di Mondadori che ha messo a disposizione tutti i testi. Sono «visualizzazioni orientative», ha detto Serra pensate con l'intento di tracciare un primo profilo d'insieme del percorso letterario e intellettuale dell'autore: una ricostruzione delle vicende editoriali dei racconti; una sintesi, per decenni, di tutte le opere pubblicate (in forma di volume); una schematizzazione della rete di riferimenti culturali che attraversa la produzione saggistica (le visualizzazioni sono consultabili sul sito del progetto <http://atlantecalvino.unige.ch>). Non dunque visualizzazioni singole, ma in serie. Pensarle al plurale è un punto decisivo, una mossa necessaria per comprendere appieno la natura di questi peculiari testi ibridi, per usarne al meglio le risorse e favorire la diffusione di uno specifico saper leggere.

Duecentosette racconti a colpo d'occhio: la prima visualizzazione mostra la produzione narrativa breve calviniana sintetizzandola con efficacia analitica. L'asse centrale della doppia pagina è occupato dalla striscia dei titoli che il lettore può ripercorrere uno per uno in ordine cronologico. Nella fascia superiore sono indicate le varie sedi di pubblicazione in periodico o quotidiano a cui, grazie a collegamenti curvilinei, i singoli testi sono ricondotti; nella fascia inferiore invece i collegamenti ricostruiscono l'apparizione in libro (visualizzato come segmento di misura corrispondente al numero di pagine). Un colore specifico consente di individuare il volume di appartenenza anche nella zona alta della tavola, mentre la zona bassa dà conto anche dei successivi passaggi di gruppi o singoli racconti ad altro libro (per esempio la confluenza nelle grandi autoantologie: *I racconti* del 1958 e *Cosmicomiche vecchie e nuove* del 1984). Chiarezza di impianto (una ben leggibile struttura orizzontale tripartita), ricchezza informativa (un'immagine puntuale, individualizzata, dei passaggi essenziali della storia editoriale del racconto calviniano), solidità dei dati, derivati da una autorevole base preesistente (anche se fonte ed eventuale criterio di limatura fine non sono indicati) ne fanno un buon esempio di visione panoramica d'autore. La presenza di segnali grafici ulteriori aggiunge informazioni significative (eventuale prima pubblicazione «in miscellanea», «in volume» o «ripubblicazione in volume autonomo»), ribadendo la base quantitativa di questa iniziale vista complessiva di percorso.

Al contrario la seconda visualizzazione ha un impianto prevalentemente qualitativo. La doppia pagina leggera e ariosa titolata *Il tempo e le opere* mostra al lettore solo 31 elementi grafici primari: 22 «opere», 4 «romanzi falliti o opere non pubblicate», 5 «progetti incompiuti». Opere in volume e progetti sono disposti in sequenza cronologica secondo una forma sinusoidale, asse portante dell'architettura visiva. Le curve scandiscono il passaggio di decennio, mentre linee tratteggiate danno conto di una precedente prima pubblicazione. Arricchiscono lo schema, con una presenza visiva in secondo piano, su scala inferiore, nell'angolo in basso a destra, i quattordici circoletti dei volumi postumi (da *Sotto il sole giaguaro* al Meridiano delle *Lettere*). In forma di nuvola-alone trovano poi posto anche le maggiori collaborazioni giornalistiche («l'Unità»,

«Corriere della Sera», «la Repubblica» – la superficie della nuvola corrisponde alla dimensione quantitativa).

In questo caso la selezione ed elaborazione grafica dei dati che configurano il discorso critico e lo orientano (non ne sono semplice trascrizione oggettiva o abbellimento estetico) è subito chiara: al centro la forma libro e la categorizzazione di «genere». Il lavoro di etichettatura punta a una mappatura d'insieme, cercando però di evitare schematismi e riduzioni. Ecco allora l'ampliamento della visualizzazione del lavoro calviniano anche ai progetti insoddisfacenti, deludenti, interrotti per scelta o per forza di cose; ecco la connessione selettiva all'attività giornalistica (che congiunge, con altri elementi, questa visualizzazione alla precedente). Ma quali sono i generi cartografati? Se scorriamo la tipologia delineata dalla legenda, incontriamo i termini romanzo e racconto, breve e lungo, ma non quelli realistico, fantastico, storico, di formazione, urbano-industriale... Per il loro lavoro in corso Serra e Ciuccarelli si propongono nell'intervista un principio di metodo, un atteggiamento progettuale e operativo, da sottoscrivere e rilanciare: fare i conti «con il qualitativo e l'incerto», «visualizzare anche l'incerto e dire quanto è incerto». È una questione capitale. Dire quanto è incerto e sfaccettato quel che si prova a visualizzare e altrettanto dire quanto è *orientato* quel che si visualizza. Si tratta di esplicitare i criteri con cui si modellano – per selezione e dando loro forma, colore, dimensione – i fenomeni analizzati, anche con più decisione di quanto consente lo spazio contingentato della comunicazione giornalistica. Il termine genere qui può lasciare insoddisfatti, ma viene ben utilizzato per mettere in primo piano le grandi scelte calviniane sul terreno delle architetture narrative: la vocazione al breve e le varie sperimentazioni sul lungo, nelle quali emergono, come ben segnala lo schema, l'importante valorizzazione della «forma ibrida tra romanzo breve e racconto lungo» e di quelle modulari con cornice.

L'arcipelago dei nomi citati nei saggi di Italo Calvino: il titolo della terza visualizzazione dichiara subito gli elementi essenziali dell'immagine sintetica, puntata questa volta sulla «biblioteca mentale» dell'autore (così Virginia Giustetto e Valeria Cavalloro nell'articolo in calce alla pagina). Per proporre un sondaggio orientativo si sceglie di nuovo una base dati ricca (per quanto non completa),

rappresentativa e affidabile: l'indice dei nomi dei due Meridiani dei *Saggi* curati da Mario Barenghi, allestito da Luca Baranelli. L'intelaiatura visiva della doppia pagina è modellata da quattro fitte reti di relazioni, ancora, disposte per decenni, e illustra graficamente il numero delle menzioni di persona e il tessuto dei legami (definiti dalla compresenza dei nomi nel singolo saggio). La sequenza delle quattro reti mostra il «processo di riconfigurazione nel tempo» della gerarchia d'importanza dei nomi, del sistema di rapporti di prossimità e confronto che possono suggerire.

Due gli elementi di interesse. La natura interattiva della visualizzazione – generata attraverso il software Gephi – che la pubblicazione su «la Lettura» non può restituire (ma prossimamente le visualizzazioni dovrebbero essere rese accessibili in forma interrogabile sul sito del quotidiano), e il sistema di annotazioni che le si intreccia. In questi dispositivi a dominante grafica un ruolo essenziale può essere giocato, sempre più, dalle forme di testualità breve e minima che le corredano: dalla titolazione e dalla etichettatura dei simboli, alla abituale legenda che illustra il valore dei segni utilizzati, ai possibili box con note di vario tipo. Qui è particolarmente significativa la presenza – oltre alle annotazioni che segnalano linee di interesse, persistenze e mutamenti – di un riquadro che esplicita il *Processo di elaborazione dei dati*. Ai dispositivi testuali interni si può aggiungere una testualità d'accompagnamento (come un sintetico articolo di presentazione), fuori dai margini della visualizzazione ma a contatto. Appunto le annotazioni possono dare diversa incisività e flessibilità problematica alla forma: favorire la comprensione dei dati elaborati per via grafica delineando piste di lettura, dichiarare criteri e procedimenti dell'analisi, mettere in luce il carattere aperto e parziale della lettura sintetizzata, le sue componenti esplorative, sperimentali.

Visualizzare ci serve. Anche per avere una via in più per scansare gli automatismi dell'interrogare e dell'espone. Serve innanzi tutto chiarire il patto di lettura che le diverse visualizzazioni ci possono presentare. Lo sforzo del chiarimento sta tanto a chi le legge, quanto a chi le progetta o potrebbe farlo (per esempio chi scrive di letteratura in forma divulgativa o con intenti specialistici). Per sfruttarne meglio le potenzialità, notevoli e ancora da sondare, per minimizzarne limiti e fraintendimenti.

MONDO LIBRO 2018

Almanacco delle classifiche
di Alessandro Terreni

Calendario editoriale
di Roberta Cesana

Mappe transnazionali
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario
di Stefano Parise

Almanacco delle classifiche

di Alessandro Terreni

In base alle classifiche settimanali dei libri più venduti, pubblicate su «la Lettura» del «Corriere della Sera», l'Almanacco registra, tra 2017 e 2018, il trionfo del romanzesco, declinato principalmente secondo le diverse sfumature del giallo. Il dominio della serialità poliziesca viene controbilanciato dalle letture per giovanissimi e dall'evasione romantica, neocrepuscolare o appassionata.

Com'è fatto l'Almanacco?

Come i lettori di *Tirature* ben sanno, le classifiche settimanali dei libri più venduti registrano la graduatoria dei primi dieci titoli, elaborata da multinazionali delle analisi di mercato sulla base di un calcolo proporzionale. Al primo della settimana infatti, indipendentemente dall'ammontare effettivo delle copie smerciate, viene attribuito un indice di vendita pari a 100 punti; le posizioni a scendere, poi, dalla seconda alla decima, vengono stabilite sulla base delle vendite degli altri titoli, commisurate a quelle del primo. E così, accanto alla posizione in classifica, si può notare, per i titoli dal secondo al decimo posto, la presenza di un indice inferiore a 100 che segnala, con maggiore precisione del semplice numerale ordinale, l'effettivo scarto rispetto alla posizione da 100 punti. L'*Almanacco delle classifiche*, allora, anche quest'anno ha sommato gli indici di vendita dei singoli titoli, di volta in volta apparsi nella top 10 domenicale di «la Lettura», dalla prima settimana del novembre 2017 all'ultima settimana dell'ottobre 2018. Alla base di questa operazione si pone la considerazione che le classifiche, come indicatori pressoché istantanei dei consumi editoriali, rimandano, settimana per settimana, alla costellazione di tendenze, gusti, mode e fenomeni diversi che, nel mutevole gioco della domanda e dell'offerta editoriale, intrec-

ciano le scelte degli autori, degli editori e del pubblico. Gioco che, al tempo stesso, le classifiche registrano e alimentano, visto il loro consolidato valore promozionale: indipendentemente dalle reali quantità numeriche, oggetto delle loro rilevazioni, la classifica, con i suoi indici di vendita, risulta cruciale in quanto dispositivo di *percezione* e di *orientamento* del consumo letterario.

