

Tirature

'12

Graphic Novel.
L'età adulta del fumetto

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

ilSaggiatore
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.saggiatore.it

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

In copertina:

Roy Lichtenstein, *I Know How You Must Feel, Brad!*, 1963

© il Saggiatore S.p.A. / Fondazione Arnoldo
e Alberto Mondadori, Milano 2012

SOMMARIO

GRAPHIC NOVEL.

L'ETÀ ADULTA DEL FUMETTO

L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo <i>di Goffredo Fofi</i>	10
L'adolescente a fumetti <i>di Vittorio Spinazzola</i>	15
Il formato fumetto <i>di Paolo Interdonato</i>	22
Il graphic novel sperimentale. Scisso, enigmatico, metanarrativo <i>di Paolo Giovannetti</i>	29
Il reportage a fumetti <i>di Tina Porcelli</i>	35
Le risorse del giallo a fumetti <i>di Giuliano Cenati</i>	41
Il pornofumetto e la reversibilità dei ruoli sessuali <i>di Elisa Gambaro</i>	49
Il graphic novel venuto dall'Oriente <i>di Vincenzo Filosa e Paolo Interdonato</i>	56
Dall'edicola alla libreria <i>di Luisa Nannipieri</i>	63
Sergio Bonelli <i>di Paolo Bacilieri</i>	69

GLI AUTORI

Alte Tirature

Tra Storia e totalità <i>di Gianni Turchetta</i>	77
Le esordienti raccontano storie <i>di Giovanna Rosa</i>	85
Non è un paese per cannibali <i>di Mario Barenghi</i>	93
Apocalittici e antimoderni <i>di Federico Bona</i>	98
Arbasino a cavallo <i>di Bruno Pischedda</i>	104
Postrealismo e narrativa postindustriale. Intervista a Mario Desiati <i>di Maria Serena Palieri</i>	110
Un Gesù non per tutti <i>di Luca Clerici</i>	114
Nucleare sì, nucleare no <i>di Sylvie Coyaud</i>	119
Il successo della crisi <i>di Mauro Novelli</i>	123
Giornaliste ai fornelli <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	129
Manuali di felicità <i>di Enzo Marigonda</i>	135
Italiani, carne da canzone <i>di Umberto Fiori</i>	144

Adottati a scuola

La multimedializzazione della didattica 150
di Anna Favalli

La scuola tra rassegnazione e resistenza 159
di Roberto Carnero

GLI EDITORI
Cronache editoriali

Il ritorno dei pamphlet 167
di Giuseppe Strazzeri

«La regina è la storia» 172
di Alberto Rollo

«Una sorta di democratizzazione del sapere» 181
 Intervista a Giuseppe Ferrari
di Ilaria Barbisan

«Una superficialità espansa» 186
 Intervista a Gianfranco Cordara
di Ilaria Barbisan

La breve vita felice delle librerie indipendenti 192
di Roberta Cesana

Ma Follett scrive in italiano? 202
di Laura Cangemi e Roberta Scarabelli

Milano è sempre un gran Milan 209
di Laura Lepri

Il Corriere insegna a scrivere 215
di Dario Moretti

Che cos'è un libro 220
di Cinzia Parolini e Paola Dubini

Dal testo al libro

Il testo dell'e-book 225
di Alberto Cadioli

App di libri: da punta avanzata 230
 della sperimentazione a nicchia di mercato?
di Laura Cerutti

Le vie della promozione

Le peripezie del Salone di Torino 237
di Alessandro Terreni

I LETTORI

Editori servitori e editori megalomani 246
di Piero Attanasio

Acquisto di libri e comportamenti di lettura 255
di Marco Gambaro

Una legge, molte polemiche 263
di Stefano Salis

Non leggete, vi prego, Raffaello Baldini! 270
di Stefano Ghidinelli

MONDO LIBRO 2011
 -----**Diario multimediale**

2011: il digitale cresce e cambiano le prospettive 278
di Cristina Mussinelli

Taccuino bibliotecario

Biblioteche che promuovono la lettura 287
di Giovanna Frigimelica e Stefano Parise

Indice dei nomi e dei titoli 295

GRAPHIC NOVEL. L'ETÀ ADULTA DEL FUMETTO

L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo
di Goffredo Fofi

L'adolescente a fumetti
di Vittorio Spinazzola

Il formato fumetto
di Paolo Interdonato

Il graphic novel sperimentale.
Scisso, enigmatico, metanarrativo
di Paolo Giovannetti

Il reportage a fumetti
di Tina Porcelli

Le risorse del giallo a fumetti
di Giuliano Cenati

Il pornofumetto e la reversibilità
dei ruoli sessuali
di Elisa Gambaro

Il graphic novel venuto dall'Oriente
di Vincenzo Filosa e Paolo Interdonato

Dall'edicola alla libreria
di Luisa Nannipieri

Sergio Bonelli
di Paolo Bacilieri

L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo

di Goffredo Fofi

In principio era Maus: il fumetto dimostra di poter essere storia orale e riflessione antropologica; di poter affrontare argomenti gravi e gravissimi; di poter competere con romanzi e film, apparendo persino più profondo e necessario, più fortemente evocativo e riflessivo. Oggi non c'è campo del sapere con il quale il graphic novel non abbia voluto cimentarsi (fino alla rappresentazione visiva del nascosto e dell'inespresso) o genere letterario o cinematografico di cui non abbia cercato di riprendere la tradizione adattandola al suo specifico, a volte con molta maggior libertà della letteratura.

Uno storico della cultura la cui vista non sia appannata dallo specialismo e dalla convinzione che il suo campo di studio è quello centrale per l'interpretazione di un'epoca, dovrà necessariamente considerare il graphic novel – accettiamo di chiamarlo così perché «romanzo a fumetti» fa troppo pensare a «Grand Hotel» e ai fotoromanzi del secondo dopoguerra – come uno dei più vitali e interessanti «mezzi di comunicazione» e, soprattutto, espressioni artistiche degli ultimi decenni, almeno dalla pubblicazione di *Maus* di Art Spiegelman in avanti. *Maus* dimostrò anche ai più ottusi tra i critici che il fumetto poteva essere qualcosa di diverso da quello gradito ai bambini e agli adolescenti e amato dai nostalgici della propria infanzia e adolescenza, un fumetto sempre seriale, «a puntate», e avventuroso o umoristico secondo convenzioni narrative ereditate dalla letteratura dell'Ottocento e raramente baciato dal soffio di un'ispirazione visiva o narrativa di qualche affinità con le ricerche contemporanee delle arti dette maggiori («Krazy Kat», «Little Nemo»...). Con *Maus*, il fumetto poteva essere storia orale e riflessione antropologica, poteva affrontare – nei modi, propri al fumetto tradizionale, delle serie di immagini accompagnate dai *balloons*, appunto i

«fumetti», disposte in modi regolari e conseguenti all'interno di una pagina – argomenti gravi e gravissimi, toccati di solito da saggi, romanzi e film molto ambiziosi ma solo in modi indiretti e «infantili» dal fumetto. Poteva competere, insomma, con quanto di meglio, su quel tema, avevano dato le altre forme espressive e persino apparire come un'opera più profonda e necessaria, più fortemente evocativa e riflessiva di molte tra quelle.

Maus non è stato il primo graphic novel, né il primo che rispondesse a requisiti così ambiziosi, ma fu certamente il primo a suscitare un così vasto interesse fuori del suo settore, oltre gli abituali cultori del fumetto. Uscì in volume nel 1986, in Italia nel 1989, ma già gli intenditori lo conoscevano e ne parlavano, da noi, su riviste come «Linus» o «Linea d'ombra». Ed ebbe come effetto, graduale ma rapido, in molti paesi e in particolare nel nostro, la nobilitazione di un campo della creatività artistica, il riconoscimento della sua validità, della sua diversità ma anche del suo intreccio con altre arti e forme d'espressione e con altri campi del sapere. Non solo la pittura, la grafica, il cinema, anche la letteratura e la storia, e via via la sociologia e il giornalismo, la psicologia e la psicanalisi, le scienze e la religione... non c'è campo del sapere con il quale, oggi, il graphic novel non ha voluto sposarsi, cimentandosi in imprese a volte al limite dell'impossibile, come è della rappresentazione visiva del nascosto e dell'inespresso, dell'apparentemente irrappresentabile.

Non c'è genere letterario o cinematografico classico di cui il graphic novel non abbia cercato di riprendere la tradizione adattandola al suo specifico e al presente, a volte con molta maggior libertà della letteratura, che si è limitata a inserirvi la politica nelle forme del noir – un sottofondo anche questo non nuovo, e coniugato anche nel fumetto sulla linea di un giornalismo chiassoso che si presume «disvelatore» o nei modi dell'inchiesta giudiziaria, efficaci per catturare l'attenzione dei lettori e per sembrare attuali ma raramente al giusto grado di lucidità (dopo gli anni cinquanta, poco di radicalmente nuovo è stato fatto nel noir, a parte Derek Raymond). Lo stesso giornalismo d'inchiesta o d'ambizione sociologica ha messo radici nel fumetto con risultati egregi, perseguendo un tipo di realismo che non ha però mai prodotto e forse non poteva produrre, sollevandosi sul giornalismo e sul diario, nulla di

simile, mettiamo, ai reportage di un Kapuściński o ai romanzi di spionaggio di un Greene o oggi di un le Carré. Come è stato del cinema ma non è della letteratura, il graphic novel ha dimostrato poco interesse per il melodramma, per la storia degli impedimenti – politici, economici, etnici, religiosi, psicologici... – che si frappongono alla felicità individuale e di coppia, e l'amore, terreno ideale e idealizzato per esempio del fotoromanzo, non ha trovato nel fenomeno del graphic novel un riscontro significativo, piuttosto sfondo o dato secondario che non motore e guida di una vicenda. Però il romanzo più genericamente sentimentale fa parte anch'esso dei nuovi territori del graphic novel, bensì in termini di commedia, anzi di «commedia di situazione» o sit-comedy.

È talvolta difficile distinguere cosa vi è nel cinema di novità o di remake aggiornato e impoverito, devitaminizzato, di storie di formazione e di autobiografismi familiari, mentre nel fumetto questo è uno spazio nuovo e ricco di proposte, che parte da una riflessione disincantata su di sé e sul proprio contesto, che fa invece la forza del fumetto autoriflessivo nei suoi esempi migliori, che è spesso amaro e crudele oltre ogni acquisizione psicanalitica. La psicanalisi, infatti, è presente nel fumetto odierno solo genericamente, come retroterra culturale assorbito ma non determinante, nelle autoanalisi di molti artisti legati alla propria soggettività, tardo «minimalisti».

Quel che in questo filone è evidente è piuttosto la percezione di un solipsismo, di un ripiegamento su di sé, che fanno bensì parte della cultura giovanile di questi ultimi tre decenni, oltre ogni caratterizzazione in termini di cultura nazionale: dal Giappone all'Italia, attraversando le nazioni e lasciando per ora ai margini soltanto quel che conosciamo del fumetto africano. Ma ovviamente non si tratta, data la specificità del fumetto, soltanto di forme del racconto, si tratta anche di forme della visione.

Il soggetto e la sua «continuità», la sceneggiatura, contano enormemente, ma conta altrettanto – a volte di meno, a volte di più – il disegno, il modo in cui una storia (o una fantasia, un'irrealità, un'intuizione – e una speranza o un'angoscia, una «visione del mondo») prendono corpo e colore, scansione e contrasto, luce e ombra, ritmo e pausa, flusso e movimento, velocità e apertura e chiusura. E qui il discorso prende una nuova strada, perché certi

«generi» del graphic novel non sono affatto riconducibili alla tradizione letteraria e cinematografica (se non quelle iperminoritarie delle avanguardie poetiche in letteratura e del disegno animato nel cinema) e osano raccontare le loro storie con il solo apporto dell'immagine, per di più di un'immagine non antropomorfa, non realistica.

Non sono le forme più diffuse, ma certamente – dato anche il tipo di studi da cui i fumettisti che hanno studiato provengono, quello delle scuole d'arte – l'incontro tra esigenze meramente formali e bisogno di costruire comunque un racconto, una sorta di racconto, determina una sperimentazione incessante, una ricerca di originalità, e accessoriamente di coerenza dentro questa originalità, dentro questa personale scelta di campo, una propria lingua che possa rompere le convenzioni accreditate anche nel campo del «nuovo». Il graphic novel si permette cose che la letteratura e il cinema non si permettono mai o quasi mai (nei loro margini estremi) – condizionate come sono da un pubblico, da un mercato, da un sistema economico-sociale della comunicazione. Il graphic novel offre la possibilità di una libertà vastissima, anche a confronto della produzione attuale di arte offerta da gallerie e musei, condizionata da mode e da mercati molto pressanti, chiusi e aristocraticamente ottusi.

Insomma, la novità portata dal graphic novel è di due tipi:

1) rinnovamento ed esplosione di un medium che si dimostra concorrenziale con tutti gli altri e molto più libero e aperto della letteratura, del cinema, del teatro, del giornalismo, della stessa musica, al racconto del presente e secondo l'ottica – la libertà – di generazioni nuove, che ridono delle convenzioni idealistiche sulla superiorità di un genere su un altro;

2) ingresso nel campo delle arti adulte con una prepotenza e libertà di sguardo, anzitutto generazionale, da trent'anni in qua, per la capacità di reinventarsi e di inventare a confronto con la più bruciante attualità ma anche con le più ardite o amare delle filosofie del presente, e del futuro che ci si prepara. Il graphic novel è diventato in tal modo un campo di battaglia delle nostre paure e delle nostre aspirazioni. E anche, non di rado, delle nostre velleità, della nostra stupidità...

Ci sono molti artisti di una certa età e ancora di più della

mezza età, tra gli autori del graphic novel. Ma la stragrande maggioranza di essi conta dai venti ai quarant'anni, è cresciuta e si è formata in una delle più radicali mutazioni della storia, all'inizio di un'era detta giustamente postmoderna, dove i condizionamenti materiali e spirituali messi in atto da un potere sempre più astratto e anonimo, la finanza, hanno agito in profondità sulle coscienze per il tramite dell'informazione e del mercato: consenso e consumo come intreccio alienante e micidiale alla conquista di ogni coscienza.

È stato ed è ben difficile *per tutti* liberarsi di quei condizionamenti, dichiararsene esenti. Anche nelle arti – non a caso prigioniere come non mai di una programmazione dall'alto accanita e ossessiva, di una pubblicità che ha fatto leva sul narcisismo dei singoli e sul loro (indotto, stimolato) bisogno di apparire e di possedere prima che di essere. Che ci siano stati dei giovani che hanno cercato strade nuove, modi nuovi di raccontare, raccontarsi, esplorare, inventare per sé e per tutti, a me pare quasi miracoloso. Così come mi pare miracoloso che ci siano, oggi e proprio oggi, dei giovani cresciuti dentro questo sistema che, di fronte alla sua crisi, gli si ribellano coscienti che esso ci ha proposto e propone non altro che il suicidio della specie o la morte del pianeta per il solo e temporaneo vantaggio di un drappello di manipolatori, di un superpotere da fantascienza, nel sonno della coscienza dei dominati.

Artigianale e povero nei suoi mezzi, libero nella sua possibilità di creare, il graphic novel ha saputo, almeno sinora, darci una messe di opere di grandissima varietà e libertà espressiva, esplorando probabilmente l'unica forma d'arte figlia del nostro tempo e adeguata al nostro tempo, ma nella coscienza critica e, spesso, nel rifiuto di accettare il mondo così com'è.

L'Adolescente a fumetti

di Vittorio Spinazzola

Negli ultimi decenni si sono moltiplicate le narrazioni a fumetti che mettono a fuoco il momento cruciale in cui il cucciolo d'uomo fuoriesce dal mondo dell'infanzia ed entra nella dimensione delle responsabilità adulte. Le vicende di questi giovani spavaldi e goffi avevano sempre faticato a inserirsi nella gabbia dell'impaginazione fumettistica tradizionale, destinata a un pubblico paraletterario o preletterario. Il graphic novel, al contrario, accompagna il processo di romanizzazione del fumetto e risponde ai desideri di lettura dei giovani intellettualmente più spregiudicati, che non ne possono più dei supereroi creati da sceneggiatori e disegnatori affetti da infantilismo psichico.