Sono state esaminate cinquanta classifiche: non cinquanta-due, perché la seconda di dicembre è dedicata alla top 10 dei lettori, mentre l'ultima è dedicata al consuntivo delle vendite dell'anno in chiusura. Se calcoliamo che ciascuna settimana prevede dieci posizioni, abbiamo allora cinquecento possibili piazzamenti che sono stati in concreto occupati, nel periodo considerato, da poco più di cento titoli effettivi. Con grossolana approssimazione, allora, possiamo affermare subito un primo concetto: e cioè che la presenza di un libro, una volta entrato all'interno della classifica, descrive un ciclo della durata di cinque settimane di media, vale a dire poco più di un mese circa. Com'è ovvio, però, alcuni dei cento titoli entrati nella top 10 si mantengono per molte settimane in graduatoria, naturalmente oscillando tra posizioni diverse: nell'*Almanacco* si parla dei primi dieci dell'anno. E di qualche titolo che, pur sfuggito alla decina più prestigiosa, verrà richiamato perché interessante ai fini di una mappatura più articolata.

La top 10 dell'anno: la prevalenza del romanzesco

La somma degli indici di vendita dà la seguente classifica: indico i primi dieci titoli con il relativo indice di vendita complessivo, interpretabile come una sorta di *quantificatore del gradimento*. Vediamo:

- 1) Andrea Camilleri, *Il metodo Catalanotti*, Sellerio – 1520
- 2) Fabio Volo, *Quando tutto inizia*, Mondadori – 1174
- 3) Dan Brown, *Origin*, Mondadori – 963
- 4) Helena Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Guanda – 962
- 5) Francesca Cavallo e Elena Favilli, *Storie della buonanotte per bambine ribelli 2*, Mondadori – 863
- 6) Joël Dicker, *La scomparsa di Stephanie Mailer*, La nave di Teseo – 841

- 7) Alicia Giménez-Bartlett, *Mio caro serial killer*, Sellerio – 669
- 8) Marco Malvaldi, *A bocce ferme*, Sellerio – 633
- 9) Me contro te (Luigi Calagna e Sofia Scalia), *Divertiti con Lui e Sofì*, Mondadori Electa – 565
- 10) Maurizio de Giovanni, *Il purgatorio dell'angelo*, Einaudi – 544

A colpo d'occhio, il dato che maggiormente colpisce, soprattutto perché in controtendenza rispetto ai dati dell'*Almanacco* dell'anno scorso, è l'indiscusso trionfo dell'intrattenimento romanzesco. Otto dei dieci titoli, infatti, appartengono alla narrativa di *fiction*, declinata principalmente nella sua modalità gialla (Camilleri, Brown, Dickler, Giménez-Bartlett, Malvaldi, De Giovanni) o, in misura minore, nella sua modalità più romantico-sentimentale (Volo, Janeczek). Vistosamente assente risulta così la saggistica: per incappare in un titolo riferibile al genere dobbiamo scendere fino alla quattordicesima posizione, che registra l'esortazione apostolica *Gaudete et exsultate* di Jorge Bergoglio. Pubblicata simultaneamente da più editori con diversi prezzi, e in classifica tra aprile e maggio, l'esortazione ottiene, una volta sommati gli indici di vendita delle diverse edizioni, un ammontare complessivo di 516: sono certamente tanti punti, che potrebbero equivalere a cinque settimane di prima posizione assoluta, ma non sono sufficienti per raggiungere la top 10 annuale. Bergoglio, così, deve accontentarsi di essere collocato tra la Ferrante di *L'amica geniale*, e/o, 2011 (522 punti, tredicesima posizione), rilanciata in settembre dall'anticipazione veneziana della *fiction* tv programmata per fine novembre, e le *Storie della buonanotte per bambine ribelli* (Mondadori, quindicesima posizione), clamoroso successo editoriale che, dopo la prima posizione assoluta dell'anno 2017 mantiene ancora, nel periodo considerato, il ragguardevole gruzzolo di 503 punti, manifestando la longevità di un vero e proprio *long seller*.

Il pubblico dei giovanissimi

Senza saggistica, come dicevamo, due soli titoli contrastano il dominio editoriale della narrativa romanzesca: le *Storie della buonanotte*

per *bambine ribelli 2*, Mondadori, con 863 punti al quinto posto della classifica finale e il fantalibro *Divertiti con Lui e Sofì*, dei Me contro Te (Sofia Scalia e Luigi Calagna), Mondadori Electa, al nono posto con 565 punti. Entrambi i titoli si rivolgono al pubblico dei giovanissimi: da una parte, così, abbiamo un'ulteriore conferma di come le proposte per giovani lettori costituiscano, per la salute del mercato librario, un fattore decisivo; dall'altra, però, la diversità delle due proposte richiede un approfondimento su destinatari e tipo di leggibilità delle due pubblicazioni.

Nel caso delle intraprendenti Francesca Cavallo ed Elena Favilli siamo di fronte a una piuttosto prevedibile riconferma: le autrici, sull'onda del primo episodio, di travolgente successo, mantengono comprensibilmente identica la loro fortunata formula editoriale con la quale propongono, ora, una nuova serie di accattivanti biografie di donne eccezionali, ciascuna accompagnata da una suggestiva tavola illustrata. Dall'uscita di *Storie n. 1*, la serie di brevi ritratti, accompagnati da illustrazioni, si presenta al lettore contemporaneo come riconoscibile format di consolidato successo, adottato anche da ambiti molto lontani dalle favole per bambini (come dimostra l'eloquente esempio – estraneo peraltro alla nostra classifica – della *Storia del comunismo in 50 ritratti*, di Paolo Mieli, Mondadori, aprile 2018). E dunque non stupisce la favorevole accoglienza della seconda puntata anche se, come è ovvio per tutti i grandi *exploit*, ripetere il risultato iniziale negli stessi termini numerici è sempre una sfida difficile. Il quantificatore di gradimento, infatti, ammonta quest'anno a circa la metà di quello calcolato per il primo volume. Il che, però, non impedisce, alle *Storie n. 2*, di rientrare con onore tra le prime dieci posizioni. E ci permette anche di toccare con mano, efficacemente fotografato dai movimenti della classifica, quanto il successo del nuovo libro di un autore noto sia in grado di rilanciare, presso i lettori, un suo vecchio titolo. Le *Storie 1*, infatti, dopo un'ultima presenza ai gradini bassi della top 10 nel dicembre 2017, sembravano aver esaurito il loro ciclo. Ricompaiono però, in posizione medio-alta, in seguito al lancio delle *Storie 2*. Queste, infatti, pubblicate il 27 febbraio, sono il titolo più venduto di marzo, ed escono dalla classifica mensile in giugno, totalizzando tre mesi di permanenza tra i primi dieci del mese. Proprio a marzo, guarda un

po', troviamo, in quarta posizione, anche il vecchio titolo, rinverdito dal successo di quello nuovo.

Anche per i *Me contro te*, come già accaduto per le *Storie della buonanotte 1*, la Rete ha giocato un ruolo centrale nel successo del prodotto editoriale. Che si presenta in stretta relazione con la notorietà, già ben consolidata presso il loro pubblico di riferimento, dei due giovani siciliani (Sofia ha 21 anni, Luigi 26), il cui canale YouTube conta oltre 3 milioni di iscritti. Fidanzati anche nella realtà, i *Me contro te* mettono in scena, nei loro video, una versione simpaticamente infantilistica della relazione di coppia, riscontrando un altissimo gradimento tra i ragazzini che fanno la fortuna, oltre che del loro canale video, anche del sito, dell'account Instagram, della linea di magliette e cover di cellulari di cui Sofi e Lui sono ideatori. Il libro, uscito il 12 giugno, entra subito nella top 10, dove resiste anch'esso, in varie posizioni, per tre mesi. Come *fantalibro*, però, si differenzia nettamente dalle *Storie* perché, oltre a promettere la rivelazione di molti segreti dei loro beniamini, presuppone l'intervento diretto del lettore: invitato a contribuire, con il disegno e le parole scritte, alla creazione di «una vera e propria opera d'arte da conservare gelosamente», il giovane fan si trova per le mani la versione contemporanea dell'antico diario-album dei ricordi dei suoi genitori, riattualizzato dalla mediazione della Rete. Una lettura/scrittura interattiva, che vuole riproporre, anche sulla carta, il comportamento dei social?

Molteplici sfumature di giallo...

Degli otto romanzi in classifica, ben sei rientrano nella categoria del poliziesco. Al numero uno, infatti, troviamo Camilleri con *Il metodo Catalanotti*, Sellerio, 1520 punti: uscito il 31 maggio, risulta il libro più venduto ininterrottamente da giugno ad agosto; scende al quarto posto in settembre quando, però, viene seguito da un altro titolo dell'autore, la lettera alla pronipotina Matilda, *Ora dimmi di te* (Giunti, 357 punti), al quinto posto nella classifica del mese. Tra i pochi che, con Cavallo e Favilli e con Jorge Bergoglio (intervistato da Thomas Leoncini in *Dio è giovane*, Piemme, ottavo posto in aprile, 122 punti complessivi), riescono a piazzare contempora-

neamente ben due titoli nelle classifiche settimanali, Camilleri, significativamente, fa però saltare il banco proprio con un episodio dell'ennesima puntata della serie di Montalbano, che ha fatto la notorietà dell'autore presso il grande pubblico. L'ambientazione della vicenda nel mondo del teatro, vecchio amore dello scrittore, richiama peraltro anche l'attenzione dei camilleriani della prima ora, che ricordano con spasso il grottesco caso teatrale del *Birraio di Preston* (1995). Con la consumata abilità narrativa che lo ha reso celebre, l'autore unisce, al preciso meccanismo della trama gialla, un'atmosfera quanto mai pirandelliana in cui farsa e tragedia si mescolano inestricabilmente, anche se non soprattutto grazie alle vivaci invenzioni linguistiche del camillerese.