Nei giornalini a fumetti di ieri e di oggi, i personaggi restano sempre identici a se stessi dal principio alla fine della storia o storiella che li riguarda. E appena finita questa, eccoli subito comparire in un'altra nella quale svolgere il medesimo ruolo. Topolino è sempre lui, e così Mandrake, o Braccio di ferro, o Superman, tanto per fare qualche nome relativo ai due versanti fondamentali del fumetto «storico», quello comico e l'avventuroso. Più che di personaggi sarebbe infatti giusto parlare di caratteri, come dicono i narratologi: figure che traggono la loro forza seduttiva da una fisionomizzazione icastica stabilmente definita.

Da vario tempo però nella produzione fumettistica si incontrano anche dei personaggi che subiscono una evoluzione, o magari una involuzione; e insomma, alla fine del racconto non la pensano e non si comportano più allo stesso modo di prima. La vita li ha cambiati, come è tipico succeda ai personaggi propriamente romanzeschi. È il caso del protagonista di un bel libro, anzi librone, *Blankets*, di Craig Thompson: un ragazzo timido, casto e docile, che viene a conoscere una ragazza più matura, partecipe di una condizione familiare più complicata della sua. La breve rela-

zione tra i due lascia il giovane profondamente mutato, è diventato uomo. Ma a questo punto la ragazza perde attrattiva per lui, e viene lasciata con freddezza da adulto.

Analogo e diverso è l'impianto di *Non mi sei mai piaciuto*, del canadese Chester Brown: un altro aneddoto sui primi approcci di un maschietto con la femminilità, in età puberale. Il protagonista è carino e interessa alle ragazzette coetanee, che però sono troppo toste e disinvolute: vorrebbero che dicesse le parolacce, come fanno tutti, e se proprio non ce la fa a dire «cazzo», perché la sua mamma non vuole, dica almeno «vagina», che è termine scientifico. Ma il fanciullo si impaurisce e si chiude in se stesso: la relazione sessuale è fallita, non resta che la solitudine masochista.

Negli ultimi decenni si sono moltiplicate le narrazioni a fumetti che mettono a fuoco il momento sempre cruciale dell'esistenza in cui si verifica la fuoruscita del cucciolo d'uomo dal mondo dell'infanzia per fare ingresso autonomamente nella dimensione delle responsabilità adulte. Dunque, un cambiamento forte delle modalità di presenza dell'io a se stesso. Siamo nell'ambito più tipico del romanzo moderno, dove risaputamente i personaggi protagonisti non sono più i portatori di un destino fisso e immutabile, come succedeva nell'epica antica, ma possono intraprendere strade diverse, nel bene o nel male, nel successo o nella sconfitta, a seconda delle modalità di incontro e scontro dell'io individuale con l'altro da sé: la gente, i partner sessuali, le gerarchie sociali, le normative etiche della comunità di appartenenza.

Nel mondo del fumetto c'è stato un processo di ammodernamento che potremmo definire romanizzazione. Per questo è lecito parlare oggi di romanzo a fumetti, graphic novel, come è stato chiamato in area anglosassone. Ed effettuare un riferimento particolare al romanzo di formazione, forse il genere romanzesco più intrinseco alla modernità culturale. In esso assume evidenza piena la differenza strutturale dal fumetto tradizionale, con le sue saghe implacabilmente iterative, sempre diverse e sempre eguali. I personaggi sono più problematici, meno trasparenti, e non votati a reiterare senza fine le loro imprese più o meno bizzarre.

Naturalmente, il linguaggio fumettistico non lascia spazio alle descrizioni analitiche degli stati d'animo, croce e delizia della

narrativa letteraria otto-novecentesca. La vignetta è costitutivamente legata alla sinteticità della percezione visiva, non psicologizza la polivalenza delle pulsioni emotive. Però nel graphic novel le battute di dialogo hanno una funzionalità più stretta di quanto sia nel fumetto tradizionale, dove la sequenza dei disegni ha spesso bisogno di un corredo di didascalie puramente esplicative: o al contrario può ritrarre dei personaggi sostanzialmente muti.

Un chiarimento in proposito è offerto da *La perdita*, dell'americana Jessica Abel. Una brava ragazza di provincia, candida ed entusiasta, se ne va in Messico col proposito di compiere una grande esperienza di cultura e di vita in una sorta di *full immersion* terzomondista. Mal gliene incoglie, perché precipita in una realtà fascinosa ma infida, che non si lascia penetrare con faciloneria puerile: guai a prestar fede a tutto quello che ci si sente dire, la credulità fa correre dei brutti rischi. *La perdita* potrebbe anche essere definito un romanzo di conversazione, per il peso e l'attenzione dedicati al parlato dei singoli personaggi, diversificati nelle loro modalità elocutive troppo spesso fraudolente.

Va precisato però che, pur nella coralità del panorama umano sciorinato, il libro della Abel si adegua a un tratto basilare della narrativa disegnata, di ieri come di oggi: la trama è impostata su una e una sola figura protagonista. Sono le vicissitudini di un io individuale a dominare l'orizzonte narrativo, assicurando la linearità di una storia che ha sempre da essere scorrevolmente leggibile, almeno nel suo flusso narrativo centrale.

Può anche accadere che un libro sia dedicato a un protagonista collettivo, come accade in *Tutta colpa del 68*, di Elfo, alias Giancarlo Ascari. Ma per l'appunto il soggetto è una entità compatta, il Movimento studentesco dell'Università Statale di Milano, considerato un tuttuno senza discriminazioni interne né scalarità gerarchiche. Così infatti lo vede l'io narrante, con gli occhi sgranati del diciottenne che era al tempo dei fatti narrati. La sua socializzazione consiste in una immissione spontanea nel flusso vitale di una comunità a suo modo organica. La coralità dell'evento storico viene rapportata all'angolazione prospettica di un militante immaturo. Il resocontista si attiene fedelmente alla memoria che conserva di un Sessantotto partecipato da un sessantottino in erba. L'autore reale si lascia emergere solo alla fine del racconto, nell'allusione al

declino del moto di contestazione ideologica come fosse il tramonto precoce di una relazione amorosa appena sbocciata.

Il libro di Elfo è sorretto da un autobiografismo che porta a ripercorrere il passato in spirito di verità cronistica, senza nostalgie né recriminazioni. E molti graphic novel appaiono sottesi da un rimando autobiografico analogo. Evidentemente il racconto per immagini in sequenza offre una buona via di mediazione fra l'urgenza corpora del vissuto e la libera estrosità dell'inventato. Con ciò stesso, l'elaborazione è portata ad assumere un assetto letterario istituzionalmente riconoscibile.

Bisogna peraltro sottolineare che la fioritura attuale di *Bildungsroman* a fumetti vale a smentire la convinzione diffusa del declino inevitabile di questo modulo narrativo illustre, per un mutamento di circostanze storiche ritenuto ineludibile: ai nostri tempi non sarebbe più possibile, o plausibile, raccontare un processo di formazione che vada a buon fine, in quanto la cupezza dell'orizzonte socioculturale non lo consentirebbe. Ma qui siamo solo di fronte a una delle tante manifestazioni del catastrofismo apocalittico. E una discussione ideologica sarebbe superflua. Il punto è che lo schema classico del romanzo di formazione prevede che il protagonista venga a fronteggiare una serie di eventi che hanno il valore di prove della sua capacità di comportarsi come un essere avveduto e intraprendente, meritevole di venir integrato a pieno titolo nella comunità degli adulti. Ma non è detto che ciò accada sempre, o per inettitudine del protagonista o per inospitalità delle istituzioni collettive, che lo respingono.

Lo schema narrativo funziona allo stesso modo, anche se l'esito delle prove è infausto. Questa è certamente la prospettiva prevalsa nel passaggio dagli eroi fanciulleschi dell'Ottocento volontarista e ottimistico, si chiamino Pinocchio o Oliver Twist, ai non eroi del Novecento infelice, pensiamo all'*Isola di Arturo* o a *Ragazzi di vita*. Ma in ogni caso, anche se il processo di formazione si converte in deformazione o malformazione, vengono messe a fuoco le modalità del passaggio dall'ambito circoscritto del nucleo familiare alla vastità sconosciuta dell'universo sociale, con le sue lusinghe e minacce.

Il fumetto di formazione si mostra aperto a entrambe le prospettive, senza concedere un credito incondizionato ma nem-

meno condannare senza appello le istituzioni di civiltà entro le quali le nuove generazioni faticosamente crescono. È il tempo di una attesa, quello che viene fatto vivere ai personaggi fanciulleschi intenti a esercitare le loro possibilità e capacità di vivere o almeno sopravvivere in un mondo che non è un inferno di disperazione ma si configura come un luogo dove non si regala niente a nessuno e la legge suprema è quella dei rapporti di forza.