A una conosciuta serie appartiene anche il secondo giallo in classifica, in terza posizione assoluta con 963 punti. In *Origin*, infatti, Dan Brown ripropone per la quinta volta il noto protagonista del *Codice da Vinci*, Robert Langdon. Avvalendosi questa volta dell'aiuto di un'intelligenza artificiale, il professor Langdon è al centro di una riconoscibile miscela di scienza, fede, superstizione, arte, crittografia e tecnologia, tipica delle trame browniane: un giallo ricco di suspense e colpi di scena, tra ricostruzioni storiche fantasiose e teorie parascientifiche efficacemente intrecciate per l'intrattenimento dei lettori. Uscito il 3 ottobre 2017, *Origin* descrive un eccezionale ciclo di cinque mesi ai piani alti della classifica, dove si registra infatti fino a febbraio. È poi interessante notare, dal punto di vista delle dinamiche del mercato, che la classifica annuale 2017, reperibile su «la Lettura» del 31 dicembre, mette *Origin* al secondo posto per numero di vendite annuali. Il che conferma come i buoni piazzamenti nell'ultimo trimestre dell'anno – il titolo esce in ottobre, il consuntivo è di fine dicembre – siano strategici in termini di copie vendute. Se poi lo siano anche in termini di copie lette, è più complicato da dimostrare, ma la persistenza del titolo in classifica lo lascia presupporre.

Niente serialità per il terzo thriller in classifica, in sesta posizione con 841 punti, *La scomparsa di Stephanie Mailer*. Lo svizzero Joël Dicker, già autore Bompiani, rimaneggia la formula del *cold case* con un noir dalla complessa struttura narrativa – oltre trenta personaggi, molteplici narratori, salti temporali di ritmo sostenu-

to – e getta uno sguardo negli oscuri segreti di una piccola comunità della provincia americana negli anni novanta. Come già con la Paula Hawkins di *Dentro l'acqua* (Piemme), grande successo di qualche stagione fa, l'eccellente risultato del volume di La nave di Teseo sembra indicare l'apprezzamento del pubblico verso strutture narrative non necessariamente elementari, e rivolte a un numero di lettori certo cospicuo ma non plebiscitario, e tutto sommato stabile. Ce lo dice la classifica: uscito il 10 maggio, il volume viene subito compreso tra i più venduti del mese benché non raggiunga, mensilmente, mai la prima posizione. Al trionfo mancato, però – c'è Camilleri al primo posto in quei mesi... – supplisce la notevole persistenza del titolo in classifica, da maggio a settembre. Cinque mesi, come il celeberrimo Dan Brown.

Torniamo alla serialità con il nuovo episodio dell'ispettrice barcellonese Petra Delicado, al settimo posto con 669 punti, nata dalla fantasia di Alicia Giménez-Bartlett. La scrittrice spagnola, con Camilleri in prima posizione e Malvaldi in ottava, compone una sorta di magico trio Sellerio nella nostra classifica: tutti e tre giallisti, seriali, ben individuabili in libreria per colore e formato dei volumi... sembra sempre facile, a posteriori, individuare cos'hanno in comune i grandi successi, vero? Accanto alla serialità, *Mio caro serial killer* esibisce una tonalità che lo ascrive al noir, visto che, accanto al tema già cupo dell'assassinio efferato di donne sole, la scrittrice mette in scena una Petra più turbata del solito perché emotivamente coinvolta, come donna, dai fatti su cui indaga. Uscito a metà marzo, quando entra già tra i primi dieci del mese, è al primo posto in aprile e rimane in classifica per tre mesi.

Il trio Sellerio si chiude all'ottava posizione, con i 633 punti di Malvaldi. Di nuovo l'episodio di una serie, quella del BarLume, ambientata in un immaginario paese della Toscana, dove un quartetto di arzilli pensionati passa il tempo, oltre che al bar che dà il nome alla serie, a risolvere intricati delitti. *A bocce ferme* parla di un *cold case* ma, lungi dall'adottare lo stesso tono noir di Dicker, si può descrivere come un "giallo comico", dal tono leggero e intelligente. Un'ulteriore declinazione del genere giallo, capace di farsi, in questo caso, anche commedia di costume. Uscito il 5 luglio, entra subito tra i primi dieci del mese e vi resta fino a settembre.

Einaudi occupa la decima posizione con *Il purgatorio dell'angelo* (544 punti): uscito a fine giugno, è ai piani alti della classifica in luglio e in agosto. Il commissario Ricciardi, con Montalbano, Petra Delicado, i vecchietti del BarLume e Robert Langdon, rientra tra i più vitali personaggi di finzione dell'immaginario letterario contemporaneo, dai quali si distingue per le sue doti paranormali. Visitato dai morti sui quali indaga, ne raccoglie le ultime parole; a questa singolare caratteristica si aggiunge, come ulteriore tratto distintivo della narrativa di De Giovanni, l'ambientazione storica nella Napoli degli anni trenta, raccontata con una lingua elegante e suggestiva.

Un giallo storico, allora, con un pizzico di soprannaturale: un'ulteriore sfumatura del giallo di cui si colora, prevalentemente, la nostra classifica.

Il romanzo romantico

In seconda e quarta posizione, a controbilanciare l'efferatezza di una classifica quasi tutta declinata sui morti ammazzati, intervengono due titoli che, sebbene molto lontani tra loro per tanti versi, risultano però entrambi riconducibili ai modi dell'affabulazione romanzesca più sentimentalmente connotata, vuoi nelle modalità più dichiaratamente rosa di *Quando tutto inizia* (Mondadori, 1174 punti), vuoi mediate da un approccio storico che, però, non intende prendere le distanze dalle passioni, sia amorose sia politiche sia artistiche, dell'affascinante figura femminile protagonista di *La ragazza con la Leica* (Guanda, 962 punti).

Al secondo posto della classifica, infatti, troviamo il nono romanzo di Fabio Volo, che racconta la storia di una relazione extraconiugale tra due quarantenni un po' scentrati, sullo scenario di una Milano non più da bere, ma ormai completamente instabile e precaria. Lui è un pubblicitario quarantenne sentimentalmente immaturo; lei è madre di un bambino un po' annoiata dal tran tran coniugale. Dopo l'avventura iniziale, le cose sembrano però farsi serie... L'amore ai tempi del precariato sollecita l'identificazione di lettrici e lettori che, come dice l'autore, sono invecchiati prima di riuscire veramente a maturare, schiacciati come sono tra i più grandi, che non intendono lasciare la stanza dei bottoni, e incalzati dai più giovani, meglio

preparati e agguerriti per affrontare la contemporaneità. Il libro esce il 10 novembre 2017, mese in cui entra direttamente in seconda posizione, e resta ai primi posti fino a tutto febbraio.

Il libro di Helena Janeczek occupa invece il quarto posto. Romanzo biografico, ricostruisce la storia della fotografa Gerda Taro nell'Europa degli anni trenta, tra crisi economiche, guerre civili e ascesa dei fascismi. Un racconto che presuppone una minuziosa documentazione, che narra l'esistenza di una figura femminile affascinante e inafferrabile sullo sfondo di un'epoca problematica e, per molti versi, simile a quella attuale. Il romanzo, uscito nel settembre 2017, non entra nelle classifiche dei più venduti fino a luglio, quando compare direttamente in terza posizione: ai piani alti delle classifiche sosta per tre mesi. Come si capisce molto chiaramente, il caso Janeczek ci dice che, come Cognetti l'anno scorso, il premio Strega ha lo stesso effetto di un lancio pubblicitario da bestseller e porta il volume, già pubblicato e magari passato inosservato (o non adeguatamente osservato), alle vette della classifica annuale.

Calendario editoriale

di Roberta Cesana

«Amor librorum nos unit» è stato lo slogan dei librai antiquari che hanno vinto la protesta contro Amazon e potrebbe rappresentare la conferma della supremazia del libro di carta rispetto a quello digitale e auspicabilmente orientare le scelte ministeriali in materia di sostegno alla cultura e alla lettura che in questo momento risultano invece, purtroppo, ostili a uno sviluppo economico del comparto editoriale.

A poco più di un mese di distanza l'uno dall'altra, quest'anno ci hanno lasciato Cesare De Michelis (Dolo, 19 agosto 1943 – Cortina d'Ampezzo, 10 agosto 2018) e Inge Schönthal Feltrinelli (Gottinga, 24 novembre 1930 – Milano, 20 settembre 2018), due personalità di primo piano nel mondo dell'editoria italiana, di fatto recentemente accomunate dalla cessione del 40% delle quote di Marsilio a Feltrinelli dopo che l'Antitrust, nel 2016, aveva imposto lo scorporo di Bompiani e di Marsilio da Rcs Libri (acquistata da Mondadori) e la casa editrice veneziana era tornata nelle mani del suo fondatore e del figlio Luca, oggi amministratore delegato.

Cesare De Michelis è stato un intellettuale a tutto tondo: editore colto e stimato, bibliofilo appassionato, raffinato critico letterario, a lungo docente universitario nonché attivo organizzatore culturale, la sua biografia è densa di importanti traguardi che qui possiamo ricordare solo in parte. Nel 1965, appena laureato, era entrato nella proprietà della casa editrice fondata a Padova nel 1961 dal padre, assumendone quattro anni più tardi la direzione per diventare poi amministratore delegato e infine presidente. Trasferita nel 1973 la sede della casa editrice da Padova a Venezia, De Michelis si fa notare per l'attenzione alla contemporaneità e il personale fiuto editoriale che lo porta a scoprire da una parte Susanna Tamaro, Margaret Mazzantini, Chiara Gamberale, dall'altra il cosiddetto

“giallo nordico” iniziato con la pubblicazione di Henning Mankell e proseguito con la *Millennium Trilogy* di Stieg Larsson, per non tacere della collana di poesia diretta negli anni novanta da Giovanni Raboni o delle pubblicazioni in collaborazione con la Collezione Guggenheim, la Fondazione Cini e via dicendo. Grande bibliofilo, appassionato di Aldo Manuzio, la sua casa veneziana è famosa per ospitare una biblioteca di oltre settantamila «volumi, volumetti e opuscoli, spesso accompagnati dai ritagli degli articoli che ne parlarono, da una prima effimera bibliografia» ha dichiarato l'editore, aggiungendo di essere riuscito, nel tempo, a colmare le lacune più gravi della sua raccolta proprio su quei temi e su quegli autori che aveva personalmente studiato, «perché per riconoscere i libri giusti bisogna prima sapere quali sono» (e questo sarebbe un monito utile a tanti editori, ma anche a molti, sprovveduti, lettori, nostri contemporanei). Al mestiere di editore Cesare De Michelis ha dedicato *Tra le carte di un editore* (Marsilio), *Editori vicini e lontani* (ItaloSvevo) e un libro di memorie di cui si attende la pubblicazione.

Sul panorama dell'editoria non solo italiana, ma internazionale, si staglia imponente la figura di Inge Feltrinelli, nata fotoreporter (famosi i suoi scatti di Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Greta Garbo, Fidel Castro) e vissuta editrice, prima a fianco di Giangiacomo Feltrinelli, che sposa nel 1959 e con il quale avvia una vastissima rete di rapporti editoriali internazionali (con i Rowohlt, i Knopf, i Gallimard, i Rosset) che fanno acquisire alla casa milanese le opere di importanti scrittori non solo della Germania del dopoguerra, Gruppo 47 e oltre, ma anche di García Márquez, Doris Lessing, Nadine Gordimer solo per citarne alcuni. Poi, dopo la tragica morte del marito (14 marzo 1972), Inge diventa presidente della casa, proprio negli anni di piombo, quando la redazione e le librerie devono passare attraverso soprusi, attentati, perquisizioni e intanto superare il dolore più grande, quello della perdita del loro fondatore. Insieme a Giampiero Brega, direttore editoriale, Inge saprà traghettare la Feltrinelli fuori dagli anni più difficili, quando anche le proposte di saggistica, i libri che erano stati per lungo tempo un importante punto di riferimento della cultura giovanile, perdono di valore, innanzitutto commerciale, e la casa deve cercare una nuova identità editorial-letteraria. Gli anni settanta sono quelli in cui si

paga lo scotto delle ultime direttive di Giangiacomo, che avevano accentuato la già forte rilevanza politica della produzione, a volte anche a scapito di un aspetto più manageriale e di attenzione alle dinamiche di mercato che andava ormai imponendosi nella realtà editoriale italiana. Sono gli anni in cui la Feltrinelli “perde” (o lascia andare, si lascia scappare, a seconda dei casi) alcuni autori importanti ma, superata con slancio la grande crisi del 1981, ne acquisirà di nuovi e spesso li saprà legare a sé conducendo un’intelligente politica d’autore costruita sulle basi di una solida fedeltà editoriale alla quale contribuisce in maniera fondamentale la figura di Inge Feltrinelli. Dal mondo arrivano Isabel Allende, Banana Yoshimoto, Daniel Pennac, Richard Ford, Ryszard Kapuściński, Nelson Mandela, Amos Oz. Dall’Italia Gianni Celati, Antonio Tabucchi, Michele Serra, Erri de Luca, Stefano Benni, Alessandro Baricco, Maurizio Maggiani, fino a Roberto Saviano. Con la stessa intelligenza e lungimiranza, la casa riesce a riaffermare anche la produzione saggistica, sulla quale abilmente innesta nuovi e fecondi filoni di studio, ricerca e divulgazione. Nella società Librerie Feltrinelli, creata nel 1998 in seguito alla scissione tra l’attività editoriale e la rete di vendita, Carlo Feltrinelli, figlio di Inge e Giangiacomo, amministratore delegato della Giangiacomo Feltrinelli Editore, è presidente mentre Inge Feltrinelli ricopre la carica di presidente onorario e nel 2005 viene nominata vicepresidente della holding finanziaria Effe 2005. Inge Feltrinelli è stata inoltre consigliere della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli e membro del comitato promotore della Scuola per Librai Umberto e Elisabetta Mauri. Famosa per i suoi impeccabili ricevimenti, per i pranzi conviviali e per le feste sontuose, per la sua passione per il ballo e per gli abiti rosa, rossi e arancioni, di Inge Feltrinelli andrebbe senz’altro maggiormente valorizzato, nel ricordo, l’impegno nella promozione della cultura, per il quale infatti ha ricevuto una serie impressionante di riconoscimenti, nazionali e internazionali, che mi pare giusto provare qui almeno a elencare: Accademico di Brera, Commandeur dans l’Ordre des Arts et des Lettres, Cavaliere dell’Ordine al merito della Repubblica federale di Germania, oltre che Cavaliere dell’Ordine al merito e Grande ufficiale dell’Ordine al merito della Repubblica Italiana, consigliere della Fondazione famiglia Siegfried e Ulla Unseld, membro della

Accademia europea di Yuste; è stata insignita del Publishing Merit Award dalla Feria Internacional del Libro di Guadalajara e della medaglia Carlo Magno per il suo contributo al processo di unificazione europea e allo sviluppo dell'identità europea e le sono state conferite tre lauree honoris causa dall'Università di Ferrara, dalla Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano e dall'Università Ruprecht-Karls di Heidelberg. Su Inge sarà scritta una biografia, un progetto a cui ha lavorato lei stessa con un giornalista svizzero di lingua tedesca che sarà l'autore del volume, fa sapere Carlo Feltrinelli dalla Buchmesse di Francoforte, che quest'anno si è aperta proprio con un ricordo dell'editrice.

La dipartita di Cesare De Michelis e di Inge Feltrinelli segna un ulteriore passo nel processo di avvicendamento alla guida delle grandi – ma anche delle piccole e medie – famiglie editrici, un processo che non comincia ora ma che ormai possiamo iniziare ad apprezzare, e in futuro potremo valutare, nella sua compiutezza: abbiamo già citato Carlo Feltrinelli e Luca De Michelis, non possiamo dimenticare Luca Formenton, Antonio Sellerio, Giuseppe Laterza, ma anche Giovanni, Matteo e Barbara Hoepli, Pietro Biancardi (Iperborea), Andrea Gessner (nottetempo), Eva Ferri (e/o, Europa Editions), Raffaello Avanzini (Newton Compton), Annamaria Malato (Salerno), Shulim Vogelmann (Giuntina) e molti altri editori di seconda, terza, quarta, quinta generazione e così via.

Mercato stabile, crescono le esportazioni

Le fiere del libro sono la sede elettiva per parlare dell'andamento del mercato, grazie alle analisi che vengono presentate proprio in queste occasioni. Quest'anno ad aprire le danze è stata Tempo di Libri (Milano, 8-12 marzo 2018, 97.240 visitatori, +60% rispetto al 2017, ma nel 2019 non si farà), anticipando di un mese quello che di solito era il primo appuntamento dell'anno, la London Book Fair (10-12 aprile 2018), seguita dal Salone del libro di Torino (10-14 maggio 2018, 144.386 visitatori), dalla Frankfurter Buchmesse in autunno (10-14 ottobre 2018) e a dicembre da Più libri più liberi di Roma (5-8 dicembre 2018). La fotografia più recente del mercato che abbiamo a disposizione nel momento in cui scriviamo è quella

scattata dall'Ufficio studi Aie a ottobre 2018 e presentata alla fiera del libro di Francoforte, da cui emerge un calo delle vendite a valore tra lo 0,2 e lo 0,4% nei primi nove mesi del 2018 rispetto allo stesso periodo del 2017, un dato che potrebbe però migliorare entro fine 2018 visto che il 36% delle novità esce tra settembre e dicembre. Dunque il mercato dei libri non cresce, nonostante cresca la produzione libraria: +8,7% le novità a ottobre 2018, + 5,7% il catalogo dei libri in commercio che supera ormai quota un milione, +0,5% il numero delle case editrici attive (sono quasi 5.000 quelle che hanno pubblicato almeno un libro nel corso dell'anno), delle quali molte si segnalano per la loro sorprendente vitalità: La Nave di Teseo con Baldini+Castoldi e Oblomov, Sem, Planeta, Solferino, ma anche Hacca, Nutrimenti, Nuova Frontiera, 66thand2nd, NN, L'orma, solo per citare alcune delle realtà più attive in un mercato che è più differenziato e dinamico oggi di quando Rizzoli non era ancora di Mondadori. E cresce anche il peso dell'editoria italiana all'estero, questa è una buona notizia, con l'export in aumento del 6% e la vendita di diritti di autori italiani sui mercati internazionali addirittura del 10%, a cui corrisponde anche la lenta ma costante crescita degli autori italiani sul totale delle pubblicazioni nel mercato domestico, dove attualmente i titoli tradotti si assestano intorno a una percentuale del 16-17%. Visti sul lungo periodo i dati sono ancora più eloquenti: tra il 2014 e il 2018, infatti, i titoli venduti all'estero sono aumentati del +36,5%, mentre quelli acquistati sono calati del -10,7%. Altri dati di mercato riguardano i prezzi medi di copertina e il prezzo medio del venduto, che rimangono stabili. Il canale di acquisto preferito si conferma essere la libreria (quasi 71%), seguita dagli store online (21,5%) e, da lontano, dalla grande distribuzione (circa 9%). Del resto, se confrontiamo questi dati con quelli di dieci anni fa, vediamo chiaramente che la quota di mercato della gdo, che era arrivata a sfiorare il 20%, è stata erosa dagli acquisti online che dieci anni fa contavano solo per il 3% circa.