La penosità delle situazioni psicosociali patite dai protagonisti può essere esemplificata da due graphic novel nei quali la stagione adolescenziale viene funestata dalla scomparsa della madre, in entrambi i casi alquanto scombinata ma amatissima. Nel citato *Non mi sei mai piaciuto* il piccolo Chester reagisce alla perdita chiudendosi in se stesso, sgomentato dalla spavalderia di coetanee troppo emancipate per lui, ancora bisognosissimo di protezione affettiva. Invece in *Mia madre era una donna bellissima* di Karlien De Villiers la ragazzetta Karla regge impavida lo sfascio della sua famiglia, le umiliazioni della miseria, i dissidi con una matrigna troppo giovane, in quanto a infonderle energia è il suo paese, in fase di ascesa irreversibile. Siamo infatti in Sudafrica, negli anni di transizione dal razzismo alla democrazia.

Il libro di Brown è tutto calato nelle questioni sempre problematiche dell'esistenza sessuale; quello della De Villiers invece illumina il ricambio generazionale come un fattore dinamico di ringiovanimento civile. Beninteso, la diversificazione profonda degli orientamenti e assetti narrativi è scontata, in un modulo di racconto che ha avuto rapidissima diffusione nell'intero pianeta, in pochi decenni. Si impone però almeno una constatazione d'indole generale: il graphic novel risponde ai desideri di lettura delle ultime generazioni, che non ne possono più dei supereroi creati da sceneggiatori e disegnatori affetti da un percepibile infantilismo psichico.

Il romanzo a fumetti si incardina su personaggi spiccatamente antieroici, rappresentanti di una umanità media e comune, alle prese con gli impegni e impicci della quotidianità. E questo si è rivelato un terreno molto propizio alle trovate inventive concepite col ricorso a un mezzo di linguaggio privo delle patenti di nobiltà letteraria più consolidate. D'altronde la nuova tipologia produttiva ha un presupposto di modernità straordinario, perché si fonda sulla attitudine a sintetizzare due linguaggi, figurazione e scrittura,

nella forma spettacolare di un racconto per strisce disegnate di vignette, combinate con battute dialogiche.

La facilità dell'approccio al libro fumettato è ovviamente basata sulla immediatezza della percezione visiva sollecitata dalle vignette disposte in successione geometrica. Ma l'inserimento delle «nuvolette» distribuite fra i vari personaggi in scena dà ai singoli riquadri una densità di comunicazione espressiva incomparabile. Così alla massima disponibilità fruitiva può fare riscontro la più idiosincratica personalizzazione stilistica. La sintassi narrativa che si realizza disponendo in sequenza le vignette, variandone la cronologia, il formato, la coloritura ha potuto autorizzare i fumettisti alle manipolazioni formali man mano più sofisticate.

È accaduto insomma che una tecnica di racconto destinata originariamente a un pubblico paraletterario o preletterario, perché poco colto o in quanto minorenni, si sia sollevata tanto da incontrare le attese e le richieste dei ceti giovanili intellettualmente più spregiudicati. Naturalmente ciò non implica l'estinzione del fumetto di confezione più popolare e smercio più largo: ci mancherebbe che dovessimo assistere al tracollo dell'editore Bonelli. Ma l'avvento del graphic novel conferma definitivamente che questa nuova musa, figlia bastarda di un incrocio tra codici linguistici radicalmente dissimili, ha potenzialità di sviluppo del tutto illimitate.

Il fatto è che i grandi rivolgimenti epocali della fenomenologia culturale prendono avvio dal basso ed è con la forza della loro ruvidezza che irrompono nel sistema delle forme espressive canoniche, metamorfosandone l'assetto. Così è stato per l'avvento del romanzo in prosa, così ancor più per il linguaggio filmico. S'intende che la legittimazione delle nuove procedure di comunicazione espressiva avviene per gradi man mano che si realizzano esperienze autoriali capaci di rendere le innovazioni accettabili e gradite alla sensibilità delle élite di gusto più autorevoli. Penso a quel che accadde in Italia nel 1965, con il primo numero della rivista «Linus», che pubblicava i «Peanuts» di Schulz corredati dalle parole di apprezzamento entusiastico di del Buono, Eco e Vittorini.

La tecnica era ancora quella della striscia di vignette autoconclusa. Ma con un coordinamento instancabile della moltitudine di piccoli aneddoti narrativi, fatti valere come variazioni garbatissime sulla psicologia di un'infanzia ancora bambina eppure già

molto adulta. La coralità protagonista di Schulz era un preannuncio della figura più tipica del graphic novel: l'adolescente allo sbando, con la coscienza divisa tra l'ansia di un rafforzamento dell'io e il desiderio di solidarietà con i propri consimili. Può apparire emblematico che uno dei più ampi graphic novel, quello di Craig Thompson, abbia per titolo *Blankets*, che richiama subito alla memoria la piccola copertina, talismano inseparabile del personaggio di Schulz.

Ma Linus non uscirà mai dal suo trasognamento, come non smetterà mai di succhiarsi il pollice. Il ragazzo di Thompson invece si sbarazzerà senza complimenti della coperta trapuntagli dalla sua ragazza, quando sarà giunto il momento di allacciare relazioni più impegnative. Non per nulla il disegno di *Blankets* è assai più dinamicamente arioso rispetto alla fissità struggente delle vignette dei «Peanuts».

Le vicende di questi giovani nevrotici, spavaldi e goffi, ansiosi di crescere e facilmente vulnerabili riluttano a essere inserite nella gabbia tradizionale dell'impaginazione fumettistica. La dimensione del singolo riquadro si allarga e si rattroppisce, nell'alternanza di primi piani e panoramiche. La successione delle strisce si fa duttile, tra orizzontalità e verticalità. E gli stili grafici si sbizzarriscono, variando dall'iperrealismo pop alla deformazione caricaturale.

Forse, la tendenza ricorrente più significativa riguarda il contrasto fra la leggerezza della matita e la gravità dei fatti testualizzati, o viceversa. Valgono a esempio due titoli. Lo statunitense Joe Matt in *Il bel tempo* carica le linee, inturgidisce grottescamente i lineamenti per parlare delle piccole monellerie di un ragazzone sguaiato, insolente, avido ma pavido e piscialletto; mentre Marjane Satrapi adibisce una elegante sobrietà ironica a pupazzettare i malanni e i guai dei personaggi di *Persepolis*, ambientato nell'Iran dei cupi ayatollah.

Il formato fumetto

di Paolo Interdonato

Le parole sono importanti per spiegare la paradossale dittatura di un formato che sta rivelandosi dominante, tanto da fagocitare tutte le potenziali alternative. Graphic novel, in buona sostanza, significa libro a fumetti. È una definizione dai confini incerti che può accogliere contenuti molto diversi – storie uscite nel passato e ormai oggetto di collezionismo, traduzioni di lavori provenienti da ogni parte del mondo, novità italiane realizzate da autori esordienti – ma riesce a indicare con grande precisione uno specifico «spazio delle merci», inedito fino agli anni ottanta e capace di imporre la definizione di un nuovo settore nelle librerie, nuove modalità di offerta, un nuovo profilo di pubblico. E magari persino nuove figure professionali, e modi di produzione editoriale.

Graphic novel è una locuzione altisonante. Profuma della nobiltà del romanzo, appena contaminata dalla praticità delle arti applicate, e consente ai molti che avrebbero difficoltà a dire che leggono fumetti di sfogliare pagine fitte di parole e immagini, senza sentire il morso dei sensi di colpa.

Queste due parole inglesi piacciono molto ai librai, agli editori grandi e piccoli e alle pagine culturali della stampa periodica che mai, come nell'ultimo lustro, ha riservato così tanto spazio al fumetto.