A tutti questi dati se ne possono aggiungere altri ancora più recenti (Aie, dicembre 2018) che riguardano in particolare i piccoli e medi editori (fatturato fino a dieci milioni di euro) i quali fanno registrare un andamento migliore di quello del mercato in generale. Più di una copia su tre di quelle vendute nel 2018 (il dato si ferma

alla prima settimana di novembre) sarebbe infatti di un piccolo o medio editore. E ben il 41,8% del fatturato complessivo del mercato del libro di quest'anno (era il 39,8%) proviene da questo comparto. Sono questi i numeri che meglio rappresentano la vivacità del segmento. Il fatturato dei piccoli e medi editori (in librerie, store online escluso Amazon e senza considerare la grande distribuzione in cui sono poco rappresentati) cresce del +2,2% (in parte dovuto anche al prezzo di copertina del venduto, che è del 20-21% più alto rispetto a quello degli altri editori), ma cresce anche il dato a copie (+1,2%). In questi anni dunque quella che definiamo piccola editoria è cresciuta ma ha anche avuto una profonda trasformazione al suo interno: i primi 100 marchi editoriali della piccola e media editoria rappresentano il 69,3% del mercato e i primi 500 il 91,6% su oltre seimila editori complessivi. «L'editoria» ha commentato il presidente di Aie, Ricardo Franco Levi «si conferma la più grande industria culturale del paese e, al suo interno, si evidenziano in particolare la vivacità e i buoni risultati dei piccoli e medi editori. Ciò nonostante, per quanto il settore editoriale reagisca molto meglio di tutti gli altri comparti della cultura, pesa il calo dei consumi. Risulta quindi necessaria più che mai una politica di promozione della lettura e un sostegno alla domanda.»

Tagli alla cultura, non cresce la lettura

Perché le note dolenti riguardano proprio il tema del sostegno e della promozione della lettura in particolare e della cultura più in generale. La prima sorpresa amara in questo senso è arrivata dai tagli al credito d'imposta varati dalla legge di bilancio 2019, che entreranno in vigore a partire dal 2020. Stando ai dati disponibili a dicembre 2018, sono previsti un taglio di 20 milioni di euro per il Bonus cultura riservato ai diciottenni per il 2019, una riduzione del credito d'imposta pari a 1,25 milioni di euro per le librerie e pari a 375mila euro per le case editrici. I risparmi derivanti dai tagli alla cultura ammonterebbero, in questo modo, a un totale di 5.590.250 euro a partire dal 2020. Come contraltare all'operato in materia di cultura del nuovo governo, che nel frattempo ha anche bocciato la direttiva europea sul web-copyright, possiamo citare il sostegno offerto dal

precedente governo alla campagna dell'Aie #unlibroèunlibro che proprio di recente (ottobre 2018) ha dato i suoi frutti con l'approvazione della direttiva della Commissione europea che d'ora in poi permetterà a tutti i paesi membri di applicare agli e-book la stessa Iva dei libri cartacei. Finora invece una direttiva del 2006 prevedeva un'Iva minima del 15% sui libri elettronici (mentre per i libri di carta, giornali e riviste erano consentite imposte agevolate al 4%). L'Italia già nel 2015, per iniziativa dell'allora ministro della Cultura Dario Franceschini, aveva scelto di abbassare l'Iva al 4% con un gesto coraggioso quando in Europa questa era una posizione minoritaria, che oggi viene invece finalmente legittimata assicurando gli stessi diritti a tutti i lettori, sia su carta sia in digitale.

Veniamo ora alle note dolenti che riguardano proprio tutti, grandi e piccoli, editori e lettori, cioè quelle relative alla lettura, che ormai va misurata, che sempre più andrà misurata, necessariamente in un'ottica di mix di supporti visto che, sempre secondo l'Aie, il 62% degli italiani legge su carta, il 25% in digitale, l'8% ascolta audiolibri. Ammetto che i dati sulla lettura sono quelli che, con il passare degli anni e con l'aumentare delle rilevazioni, mi mettono sempre più in difficoltà, come è accaduto anche con quelli, numerosi, che ho consultato per scrivere queste pagine. Alla fine, spero di essere riuscita a interpretare correttamente la notevole disparità che emerge tra i dati Istat dell'indagine quinquennale e i dati dell'Ufficio studi Aie. Secondo il Rapporto Istat pubblicato a dicembre 2017 solo il 40,5% degli italiani ha letto almeno un libro non scolastico nel 2016. Secondo l'Aie invece leggerebbe il 62% della popolazione italiana con più di 15 anni. Ricardo Franco Levi, presidente dell'Aie, interpreta l'indagine annuale dell'Istat come «per forza di cose parziale» perché, spiega, «è basata su una domanda un po' romantica, cioè quanti libri si leggono per puro diletto». Mentre, sempre secondo Levi, se prendessimo i dati rilevati dall'Istat nelle indagini quinquennali, quando la domanda viene allargata ad altre motivazioni di lettura, vedremmo che il dato sale al 60% e che si avvicina al 62% rilevato dall'Ufficio studi dell'Aie. Sia come sia, l'abbiamo già detto l'anno scorso e lo ripetiamo ora, il problema non è più, non è tanto e non è solo *quanto* si legge ma *cosa* e *come* si legge.

Come ci ha spiegato, da ultima e molto bene, Maryanne

Wolf (*Lettore, vieni a casa*, Vita e Pensiero, 2018), nel circuito neurale che è alla base della capacità del cervello di leggere sta rapidamente avvenendo una trasformazione che è sotto gli occhi di tutti e che avrà conseguenze per tutti, dai bambini dell'asilo che prendono l'iPad invece del ciuccio agli adulti che scorrono lo schermo dello smartphone invece di leggere un romanzo. Diverse ricerche in corso ci mettono ormai in guardia sui rischi che corrono tutti i processi essenziali legati alla lettura profonda (l'interiorizzazione della conoscenza, il ragionamento analogico e la capacità deduttiva, l'assunzione di un punto di vista diverso dal nostro che è all'origine dell'empatia, l'analisi critica e l'intuito) con le nuove modalità di lettura digitale. Sappiamo che gli esseri umani non acquisiscono la capacità di leggere per via genetica e che per svilupparsi il circuito della lettura si adatta alle richieste dell'ambiente in cui si trova: se il mezzo utilizzato in maniera predominante favorisce processi rapidi, consente di fare più cose contemporaneamente e di gestire una grande quantità d'informazioni, il circuito di lettura si adegua e il risultato è che il cervello dedicherà meno tempo e attenzione a quei processi di lettura profonda che richiedono più tempo ma che sono *indispensabili* per apprendere, a qualsiasi età. Nelle neuroscienze c'è una vecchia regola che vale per tutte le età: «se non lo usi lo perdi», un concetto molto utile se applicato alla lettura profonda perché implica una scelta che, se ne siamo consapevoli, potrebbe portarci a coltivare un nuovo tipo di cervello: un cervello bialfabetizzato capace delle forme di pensiero più rapide usando i mezzi digitali e delle forme di pensiero più profonde usando i mezzi tradizionali. Tutto ciò però vale non solo per la lettura dei classici dell'Ottocento o dei manuali di storia moderna ma, molto più prosaicamente e, vorrei aggiungere, quotidianamente, vale anche per quel tipo di lettura più semplice, più immediata, più diffusa che è (o dovrebbe essere) quella che esperiamo a scopo di informazione. Che cosa succede in questo ambito? Succede, come ha ricordato recentemente Robert Darnton («la Repubblica», 20 ottobre 2018), che ormai «il 46 per cento dei cittadini americani riceve le notizie dal social, non da fonti giornalistiche. Si creano così circoli chiusi in cui gli utenti collegati tra loro non accedono mai a siti di media online, non verificano se le news sono fake oppure no. Non si documentano. E questo,

putroppo, ha portato a Trump». E questo, purtroppo, avviene, in maniera sempre più pervasiva, anche nel nostro paese.

«L'e-book è un prodotto stupido»

Per il 2017 i dati Aie parlano di una riduzione del 15,9% di titoli e-book, ma il dato che più stupisce, sul quale vorrei soffermarmi un attimo, è quello che ci dice che solo il 13,7% degli e-book sono pubblicati da case editrici, la parte restante sarebbe pubblicata da piattaforme o da aziende che vendono servizi di pubblicazione ad aspiranti autori, tanto che si è già arrivati a parlare di autopubblicazione come «fenomeno di massa in Italia» facendo riferimento a chi sicuramente fa la parte del leone anche in questo ambito, la solita Amazon. Sappiamo che Amazon non ama fornire dati, di fatto evita accuratamente di farlo, ma in questo caso ne possiamo citare alcuni rivelati da Stefania Vitulli per «Il Foglio» (2 ottobre 2018): autori e editori indipendenti avrebbero guadagnato oltre 220.000.000 di dollari di *royalties* solo dalla loro partecipazione al programma Kindle Unlimited, dicono, con il 95% di editori e autori che rinnovano ogni mese l'adesione. Nel 2017 migliaia di autori indipendenti avrebbero guadagnato più di 50mila dollari e oltre un migliaio hanno superato i 100mila dollari di *royalties*. Sono dati che, ovviamente, lasciano il tempo che trovano, e soprattutto lasciano aperte tutte le perplessità legate alla natura stessa e al significato più profondo del self-publishing, dubbi che, nella mia opinione, si trovano molto ben rappresentati nella seguente dichiarazione di Valentina Maran (autrice Piemme ma anche self-published): «È facile pubblicare online? Parrebbe. Se non hai mai pubblicato il cartaceo. Se sei passata per una casa editrice pubblicare online sarà complicato perché ti sei abituato alla professionalità». Questa la sua conclusione: «Voglio un editor. Una casa editrice. Un correttore di bozze. Una distribuzione. Voglio qualcuno che faccia le cose per me. Pagate dei professionisti che curino il vostro lavoro dall'inizio alla fine in ogni dettaglio. Non badate a spese. Se l'avete scritto bene si venderà da sé e rientrerete dei costi». Uno a zero per la carta contro il digitale self-published.

Del resto, secondo i big dell'editoria internazionale, «l'e-book è un prodotto stupido» e ha le ore contate. Ormai da

tempo al centro del dibattito non c'è più la questione, superata, se l'e-book ucciderà il libro di carta. Il prodotto più apprezzato si conferma essere il libro cartaceo, ma digitali sono ormai l'infrastruttura e il metodo con cui viene scritto, editato, pubblicato, stampato, distribuito, promosso, pubblicizzato ecc. Si discute dunque e piuttosto di quanto le nuove tecnologie influenzano la filiera produttiva e i contenuti a disposizione, oltre alle relazioni tra autori, editori e lettori. Questi i temi "caldi" del Future Book Forum 2018, per esempio, dove si è discusso di algoritmi sempre più sofisticati, in grado non solo di profilare le preferenze dei lettori per personalizzare l'offerta, o di misurare la popolarità social degli autori per orientare gli investimenti pubblicitari, ma addirittura di essere usati per una prima selezione dei manoscritti che arrivano in casa editrice: pare lo faccia Unbound, casa editrice londinese in crowdfunding, la quale ha ammesso, candidamente, di far valutare i testi che riceve, oltre che dagli editor, «da un'intelligenza artificiale in grado di apprendere» («Corriere della Sera», 25 novembre 2018).

Qui potremmo sfoderare il sillogismo proposto da Claudio Piersanti in una recente puntata del dibattito sullo stato di salute del romanzo («Doppiozero», 31 ottobre 2018): «Non si vendono libri perché sono brutti ma si fanno brutti libri perché non si vendono libri». La conseguenza è che in un mercato invaso dalle novità, in cui una resa del 25% può considerarsi fisiologica e fino al 40% sostenibile, il ciclo di vita del libro si è enormemente ridotto: se fino a poco tempo fa un libro poteva rimanere sugli scaffali delle librerie per qualche anno, oggi fatica a superare i dodici mesi e molto spesso – direi, sempre più spesso – quello dei dodici mesi è un traguardo che non arriva a vedere nemmeno da lontano. Non è un caso se è diventato virale il tweet in cui la libraia del Broadhurst's Bookshop di Southport (Liverpool) dichiarava, felice, di aver venduto un libro che aveva in stock dal 1991, rimasto quindi sugli scaffali per ventisette anni!

Cosa possiamo sperare per il futuro? Forse che l'impiego di algoritmi di vendita sempre più precisi (da parte dei *big* che se lo possono permettere) permetteranno di adattare la produzione alle vendite e ci risparmieranno dai «libri no», come li chiamava Giulio Einaudi? O è un'utopia? Quest'anno si è discusso molto anche del

diritto di resa di per se stesso (il meccanismo sul quale sostanzialmente *vive* il nostro mercato editoriale, senza il quale, siamo abituati a pensare, editori, librai e lettori soccomberebbero), arrivando a metterlo in discussione: secondo Ernesto Ferrero, voce più che autorevole, «finché si ammette il diritto di resa il sistema non può che crescere patologicamente, come la rana della favola, aumentando la produzione per compensare le rese crescenti, proprio come accade a certi prodotti finanziari, finché un brutto giorno la bolla scoppia e tutti giù per terra». La sua conclusione è amara: «I libri pubblicati e gli scrittori della domenica continueranno a crescere, e i lettori a diminuire» («La Stampa» 11 ottobre 2018).

Intanto negli Stati Uniti si discute se sia giusto che la città di New York faccia uno sconto alle tasse di Amazon (tra sgravi fiscali e altri incentivi pari a circa 1,5 miliardi di dollari) per ospitare una delle sue due nuove sedi (l'altra da Arlington, in Virginia).

Mentre i librai antiquari hanno organizzato uno sciopero internazionale contro AbeBooks, il sito di Amazon specializzato nella vendita di libri rari e usati, che doveva durare una settimana ma che si è concluso prima perché dopo soli tre giorni erano già riusciti a ottenere quello che volevano, dimostrando, come minimo, che l'unione che fa la forza. Tutto è iniziato quando AbeBooks ha annunciato che entro il 30 novembre 2018 avrebbe smesso di lavorare con le librerie antiquarie di Corea del Sud, Polonia, Repubblica Ceca, Russia, Ungheria, senza spiegare perché, dicendo solo che il problema riguardava i metodi di pagamento dei librai dei paesi in questione. Immediatamente quasi 600 librerie di ventisette paesi, di cui venticinque italiane, hanno aderito allo sciopero rimuovendo, in due giorni, quasi quattro milioni di libri dal catalogo di AbeBooks e riuscendo a ottenere qualcosa che non si poteva certo dare per scontato: probabilmente non era mai capitato che una categoria di venditori riuscisse a ottenere qualcosa da Amazon, come si era già dimostrato nei rapporti con le case editrici, che negli anni sono stati più volte problematici, sia negli Stati Uniti che in Italia, dove, di recente, sono stati Sandro Ferri e Sandra Ozzola, fondatori delle Edizioni e/o, a diffondere un comunicato in cui denunciano la richiesta da parte di Amazon di uno sconto, naturalmente a loro favore, definito «troppo gravoso [...] e neppure giustificato dal volume

dei loro affari con la casa editrice». Di fronte al rifiuto della casa editrice di applicare questo sconto, Amazon ha sospeso l'acquisto di tutti i libri delle Edizioni e/o e ha reso quelli che aveva in magazzino, con il risultato che ora i libri delle Edizioni e/o sono disponibili su Amazon solo attraverso soggetti terzi e quindi a condizioni più sfavorevoli per tempi di consegna e per costi di spedizione addebitati al cliente. Un sopruso, in poche parole, al quale sarebbe bello che tutti gli "amanti del libro", editori, librai, lettori, sapessero opporre resistenza unendo le forze.

Gli strumenti di difesa non mancano: se nel 2016 avevamo avuto l'opus magnum di Giuseppe Montesano, il monumentale *Lettori selvaggi* (Giunti), seguito nel 2017 dalla sua editio minor, il piccolo ma prezioso vademecum intitolato *Come diventare vivi* (Bompiani), quest'anno gli amanti del libro non potranno perdere la nuova edizione aggiornata (che segue a solo un anno di distanza il successo della prima) della *Guida tascabile per maniaci dei libri* (Edizioni Clichy) a cura del misterioso collettivo The Book Fools Bunch che si autodefinisce «un misterioso gruppo di esperti e maniacali lavoratori dell'editoria» e che, fatta qualche domanda agli amici e agli amici degli amici, crediamo di poter definire come un collettivo a schiacciante prevalenza femminile. La guida comincia con l'elenco dei 30, 250 e 1.000 libri fondamentali, seguita da due nuove sezioni che non erano presenti nella prima edizione: la prima è l'elenco dei libri fondamentali per bambini e ragazzi, la seconda è l'elenco dei libri imperdibili e dei libri più amati da oltre duecento librai italiani che sono stati intervistati sul tema. Il volume prosegue con le vite degli scrittori in pillole, poi gli incipit, i premi letterari, i bestseller, le stroncature, i libri diventati film, citazioni sui libri, una breve storia dell'editoria. Una sezione particolare è dedicata al cibo e all'alcol nei libri, e una sezione alle curiosità. La guida è un elenco, insieme colto e popolare, sicuramente trasversale, e per gli amanti del genere costituisce una lettura senza dubbio istruttiva, posto che, come è ovvio che sia e come viene dichiarato anche nella prefazione, le scelte fatte possono essere discutibili, e ben venga, aggiungiamo noi: a discuterle i lettori si possono divertire.

Mappe transnazionali

di Sara Sullam

A disegnare, oggi, una mappa dei territori del romanzo, un dato salta subito agli occhi: i confini tra fiction e non-fiction sono sempre più porosi e sfrangiati; diversi autori li attraversano con maggiore frequenza rispetto al passato, a quanto sembra con grande successo. Le narrazioni nate dal transito fra i diversi generi sembrano prediligere la restituzione dell'esperienza biografica, del quotidiano. Così, anche in Italia, al nome di Emmanuel Carrère, fino a oggi dominante incontrastato nel genere della autofiction, si sono affiancati quelli di Rachel Cusk, Karl Ove Knausgård e Olivia Laing.

Londra, oggi. Al lettore comune che entri in qualsiasi libreria del centro salta subito all'occhio l'espansione della sezione dedicata alla literary nonfiction o creative nonfiction che dir si voglia. Vi troverà nomi già conosciuti e affermati – da Zadie Smith a Joan Didion – ma anche esordienti. Forse proprio quelli lanciati dal premio dedicato esclusivamente alla literary nonfiction, promosso nel 2017, sempre nella capitale londinese, da una *joint venture* tra l'editore Portobello, l'agenzia letteraria C+W e la storica libreria Foyles.

L'espansione della literary nonfiction è intimamente connessa alla continua ridefinizione dei confini della fiction. Sempre più autori sembrano muoversi tra i due macrogeneri, e i loro movimenti sulla mappa del nuovo territorio transgenerico sembrano girare attorno a un nucleo comune: la scrittura (auto)biografica, protagonista di un vero e proprio boom negli ultimi dieci anni, in letteratura, così come a teatro o al cinema. Le etichette create dagli addetti ai lavori – e rifiutate con sprezzatura d'ordinanza dagli autori – sono proliferate di conseguenza, e il dibattito ancora ferve, in particolare in ambito anglosassone e francese. Biografia e autobiografia, con le loro codifiche di genere tradizionale, sono finite sotto la più ampia e generica etichetta di *life writing*, che comprende anche la versione più moderna (o modernista) del *memoir*. Quest'ultimo termine ha

avuto grande fortuna critica e editoriale (è spesso il sottotitolo che l'editore, in Inghilterra, appone per collocare il libro in un preciso segmento di mercato) e indica una narrazione autobiografica che prende le mosse da un evento traumatico per ripercorrere l'esperienza esistenziale dell'io narrante. *Autofiction*, coniato in Francia per descrivere una fiction «basata su eventi esclusivamente reali» relativi alla vita del narratore autodiegetico, ha ormai valenza transnazionale; così come *biofiction*, usato per descrivere un romanzo che si serve di una vicenda biografica reale come trampolino per la narrazione finzionale. In un dibattito che sembra talvolta attorcigliarsi su se stesso e che ha una terminologia propria in ogni area nazionale, sembra più interessante, per delineare invece una “mappa transnazionale”, soffermarsi su aspetti comuni alla pratica di scrittura di alcuni autori che abitano, oggi, il confine tra fiction e nonfiction.