È una definizione dai confini incerti che riesce però a indicare, con grande precisione, uno spazio delle merci. Un graphic novel (ma anche sul genere grammaticale c'è incertezza, qualcuno preferisce declinarlo al femminile) è un libro a fumetti, composto da oltre cento pagine, di dimensioni che si aggirano intorno ai 21 cm di base per 27 cm di altezza. Un graphic novel è un libro: dentro ci può essere un'unica storia lunga o molte storie brevi; può contenere racconti seriali o autoconclusivi; può aderire pienamente a un genere tipico del fumetto o veicolare istanze autobiografiche, storiche, giornalistiche. Graphic novel, in buona sostanza, significa libro a fumetti. Anche se la definizione viene talvolta appic-

cicata a libri illustrati, raccolte di *cartoon* e vignette, o anche, in modo un po' fantasioso, a singole pagine a fumetti pubblicate su un periodico, come talvolta denuncia Art Spiegelman, che quel formato ha contribuito a inventare.

La storia di un formato è sempre difficile da tracciare. Benché nulla abbia mai inizio è utile identificare un punto di discontinuità tale da poter essere indicato quale Big Bang, momento notevole da cui tutto abbia avuto origine.

Un anno in particolare, il 1986, ha visto negli USA l'uscita di due libri che hanno modificato la percezione del fumetto, in un modo tale da rendere necessaria la definizione di un nuovo spazio nelle librerie e di nuove modalità di offerta per prodotti che dovevano trovare un loro pubblico. Durante quell'anno sono usciti due libri per molti versi straordinari: la prima parte di *Maus* di Art Spiegelman, raccolta di memorie di un padre ebreo che sanguina storia e ricorda, con il distacco terribile e feroce che può essergli garantito dalle fattezze di un topo antropomorfo, i tempi bui vissuti nel lager di Auschwitz; *Batman. Il ritorno del cavaliere oscuro* di Frank Miller, Klaus Janson e Lynn Varley che si concentra sulla vecchiaia di Batman in un mondo fascistizzante che ha preso ad assomigliargli troppo.

Questi due libri, mentre indicano chiaramente, con il loro successo commerciale, l'esistenza di un pubblico interessato a fumetti autoriali e ambiziosi, definiscono chiaramente fin da subito la duplice natura del formato che sta per nascere. Da un lato *Maus*, in cui un racconto non seriale tocca la storia e la memoria di un popolo e le ossessioni di un autore, ed è capace di esprimere con i codici più elementari del fumetto (il bianco e nero, le espressioni stereotipate, gli animali antropomorfi) una grande narrazione novecentesca. Dall'altro *Il cavaliere oscuro*, ultima storia (tanto finale quanto definitiva) di un personaggio seriale, solidamente incistato nell'immaginario collettivo, che tutti credevamo immutabile e infinito. Da un lato l'idea della grande opera prodotta da un individuo che, con le pagine che ha scritto e disegnato nella solitudine del suo studio, muove rabbia e amore; dall'altro la revisione radicale di un prodotto industriale che però non riesce a dimenticarsi dell'industria che lo ha generato, mantenendo tanto il marchio editoriale (DC Comics) quanto la segmentazione dei mestieri nel proces-

so industriale (*Il cavaliere oscuro* è opera di Frank Miller, ma si avvale degli inchiostri di Klaus Janson, dei colori di Lynn Varley e del lettering di John Costanza).

Da quel momento tanto l'editoria dei fumetti quanto quella della letteratura cercano una via per far conquistare a questi prodotti emergenti un proprio spazio nelle librerie generaliste. E, sempre da quel momento, gli studiosi del fumetto cercano di retrodatare le origini del graphic novel: si risale all'uso della dicitura sulla copertina di un libro di Will Eisner (*Un contratto con Dio*, del 1978) e a prodotti, a volte interessanti e altre quasi imbarazzanti, commercializzati, in forma di libro, decenni prima.

In Italia il graphic novel ha un'esplosione progressiva a partire da metà degli anni zero. Ma lo shock causato dall'alienità di quei prodotti è sedato da una presenza continuativa di libri a fumetti a partire dagli anni sessanta del XX secolo, grazie all'attento lavoro di alcuni autori e editori. *Una ballata del mare salato* di Hugo Pratt, in cui compare per la prima volta il marinaio Corto Maltese, e *L'astronave pirata* di Guido Crepax, fumetto di fantascienza pubblicato direttamente in volume, sono storie lunghe e articolate, romanzesche nel formato e nella vocazione.

Oggi, tutte le librerie hanno un'area, a volte anche molto grande, dedicata al fumetto. È uno spazio espositivo che continua a mantenersi prossimo alla cultura divertente, ben lontano dai romanzi classici e contemporanei. Tutt'attorno possono esserci gli insignificanti libri dei comici e quelli dedicati al cinema e alla musica pop (aree del sapere e dell'intrattenimento che su carta possono sì essere analizzate, ma non godute appieno). In alcuni sporadici casi si rilevano prossimità con i libri per ragazzi (quasi a indicare un infantilismo da cui il fumetto non è riuscito, fortunatamente, a liberarsi) o con i racconti di genere (giallo, femminile, erotismo, fantascienza e fantasy: gli unici segmenti narrativi cui le librerie riservano attenzione quasi fossero le sole sottoculture capaci di identificare pienamente il proprio pubblico).

Un'osservazione superficiale della scaffalatura riservata al graphic novel può produrre poche sorprese. Essa presenta libri di formato omogeneo, la cui copertina resta esposta per poche settimane, privilegiando quei titoli attorno alla cui ambiguità può essere costruito un caso di interesse giornalistico, per poi scomparire nella

sommaria e incongrua distesa di volumi che i librai tengono di costa fino a quando, per ragioni non sempre predicibili, vengono resi.

Sfogliare invece, con attenzione, quei libri è per molti versi sorprendente. L'occasione offerta dalla presenza di un formato capace di contenere i fumetti più disparati offre agli editori l'opportunità di pubblicare prodotti diversissimi: storie pubblicate nel passato e impossibili da trovare oggi a meno di non scandagliare bancarelle e aste on line; traduzioni di lavori provenienti da ogni parte del mondo; e novità italiane, realizzate da autori, spesso esordienti, che si confrontano con quel formato.

Se, da un lato, il graphic novel fornisce la possibilità di accedere a materiali tanto diversi, dall'altro lascia intravedere la paradossale dittatura di un formato che sta rivelandosi dominante e, in quanto tale, è capace di elidere o fagocitare tutte le potenziali alternative. Questo vincolo uniformante agisce su tre piani, abbattendosi, con uguale violenza, sulle opere pubblicate, sul lavoro degli autori e sul processo editoriale e redazionale.

Osserviamo, innanzitutto, gli effetti prodotti sulle opere. Per essere ricondotti a graphic novel, fumetti che non erano stati pensati per quel formato devono essere ridotti o, peggio, rimontati. Si prendano, per esempio, due libri pubblicati, nel corso del 2011, da Rizzoli Lizard. Scelgo due esempi di questo editore, che pubblica spesso prodotti ineccepibili, perché è stato nel corso dell'anno il più presente nelle librerie italiane tanto per la gamma di libri pubblicati e volumi di vendita quanto per la vastità di offerta capace di spaziare tra i generi e gli stili di racconto più diversi. I due libri, per quanto importanti, hanno visto l'attenuazione del proprio potenziale narrativo a causa della formattazione del racconto.

Il primo esempio è il secondo volume delle *Straordinarie avventure di Adèle Blanc-sec* di Jacques Tardi, una serie francese che gioca con gli stilemi del *feuilleton* ottocentesco, mettendoli in pieno contrasto con la poetica dell'autore che è fatta di modernità del segno, costruzione articolata della pagina e un ritmo del racconto che è, per molti versi, debitore della lezione di Hugo Pratt. In occasione dell'uscita del film tratto dal fumetto, Rizzoli Lizard ha pubblicato in due volumi i primi otto albi della serie francese. Originariamente usciti come *album BD* (albi cartonati a colori, che contengono quarantotto pagine di grande formato), per la nuova

edizione italiana è stato scelto il formato graphic novel. Il respiro di quelle pagine, una volta compresse e ridotte, è stato significativamente attenuato: le ampie aree di colore, contrapposte alle larghe campiture nere, si sviluppano in quella edizione su una superficie che non consente il movimento dell'occhio accuratamente progettato dal disegnatore francese.

Sorte anche peggiore è occorsa a *Zazie nel métro*, riduzione a fumetti del romanzo di Raymond Queneau a opera di Clément Oubrier. Anch'esso, originariamente uscito in grande formato, è stato ridotto e rimontato, in modo da avere tre strisce per pagina in luogo delle quattro dell'edizione francese. Se, da un lato, questa operazione ha consentito di aumentare il numero di pagine da settantadue a oltre cento, rendendo il libro più simile a un graphic novel, dall'altro ha completamente scardinato i ritmi visivi del racconto. Una pagina di fumetti è un elemento grafico unitario, progettato per garantire una vista di insieme armonica e per accompagnare la traiettoria dello sguardo. La lettura di un fumetto prevede che, al termine di ciascuna pagina, ci sia una pausa (breve se si deve passare da sinistra a destra, più lunga se si deve sfogliare). Il rimontaggio delle strisce distrugge i ritmi di lettura voluti dagli autori e annulla la coerenza cromatica delle tavole che, in quel lavoro, era particolarmente ricercata. Il libro è ora del formato normale, ma il lettore è stato privato del livello di fruizione più elementare del fumetto: il gusto per la pagina.

Guardiamo, in secondo luogo, il rapporto tra gli autori e questo formato che richiede loro lunghi tempi di lavorazione. Realizzare un graphic novel prevede, tranne in casi eccezionali, che un autore lavori a lungo, spesso per anni, a un fumetto di molte pagine per cui riceverà solo un anticipo. Quel denaro non giustifica in alcun modo il tempo trascorso nella realizzazione e la sola speranza di una giusta retribuzione è nelle *royalties* future, che però, nella quasi totalità dei casi, non arriveranno mai. Di conseguenza, i graphic novel sono di solito realizzati da persone che si dedicano a una professione prevalente che garantisce loro una fonte sicura di guadagno. Talvolta un lavoro connesso al disegno e all'illustrazione, talaltra un mestiere completamente estraneo.

Il fumetto lungo non è necessariamente nelle corde di tutti gli autori, e gli editor possono non essere preparati a sorreggere il

processo creativo e utilizzare i mestieri del fumetto. Un fumetto di centinaia di pagine richiede adeguati materiali narrativi, dominio dei ritmi del racconto e capacità di tenere a lungo una concentrazione stilistica: un lavoro che, specie se svolto nei ritagli di tempo lasciati da un altro mestiere più redditizio, può richiedere tempi lunghissimi. Non tutti gli autori hanno la materia narrativa, la capacità grafica e compositiva e la determinazione necessaria a rimanere così a lungo su una storia e, in assenza di altri formati, gli esordienti si ritrovano costretti a confrontarsi, impreparati e immaturi, con storie che non riescono a dominare.

E, infine, anche il processo editoriale e redazionale, che per il fumetto in Italia ha una storia lunga e articolata, subisce gli impatti di quel formato, pagandone vincoli e imposizioni. Per entrare nel mercato del graphic novel, le case editrici devono affrontare la progettazione di prodotti editoriali che hanno modelli e ritmi di produzione diversi da quelli offerti tanto dalla narrativa letteraria quanto dalla serialità a fumetti. In questo contesto è molto difficile che le case editrici abbiano internamente personale capace di guidare e correggere il processo creativo del fumetto. Per supportare un autore nella realizzazione di un fumetto, è necessaria una sensibilità che permetta agli editor di evidenziare agli autori le carenze di racconto che, prima di essere narrative, devono essere visuali e grafiche.

La costruzione di una pagina di fumetto richiede il design di un equilibrio, visivo e narrativo, che, a ogni intervento redazionale, rischia di essere smontato. Quando un editor richiede una modifica a un qualsiasi elemento, iconico o verbale, rischia di rompere quell'equilibrio e, nel caso di pagine ben costruite, di esigere rilavorazioni complesse.

La maggior parte dei graphic novel realizzati direttamente per il mercato italiano mostra chiaramente i segni dell'assenza di una guida redazionale. Il lavoro editoriale richiede preparazione professionale, cultura e sensibilità. Queste sono doti difficili (e costose) da mantenere, che l'industria editoriale tende a sopprimere. Un formato che, come il graphic novel, l'industria frequenta da poco, e che peraltro richiede professionalità differenti da quelle consolidate, risulta pesantemente svantaggiato.

Il graphic novel ha dunque offerto una visibilità insperata

al fumetto, garantendogli spazi espositivi nelle librerie e adeguata presenza nei luoghi in cui si parla (e si scrive) di consumi culturali. Allo stesso tempo, la fortuna di un formato dominante per il fumetto si è tradotta in una forma di reclusione coatta per opere e autori. I grandi movimenti letterari partono dall'assunto che il paradigma entro i cui confini si muovono sia un sistema di vincoli che accresce la creatività.

Il graphic novel come formato unico sta nascondendo i fermenti ancora possibili per il fumetto. Esistono altri modelli di racconto, altri processi di produzione e altri moduli di pubblicazione. Ma sono altrove, fuori dalle librerie. E per riuscire a scovarli i lettori devono maturare competenze non banali, che in questo momento sono possedute da un'esigua minoranza, a rischio di estinzione.

**Il graphic novel
sperimentale.
Scisso, enigmatico,
metanarrativo**

di Paolo Giovannetti

Se nel fumetto lungo giapponese un tipo di racconto senza balloons ottiene effetti di onirica espressività, in Italia si preferisce manipolare trame metanarrative, forse troppo «letterarie». Fortunatamente, ci sono anche esempi in controtendenza, e un sano radicamento nelle cose tiene a freno i possibili arbitri di un narrare rivolto a pochi intenditori.

Se nel fumetto lungo giapponese un tipo di racconto senza *balloons* ottiene effetti di onirica espressività, in Italia si preferisce manipolare trame metanarrative, forse troppo «letterarie». Fortunatamente, ci sono anche esempi in controtendenza, e un sano radicamento nelle cose tiene a freno i possibili arbitri di un narrare rivolto a pochi intenditori.

Tre giovani giapponesi si avviano ai tornelli di un *commuter train* (inferiamo istintivamente la regione metropolitana di Tokyo). I loro movimenti, le linee di attraversamento dell'inquadratura sono rigidi e simmetrici; le fisionomie individuali si caratterizzano per pochi tratti invarianti che geometrizzano gli abiti e persino la corporeità. Rispettivamente: cappello nero spalmato a tutta testa; sorta di berretto a strisce concentriche; ben delimitata calvizie in grigio, forse a suggerire – nel contesto del bianco e nero – capelli rossi o biondo cenere. Dal momento in cui i tre risolti viaggiatori entrano nel treno che dovrebbe (!) condurli al lavoro, comincia la vera e propria avventura, fatta di spazi che misteriosamente si aprono nel ventre del convoglio, di sguardi che si incontrano e rimbalzano, in campo e controcampo, a partire dalle interrogazioni visive gestite dai protagonisti. Viaggia il

treno, insomma, e viaggiano i viaggiatori dentro il treno, mentre assistono a curiose epifanie (epifanie del quotidiano?) e il racconto non può non registrare l'interazione *panoramatica* fra il mezzo di trasporto che affetta città e campagna indifferentemente, dispiegando ai nostri occhi – ma anche a quelli dei tre focalizzatori – la simmetrizzazione sistematica del tutto. Sicché non appare affatto strano che i protagonisti, finalmente scesi alla loro fermata, nel giro di poche inquadrature attraversino prati e foreste per fermarsi di fronte a tre grandi scogli identici e alla potenza liquida di un mare in tempesta. Fine.

Così, in quasi duecento pagine, con impaginazione manga (il testo si legge dalla quarta di copertina a ritroso), Yuichi Yokoyama racconta *Il viaggio*: un *suo* viaggio senza parole, fatto solo di immagini, suscettibile di frastornare il lettore ma anche di galvanizzarlo, di costringerlo a fare i conti con la fluidità di esperienze e oggetti, pur in presenza di una loro irriducibile materialità. E sia detto tutto il bene possibile del gruppo redazionale di Canicola che nel 2011 ha diffuso in Italia questo bellissimo prodotto d'autore risalente al 2005.