Fino a poco tempo fa, in Italia, la zona di frontiera tra fiction e non fiction a dominante biografica era ben presidiato da Emmanuel Carrère, con bandierine quali *Vite che non sono la mia*, *La vita come un romanzo russo* e il successo globale di *Limonov*. Un altro autore che, all'inizio del ventunesimo secolo, si è imposto all'attenzione con testi che ibridavano autobiografia e saggismo letterario, senza disdegnare i detour nella fiction, è stato W.G. Sebald, rispettivamente con *Gli anelli di Saturno* ([1995] Bompiani, 1998; Adelphi, 2010) e *Austerlitz* ([2001] Adelphi, 2002). A fare compagnia allo scrittore francese e all'austriaco, sugli scaffali delle librerie italiane, sono arrivati in molti. Il genere del *memoir* si è insediato a pieno titolo con il successo di *L'anno del pensiero magico* ([2005] il Saggiatore, 2008) di Joan Didion, a cui sono seguiti *Blue Nights* ([2011] il Saggiatore, 2012) e *Da dove vengo. Un'autobiografia* ([2003] il Saggiatore, 2018). Romanziere, sceneggiatrice e soprattutto esponente di spicco del *New Journalism*, Didion ha fatto confluire nelle sue opere più marcatamente biografiche i diversi generi che ha praticato, giungendo a risultati decisamente originali nell'intarsio di storia collettiva (quella degli Stati Uniti del Novecento) e vicende privatissime. Tuttavia, l'identità autoriale di Didion, classe 1934, era già ben delineata anche prima del successo dei tre *memoir*. Autori di generazioni successive, invece, si sono mossi tra fiction e non fiction, e nei territori del biografico, proprio per dare forma alla propria identità autoriale da un

lato, e per ridefinire (perlomeno nelle intenzioni) i contorni e le competenze del narratore. Tra questi, degni di nota sono i casi di Karl Ove Knausgård (1968), Rachel Cusk (1967) e Olivia Laing (1977).

Classe 1968, norvegese di Oslo, Knausgård si è imposto all'attenzione globale con l'imponente opera in sei volumi *La mia battaglia*, uscita tra il 2009 e il 2011. In Italia la serie di romanzi è stata subito intercettata da Ponte alle Grazie, che ne ha tradotto i primi due volumi (con il titolo *La mia lotta*); poi, nel 2014, con un cambio di titolo (*La mia battaglia*) è passata a Feltrinelli, che ha pubblicato i primi cinque volumi a cadenza annuale (l'edizione italiana, come quella inglese, ha dato un titolo a ogni volume: *La morte del padre* [2015]; *Un uomo innamorato* [2015]; *L'isola dell'infanzia* [2016]; *Ballando al buio* [2016] e *La pioggia deve cadere* [2017]) e terminerà con il sesto nel 2019). *La mia battaglia* è il racconto della vita di Knausgård, dall'infanzia all'età adulta (il sesto volume tratta delle reazioni all'uscita del libro): vi troviamo oltre a resoconti dettagliatissimi degli eventi, lunghe digressioni su diversi argomenti cadenzate sulle tonalità del saggismo (una, di quattrocento pagine, sulla possibilità stessa di scrivere una biografia), lunghi elenchi. Il racconto della vita quotidiana è minuzioso, e particolare interesse hanno suscitato le lunghissime e dettagliate parti legate alla cura dei figli, nei suoi aspetti più minuti e prosaici, argomento insolito per uno scrittore di genere maschile. Il tutto sembra essere messo sullo stesso piano, in una scrittura che riproduce l'esperienza fisica delle sensazioni, più che una rielaborazione narrativa delle stesse. Interessante è che proprio da questo continuum di scrittura eterogenea, e in particolare dal secondo volume della serie – *Un uomo innamorato* – siano state estratte le pagine più significative sulla paternità, confluite nel volume *On Fatherhood*, che sugli scaffali di literary nonfiction offre una voce al maschile sull'argomento della genitorialità.

Ed è proprio con un libro sulla maternità che Rachel Cusk (1967) ha ottenuto un successo notevole nel 2001, non foss'altro per le critiche che ha sollevato. Dopo aver esordito come romanziere, Cusk si è dedicata alla nonfiction. Nel 2001 ha pubblicato la prima opera di nonfiction – *A Life's Work: On Becoming a Mother* (2001; tradotto nel 2009 da Mondadori con il titolo *Puoi dire addio al sonno. Cosa significa diventare madre* e collocato nella

collana «Strade Blu. Nonfiction»). Il libro, che racconta in maniera smaliziata e dettagliata l'esperienza della maternità, è stato accolto da critiche feroci, soprattutto da parte di quei lettori in cerca di un "manuale" sulla maternità. La stessa accoglienza è stata riservata alla terza opera di nonfiction di Cusk, *Aftermath: On Marriage and Separation* (2012), in cui Cusk racconta del proprio divorzio non facendo segreto di nessuno dei propri istinti e sensazioni, anche quelli più difficili da legittimare.

È in seguito al grande scalpore causato dall'esposizione della propria vita privata che Cusk decide di tornare alla fiction: non, tuttavia, a quella praticata fino ad allora, ma una narrazione fortemente improntata all'autobiografia (come capiscono i lettori che l'hanno sempre seguita) e interessata, più che allo sviluppo di una trama, a seguire la quotidianità della protagonista, a interrogare la possibilità stessa di dare un resoconto reale di una vita, della trilogia composta da *Outline* (2014), *Transit* (2016) e *Kudos* (2018). In italiano, per i tipi di Einaudi («Stile Libero Big»), sono usciti i primi due volumi, *Resoconto* e *Transiti*, tradotti magistralmente da Anna Nadotti. Scelta intrigante, quella del titolo italiano, che illumina la tensione tra la narrazione di Cusk e il romanzo – fiction – tradizionalmente inteso. Nella trilogia la storia della narratrice Faye (la quale ha molte somiglianze con Cusk: è scrittrice, divorziata, madre di tre figli) è pressoché assente: la sua è semplicemente una presenza fisica in un luogo dove incontra altre persone, di cui riceve la storia. Faye, insomma, è l'autrice del "resoconto" di diverse esistenze, che confluiscono, come se non ci fosse un confine, nella sua. Ciò viene esplicitato nelle primissime pagine del romanzo, in cui leggiamo del primo incontro di Faye: «Il miliardario si era preso la briga di farmi un resoconto della sua vita, che iniziava in sordina e finiva – ovviamente – con l'uomo disinvolto e pieno di soldi seduto a tavola davanti a me. [...] Stentavo ad assimilare tutto ciò che mi veniva raccontato» (p. 1). Faye, che qui è destinatario della narrazione, mette in discussione in poche righe la possibilità stessa che un "resoconto" possa contenere un'esistenza in tutta la sua complessità.

Il romanzo copre il periodo che Faye trascorre ad Atene, dove tiene un corso di scrittura creativa, in attesa che la sua situazione a casa (sentimentale, familiare, ed economica) si appiani.

Il libro è suddiviso in dieci capitoli, dove compaiono personaggi (alcuni ricorrenti lungo l'intera narrazione, altri no) che offrono a Faye un "resoconto" della propria vita. Rilevante, da questo punto di vista, il continuo passaggio dal presente o passato prossimo alla prima persona singolare usato per le vicende di Faye, alle lunghe parti all'imperfetto, in discorso indiretto libero, per le storie delle persone che Faye incontra, per cui si ha l'impressione di una storia nella storia, di un'osmosi totale fra esperienza del presente della narratrice plasmata quasi *in toto* dalle storie di chi incontra. È così che, pure in una narrazione dell'io, affidata a una prima persona dalla voce riconoscibile, l'io narrante sparisce quasi totalmente, eludendo le regole del racconto biografico classico che si fa solo "resoconto", e al tempo stesso rilanciandone la sfida.

Diverso è il percorso di Olivia Laing. Saggista e giornalista per le maggiori testate britanniche, Laing ha reinterpretato, negli anni e con grande successo di pubblico il genere biografico, centrale nel sistema letterario inglese. Esordisce nel 2011, con *To the River: A Journey Beneath the Surface*, in cui racconta del proprio viaggio lungo il fiume Ouse, nel quale Woolf si è suicidata. Laing mescola così il racconto privato del proprio viaggio alla rivisitazione dei luoghi comuni sugli ultimi giorni di Woolf e sulla loro importanza per la costruzione a posteriori della sua biografia. Anche nelle due prove successive, *The Trip to Echo Spring* (*Viaggio a Echo Spring*, in uscita per il Saggiatore nel 2019) e *Città sola* (il Saggiatore, 2018), Laing si muove fra scrittura autobiografica e biografie altrui: quelle degli scrittori alcolizzati nel primo caso, e quelle di alcuni artisti newyorchesi del secondo Novecento in *Città sola*. Come indica il titolo, il libro riguarda l'esperienza della solitudine: quella di Laing, che trascorre un periodo a New York, e quella di tre grandi artisti newyorchesi Andy Warhol, Edward Hopper e David Wojnarowicz. Se i primi tre libri sono senza dubbio "literary nonfiction", e come tali sono stati premiati, l'ultima opera di Laing, *Crudo* (anche di questo il Saggiatore ha annunciato la pubblicazione) porta in copertina una chiara indicazione di genere: "a novel". Si tratta tuttavia di un romanzo *sui generis*, in quanto fin dalla prima riga, la narratrice (protagonista di un vero e proprio *roman à clef* incentrato su Laing) dice di chiamarsi Kathy e viene identificata con la scrittrice punk newyorchese, morta

nel 1997, Kathy Acker. La narrazione si struttura così su un continuo andirivieni tra la vita della narratrice, in procinto di sposarsi nell'estate del 2017, e quella di Kathy Acker, anch'ella colta in procinto dell'ultimo matrimonio della sua vita. L'intenzione di Laing è fornire un resoconto di un'estate particolarmente importante sia dal punto di vista privato (il matrimonio) sia pubblico (è l'estate della crisi tra Stati Uniti e Corea, dell'incendio della Grenfell Tower a Londra, sullo sfondo di un'Inghilterra che scivola verso la Brexit): e Laing sceglie il dialogo a distanza con un'altra scrittrice, che ben conosce, colta in un momento di altrettanta tensione, che le permette di uscire dai confini di un io incalzato dagli eventi, di mettere una distanza, come ha dichiarato Laing stessa.

Sono sempre più numerosi gli autori che, forse reagendo alle sfide lanciate dai social network al racconto di sé, cercano di rimodulare le cadenze del proprio *io* attraversando il confine tra i generi: un'operazione che in maniera intrigante mette in discussione anche le frontiere fra pubblico e privato, sempre più assottigliate. Perché, pure con modalità diverse, ci vengono offerte opere volutamente senza trama, costruite sull'accumulo, e sul montaggio di storie, dove l'io che le racconta è insieme onnipresente e al tempo stesso incapace (o forse non interessato) a mettere ordine nei materiali del quotidiano, a selezionarne quel momento che – come accadeva nel romanzo novecentesco di matrice modernista – rendeva quel quotidiano universale, una *tranche de vie* significativa. L'interesse, in questo caso, è dato dal “personaggio” dell'autore in carne e ossa, più che dal mondo di invenzione che egli/ella crea. Un “personaggio”, che si ripropone al pubblico a intervalli regolari – la serialità che accomuna l'esperienza di Knausgård a quella di Cusk non è un dato secondario – e che si fa e disfa all'intersezione dei generi, tra fiction e nonfiction. Ma pur sempre “literary”.

Taccuino bibliotecario

di Stefano Parise

Nel 2018 la Regione Puglia ha deciso di investire 120 milioni di fondi europei destinati allo sviluppo regionale per la creazione di 123 nuove “biblioteche di comunità”. L’obiettivo è quello di ricucire il tessuto sbrindellato delle relazioni sociali nelle grandi metropoli come nei piccoli centri, contribuendo a colmare le divisioni sociali e a rianimare la vita delle nostre comunità. Però le difficoltà sono sempre in agguato: i finanziamenti del bando copriranno i costi delle nuove infrastrutture, ma chi penserà alle figure professionali necessarie per mettere a frutto la pioggia di milioni caduta dal cielo?

Nelle acque stagnanti delle biblioteche italiane è stato lanciato un sasso che promette di scatenare un piccolo tsunami: nel 2018 la Regione Puglia ha deciso di investire 120 milioni di fondi europei destinati allo sviluppo regionale (Fesr) per la creazione di 123 nuove “biblioteche di comunità”, un investimento con ben pochi precedenti e senz’altro un caso unico nel panorama del meridione italico.

Il bando Community library dell’assessorato regionale all’Industria turistica e culturale rientra nella strategia denominata “Smart-In” per il rilancio del patrimonio culturale regionale, con l’obiettivo di garantire la valorizzazione, la fruizione e il restauro dei beni culturali della Puglia. Seguendo l’esempio di molti altri paesi europei, l’amministrazione regionale ha individuato nella cultura il driver privilegiato per dinamizzare l’economia e un fattore in grado di garantire livelli di coesione sociale più elevati sul proprio territorio: tema *à la page*, a cui si collega una letteratura molto ampia, ma che raramente in Italia è andato al di là della retorica molto *politically correct* della centralità della cultura per assurgere al livello di interventi pianificati, finanziati e – soprattutto – realizzati con coerenza.

Il bando prevedeva la possibilità di proporre interventi di ristrutturazione o restauro di edifici in disuso, di adeguamento funzionale, di miglioramento dell’accessibilità, di innovazione tecnolo-

gica e organizzativa, tesi a innovare e incrementare in maniera permanente nuovi servizi e a garantirne la sostenibilità anche grazie al coinvolgimento nella gestione di «istituzioni culturali e scientifiche, associazioni culturali e altri partner rilevanti nei campi dell'innovazione della cultura e del territorio».

Inizialmente finanziato con 20 milioni di euro, dato l'enorme – e probabilmente inaspettato – successo ottenuto (162 sono i progetti presentati), il monte contributi è stato successivamente aumentato del 600%, fino ad arrivare alla ragguardevole cifra di 120 milioni. Tra le province più virtuose per numero di progetti finanziati si segnalano Lecce (32), Foggia (27) e Bari (23); tredici le proposte premiate per Taranto e provincia, nove nel brindisino, sette le iniziative a Barletta-Andria-Trani. Il 90% dei contributi hanno finanziato progetti di enti locali, il restante 10% sono andati a università, scuole e privati.

L'intervento assume un significato particolare perché la regione Puglia, nel ranking delle statistiche sulla lettura in Italia, è da molti anni fra i fanalini di coda delle regioni italiane: secondo i dati Istat, nel 2017 i lettori pugliesi che hanno letto almeno un libro negli ultimi 12 mesi per motivi non scolastici sono stati il 27,6% del totale, a fronte di una media nazionale del 41%. Peggio hanno fatto soltanto Campania, Calabria e Sicilia; nella parte alta della classifica si trovano le province autonome di Trento e Bolzano e il Friuli -Venezia Giulia con tassi quasi doppi rispetto alla Puglia, superiori al 50%. Lodevole, quindi, l'intenzione di agire la leva dell'incremento degli indici di lettura mediante l'istituzione di biblioteche di nuova generazione, in grado di incidere sia su una delle funzioni costitutive di questo istituto – la lettura, appunto – sia su altre dimensioni, legate alla coesione sociale, al sostegno all'inclusione di giovani, anziani, stranieri, al rafforzamento delle dinamiche intergenerazionali, al potenziamento delle competenze di cittadinanza dei cittadini e via discorrendo.

Il terreno per il bando è stato preparato nel 2015 grazie a un lavoro di indagine sul campo promosso dal Centro per il libro e la lettura del Mibac e realizzato con la collaborazione dell'Anci da Antonella Agnoli e Vincenzo Santoro. La ricerca ha consentito di analizzare quaranta sedi bibliotecarie in comuni di varia dimensione,

rilevando il livello delle strutture e dei servizi offerti, la consistenza del patrimonio librario, l'accessibilità al pubblico, gli orari di apertura, con particolare attenzione alle iniziative rivolte ai bambini. Fra i territori indagati c'era anche la provincia di Lecce, risultata particolarmente debole a conferma della stretta correlazione fra insufficienza delle infrastrutture culturali e bassi livelli di lettura.

La Regione ha individuato nella biblioteca di comunità un modello evoluto di biblioteca, in grado di erogare servizi innovativi per la promozione della lettura e della cultura e di costituire un presidio di partecipazione e coesione culturale per le comunità locali. Si tratta, a ben vedere, della versione evoluta della "piazza del sapere" teorizzata in Italia dalla stessa Agnoli, che ha fatto scuola una decina di anni fa e che oggi può guardare a esempi compiuti realizzati soprattutto (ma non solo) nel Nord Europa e negli Stati Uniti. La biblioteca di comunità, in quei paesi, è considerata parte dell'infrastruttura sociale e offre a persone di qualsiasi età, nazionalità e ceto il contesto ideale per una partecipazione attiva alla vita sociale; e tuttavia – come osserva Eric Klinenberg nel suo *Palaces for the people* (2018) – essa rimane a tutt'oggi una delle forme più sottovalutate di infrastruttura sociale, forse a causa del fatto che i decisori politici, in un'era dove qualsiasi beneficio è misurato in termini di mercato, faticano ad abbracciare il suo paradigma "open" in cui i servizi sono offerti gratuitamente e a chiunque, senza che dalla sua attività ci si possano aspettare *revenues* che non siano investimenti a lungo termine sulla qualità di vita delle persone che le frequentano.

Può quindi la biblioteca di comunità contribuire a ricucire il tessuto sbrindellato delle relazioni sociali nelle grandi metropoli come nei piccoli centri, contribuendo a colmare le divisioni sociali e a rianimare la vita delle nostre comunità? Dipende: da come si declina il format, da quale capacità di analisi si mette in campo per individuare le reali priorità del territorio di appartenenza, dalla lucidità con cui si declinano le risposte da dare in termini di servizi (rimando il lettore, per alcune considerazioni in merito, al nostro intervento su *Tirature* dell'anno scorso).

E da questo punto di vista l'iniziativa della Regione Puglia, benché meritoria, non sembra esente da ambiguità ricorrenti, che

rischiano di depotenziarne gli effetti in maniera sostanziale. Per vincoli intrinseci a questo tipo di finanziamenti di derivazione comunitaria, le spese ammissibili contemplano principalmente gli investimenti infrastrutturali, oltre all'acquisto di servizi funzionali alla sua messa in esercizio (acquisto libri, catalogazione, digitalizzazione) e di ulteriori servizi per il primo anno di attività (start up).

La voce di spesa più critica per la riuscita dei progetti finanziati è quella relativa al personale, che non è compresa fra le spese ammissibili del bando. Sono le competenze dei bibliotecari che trasformano una sala piena di libri in una biblioteca. E in questo caso non è nemmeno sufficiente così, perché il *community building* richiede professionalità differenziate, che spaziano dall'organizzatore di iniziative, al *community manager*, sino alle professioni sociali; profili di competenza che certo possono rinvenirsi nei territori, ma che per mantenere le attese suscitate dal bando devono essere solidamente inquadrati in un progetto di medio-lungo respiro.

I lettori più anziani ricorderanno forse l'esperienza del piano d'azione "Mediateca 2000": promosso dal ministero per i Beni e le Attività Culturali agli albori del digitale per diffondere servizi basati sull'informazione elettronica e l'editoria multimediale presso le biblioteche, per favorire l'alfabetizzazione all'informatica e l'educazione alla multimedialità come supporto allo studio e all'inserimento nel mondo del lavoro e per stimolare la nascita di luoghi di aggregazione sociale per i giovani, ha beneficiato nel 1999 di un finanziamento di 15 miliardi di lire per la realizzazione e gestione di nuove mediateche e il sostegno, la costituzione e l'avvio di società costituite almeno per il 70% da giovani formati durante la prima fase del piano d'azione, che avrebbero dovuto gestire le nuove strutture. Gli esiti dell'intervento furono deludenti perché pochissime fra le (poche) mediateche realizzate poterono beneficiare, per la gestione, della presenza di personale formato a cui fosse offerta una seria prospettiva di impiego.

La storia, per fortuna, non si ripete mai uguale a se stessa e non è possibile tracciare un bilancio sulle nuove *community libraries* pugliesi sinché non saremo in grado di misurare l'impatto dell'investimento a progetti realizzati. Ma la questione si delinea già con la forza adamantina dell'evidenza: riusciranno i comuni pugliesi a

garantire la presenza dei professionisti necessari per mettere a frutto la pioggia di milioni piovuta dal cielo? O ci troveremo di fronte all'ennesima manifestazione della sindrome della Google car, con le 111 nuove biblioteche di comunità pugliesi nate senza posto per il pilota e condannate a finire fuori strada per assenza di guidatori competenti?