Se ne può trarre – perlomeno ipoteticamente – un suggerimento? Anche a leggere le storie viceversa brevi contenute in «Canicola», n. 9 (2010, consacrato al centocinquantesimo dell'Unità), direi proprio di sì. E cioè che il fumetto, racconto o romanzo grafico che sia, tanto più facilmente si avvicinerà a una ricerca narrativa in senso lato *sperimentale*, quanto più cercherà di separare, scollare, *débrayer*, la parola dall'immagine, al limite facendo a meno della prima e comunque pensando la loro unione come alquanto artificioso. Difficile non provare un brivido di approvazione di fronte allo sgranato, episodico, quasi pittorico *Paesaggi urbani* di Lorenzo Mattotti, oppure al sarcastico-espressionistico *Culo d'oro* di Gianluigi Toccafondo, e certo anche al metamorfico fin dal titolo *Bruno è Hans* di Stefano Ricci – tutti e tre appunto nel numero citato di «Canicola». Bisognerebbe forse parlare, utilizzando un antico concetto caro a Gillo Dorfles, di un rapporto di *asincronismo* fra gli elementi in gioco, che porta con sé qualcosa di asintattico, di inceppato: il suggerimento di un racconto che non si dispiega mai completamente, anche se la sua linearità, la sua progressione, apparentemente è garantita.

D'altronde, elimina quasi ogni sospetto di compiacimento astratto un rilievo in effetti decisivo: vale a dire che l'atto narrativo del graphic novel anche di «ricerca» ha bisogno di un agancio realistico palmare su cui esercitare la propria successiva distorsione. A me sembra esemplare, da questo punto di vista, il talentuosissimo (un vero virtuoso dell'immagine) Paolo Bacilieri. Se prendiamo in considerazione il suo peraltro non recente *Durasagra. Venezia über alles*, cogliamo bene un'alchimia espressiva del genere, ancora condizionata dalla carnalità trasgressiva e dalle ambizioni figurative del maestro Andrea Pazienza. I diversi piani del racconto, che intrecciano una Venezia popolare e insieme decadente con il flusso derealizzante della televisione (siamo negli anni d'oro di *Beautiful*), si risolvono in una specie di sublimazione quasi soltanto visiva in cui un autore-personaggio *en abyme* ironicamente si raccomanda alla Divinità di Tutti i Comics. La storia, costruita in modo abbastanza convenzionale, insomma, non può che regredire alla condizione di *tableau*, di rappresentazione mimetica (facciate di chiese, scorci di ponti, canali, calli), che tuttavia prelude a un delirio ironicamente kitsch, al nulla di una metariflessione che in fondo è una *boutade* ironica, tanto ostentatamente postmoderna da essere pronunciata con molte esitazioni interiettive e convenzionali («...Vorrei una vita... basata... su di un canone... gawrsch... di bellezza! Yeeaaaaagh»).

E lasciamo stare il lubrico postmoderno, o postmodernismo che dir si voglia – naturalmente. Lo scivolone rischiamolo piuttosto sul «meta», sui tanti racconti al quadrato, narrazioni sventrate da riflessioni su se stesse, a cui la migliore fumetteria d'arte – in terra d'Italia – ci ha da anni abituati. Tuttavia, se di sperimentalismo si tratta, è molto diverso dal tipo di scollamento da cui ero partito. La differenza è quella che passa tra un agire in levare e un'operatività cumulativa, attenta agli effetti, alle simmetrie strutturali, ai giochi di specchi e alle citazioni. Difficile, su questo piano, non ravvisare un piccolo capolavoro dello stile in questione nell'ambiziosissima tetralogia – completa di contenuti extra – *Grotesque*, di Sergio Ponchione. Non si sa neanche da che parte cominciare a svolgere la complessa matassa dell'intreccio, condizionato, e in modo non certo imprevedibile, dall'autorità di Philip

K. Dick: dal mentore vale a dire di ogni mondo «cerebralizzato», presentato come prodotto di un essere pensante, proiezione di un atto psichico prima ancora che di una narrazione verbale. Basti dire che al lettore è richiesto un giudizio sul demone del Grottesco (su uno gnostico anticreatore, detto Obliquomo), che gli stili del disegno cambiano nel corso dei quattro volumi (facendosi pura maniera americana nell'albo extra), e soprattutto che l'enfasi su un saldo effetto cornice finisce per costringere il lettore a un esercizio di integrazioni esistenziali (integrazioni di mondi possibili) forse leggermente autoritario. In parole povere: l'autore implicito di Ponchione è uno che se la tira assai, e che reclama un destinatario specularmente alla sua altezza. Vero è che, come sempre è raccomandabile in questi casi, il fumettaro reale può abbandonarsi al puro piacere della fruizione brada, aperta, a un percorso di lettura non lineare.

Non è tuttavia, questo, il caso del più affabile – almeno all'apparenza – Alessandro Baronciani, il cui *Le ragazze nello studio di Munari* esegue la storia leggermente moralistica di un dongiovanni infine punito proprio quando si innamora sul serio. L'oggetto libro, arricchito da qualche finezza cartotecnica (lucidi che creano strati di immagini, inserimento di materiali non cartacei, la presenza di un vero biglietto ripiegato), un po' rende fisicamente percepibile l'omaggio al design di Bruno Munari, un po' costringe a prendere atto di un citazionismo debordante e quasi intimidatorio. Per esempio: il saccente *tombeur de femmes* narratore autodiegetico comunica a una fidanzata – poi puntualmente mollata – che *Deserto rosso* di Antonioni «è la più grande lezione sul colore del cinema moderno»; mentre l'autore reale, a uso del suo destinatario, esemplifica le virtù cromatiche del film facendo virare le pagine del graphic novel a cinque colori diversi, e riprendendo in effigie la figura di Monica Vitti (che, va da sé, è «la più grande attrice che c'è stata in Italia»). In definitiva, siamo di fronte a una sorta di ipereccitazione culturalistica, doppiamente impegnativa per il lettore poiché si applica a un mondo a ben vedere favolistico, fatto di perfetti corpi stilizzati e di un'idealizzazione della giovinezza e dei suoi tremori e languori. Dice: se certe donne bambine divorano Dostoevskij come io a quarant'anni faccio con Ammaniti, devo sul serio avere qualcosa che non va...

Un paio di osservazioni finali. Intanto, agli autori italiani così attenti a convocare tutto il citabile, con l'intento di eludere il peso del mondo fisico, è forse sufficiente ricordare l'osservazione fatta una ventina di anni fa da David Foster Wallace: il quale aveva individuato nella televisione commerciale e nella pubblicità una delle origini (forse la più autorevole) dell'ironia postmoderna. Da molti anni, ormai, il metaracconto prospera nella cultura pop.

E poi bisognerà cercare di chiarire meglio il ruolo del lettore nel fumetto sperimentale. Aveva sicuramente ragione McLuhan a vedere nei comics l'esempio forse più interessante di «medium freddo», che necessariamente mette in gioco il lavoro del pubblico, la sua capacità anche collettiva di «far parlare» il testo, di interrogarlo e integrarlo in modo molto più aperto e libero di quanto non faccia lo spettatore cinematografico o il lettore di romanzi. In questo senso, un fumetto caratterizzato da uno scioglimento sospeso ed enigmatico, un fumetto parco se non privo di parole, è una vera e propria sfida al lettore, un appello alla passione, al gusto, alla competenza. Penso al breve e a modo suo perturbante *Il re dei pruppi* [= polipi] di Vincenzo Filosa, contenuto nel già ricordato n. 9 di «Cani-cola»: l'apocalisse vista da lontano (una tempesta marina) che tanto spaventa un bambino su una normale spiaggia italiana è la stessa (perlomeno è molto simile a quella) che il bambino medesimo scatena alla fine della storia; e il lettore è invitato a valutare in modo fluido il nesso continuità-discontinuità attivo fra gli opposti momenti del racconto. Può discenderne un effetto imbarazzante: di mancata comprensione, di vaghezza tematica. Un racconto grafico narrativamente non ridondante appare spesso un rebus.

Ma è forse un rischio da correre, almeno quando ci si rivolge a un lettore partecipe, interessato allo specifico del codice in gioco. L'alternativa «meta» sembra invece una scorciatoia: una toppa sin troppo visibile, sin troppo autoritaria. Come accade in una parodia di Otello fatta molti anni fa da Paolo Bacilieri (*Otello* 91, nel 2004 raccolto in *Barokko*): la fonte funziona meglio se è molto chiara ed è rovesciata ludicamente, facendo di Jago un fallito, di Otello un uomo senza sentimenti e di Desdemona una mo-

glie felicemente infedele. La seriosità, l'eccesso di metanarrazione – a me sembra – giovano soprattutto all'aureola che consacra l'autore, e non fanno bene né a un'adeguata approssimazione al reale né alle sorti stesse del fumetto.

Il reportage a fumetti

di Tina Porcelli

Il graphic novel di non fiction si è ritagliato uno spazio sempre più importante nel mercato editoriale, raggiungendo persino le piattaforme digitali. Biografie, cronache, resoconti di viaggio, testi divulgativi: le tematiche affrontate sono varie, prevalentemente correlate a fatti storico-politici del proprio paese – la tragedia dell'11 settembre negli USA, il sequestro Moro in Italia – o a battaglie di impegno civile. Perlopiù i racconti «documentari» che si servono delle animazioni si sviluppano in terza persona con un registro impersonale, e se l'autore inserisce se stesso nella narrazione è per meglio rispondere a una funzione di accompagnamento didattico del lettore davanti alla complessità dei diversi punti di vista.

Che fumetto e cinema presentino evidenti contiguità non è certo una rivelazione. Ma diventa più interessante osservare come entrambi i media manifestino distintamente, negli ultimi dieci-quindici anni, il rinverimento di un macrogenere: la non fiction, più precisamente definita «documentario di creazione» per i film, e «reportage giornalistico» per il graphic novel. In ambito cinematografico in virtù delle tecnologie digitali, a partire dalla fine degli anni novanta, effetti speciali sempre più ridondanti hanno preso il sopravvento sulle storie, in un tripudio mirabolante di spettacolarità e azione, tenuti insieme da un montaggio incalzante e vertiginoso. Secondo il filosofo Jean Baudrillard, si deve parlare di «illusione cinematografica perduta» e di «estetica della disillusione», nel senso in cui la nostra coeva società dell'immagine resta schiacciata dall'apologia del virtuale, dal citazionismo, dalla proliferazione di schermi che finiscono per creare veri e propri *trompe-l'œil* che si rispecchiano gli uni negli altri in un'esasperata e fittizia «iperrealtà».

D'altronde, a contrastare ciò che Baudrillard definisce «orgia di immagini che non produce più illusioni», si è assistito, in ambito cinematografico, a due fenomeni ben precisi. Anzitutto, il

nuovo slancio vissuto dai documentari di creazione che approdano a una ricorrente distribuzione nelle sale cinematografiche e non solo sullo schermo televisivo, da sempre luogo per eccellenza di fruizione di questo tipo di prodotti. Per citare un solo nome su tutti, basti pensare al successo del regista americano Michael Moore che, con *Bowling for Columbine*, riesce a fare ammettere un documentario in concorso al Festival di Cannes, dopo ben quarant'anni; e due anni dopo, nel 2004, vince addirittura la Palma d'oro con *Fahrenheit 9/11*. Parallelamente all'espansione del documentario, muta il ruolo del cinema d'animazione che, in rapporto all'immagine fotografica non più analogica, ma digitale e quindi di per sé potenzialmente ingannevole e mendace, può ora mostrare la sua capacità di simulare la realtà, generando una personale alternativa figurativa alla rappresentazione *live action*. Nel nostro presente non esistono più immagini uniche e originali, ma soltanto universi visivi in continua circolazione ed esposti a molteplici manipolazioni. Ne consegue che, in un certo qual modo, il documentario di creazione e il film d'animazione non sono che due facce di una stessa medaglia: la necessità dell'immagine di trovare un suo posto di fronte alla realtà. Oggi, intorno a noi, assistiamo a un processo di ibridazione delle immagini che, oltre a un diffuso disorientamento, ha portato anche novità interessanti. Tra queste, l'originale «documentario d'animazione» del 2008 *Valzer con Bashir* (di Ari Folman). Vincitore del Golden Globe come migliore opera straniera, questo «film di guerra», «pezzo di giornalismo investigativo» com'è definito sulla locandina del dvd, racconta le atrocità del conflitto libanese all'inizio degli anni ottanta attraverso il disegno dei cartoni animati, già di per sé negazione di una possibile ricostruzione oggettiva. Allora, come la mettiamo con una delle condizioni primarie del genere documentario, e cioè la presenza del reale?

Jean-Luc Godard, che ha passato una parte ragguardevole della sua vita a domandarsi cos'è la fiction e cos'è la non fiction e a indagarne ripetutamente i confini nei suoi film e nei suoi scritti, suggerisce che bisogna sempre partire dallo sguardo. È lo sguardo che fa la fiction, vale a dire il modo in cui, come spettatori, siamo messi in condizione di guardare. In *Valzer con Bashir* il regista Folman lavora alla sceneggiatura del film mettendo un annuncio su Internet, per cercare persone che avessero qualcosa di interes-

sante da raccontare per un documentario sulla guerra del Libano. Sono arrivati in centinaia, sono stati intervistati e ripresi con la telecamera. Dichiarò Folman: «Era come avere delle storie fantastiche senza fine. Dovevi solo allungare la mano e scegliere il finale che volevi». Il protagonista di *Valzer con Bashir* ha perso la memoria degli anni in cui ha combattuto e per recuperarla parla con la gente, interroga i testimoni e i suoi ex compagni d'armi, si fa descrivere ogni dettaglio, anche il più insignificante. Più notizie riesce ad acquisire e più si avvicinerà alla verità. E noi spettatori andiamo con lui in cerca del bandolo della matassa, passo dopo passo, in un rapporto partecipativo di ricostruzione della realtà effettiva, come accade anche nei lavori del fumettista Joe Sacco, di cui parleremo più avanti. Poco importa allora che il regista, nel finale, per rappresentare più crudamente la strage, ceda all'immagine fotografica. La presenza del reale è già nelle premesse di una narrazione raccolta dalle testimonianze dirette dei sopravvissuti e nella decisione di non schierarsi e di non essere orientato politicamente, che è anche la scelta dichiarata da Marjane Satrapi in *Persepolis* (fumetto e film, da lei codiretto insieme al fidanzato), nel raccontare la storia di una donna, se stessa, in Iran ai tempi dello scià e del regime integralista di Khomeini. In linea di massima, possiamo dedurre che un prodotto etichettato come «documentario», cioè non fiction, non ci dice cosa è giusto e sbagliato, non dà giudizi, illustra solo i tanti risvolti di una situazione, ancor più se si serve dello stile dell'animazione, già per definizione antitetico al genere. Eppure collocare *Persepolis* tra i graphic novel di non fiction non sembra così scontato. Catherine Deneuve, che nell'omonimo film d'animazione tratto dal fumetto ha prestato la voce a uno dei personaggi, dichiara che la Satrapi è la sua «romanziera» preferita e che considera *Persepolis* uno «straordinario romanzo a fumetti».

Nel 1991 il «New York Times» ricevette una lettera di disappunto. A scriverla era stato Art Spiegelman, il quale rimproverava il quotidiano di aver inserito il secondo volume del suo *Maus*, appena uscito, nella classifica dei migliori bestseller di fiction. Scriveva Spiegelman: «Fiction indica che il lavoro non è basato su fatti reali, e questo mi provoca un certo fastidio». Spiegava che, se l'avesse voluto scrivere come un romanzo di finzione, non avrebbe certo dedicato tredici lunghi anni della sua vita a cercare una strut-

tura narrativa e che non osava immaginare come avrebbero reagito le persone di cui racconta le vicissitudini, a partire dai ricordi di suo padre stesso, a vedere classificate come fiction la vita dell'Europa sotto Hitler e le morti nei campi di concentramento. E il «New York Times» rispose dando ragione all'autore e spostando di categoria il volume in questione.

Si può dire che, da allora, nel fumetto è stato sdoganato il genere del graphic novel non fiction che, come vedremo, attualmente vive un vero e proprio boom. Biografie, cronache, resoconti di viaggio, testi divulgativi, ce n'è per tutti i gusti. Perlopiù i racconti si sviluppano in terza persona con un registro impersonale e se l'autore inserisce se stesso nella narrazione è per meglio rispondere a una funzione di accompagnamento didattico per il fruitore. Le tematiche affrontate sono varie e prevalentemente correlate alla ricostruzione di fatti storico-politici del proprio paese.

Negli Stati Uniti si spazia dalla tragedia dell'11 settembre 2001 ai viaggi di studio per capire Israele, fino alla devastazione provocata dall'uragano Katrina a New Orleans. Prevalentemente si tratta di prodotti cartacei, sebbene gli americani abbiano cominciato a sondare il terreno anche con una nuova collana editoriale digitale di non fiction, che realizza adattamenti di alcuni tra i bestseller americani degli ultimi anni (Smarter Comics, per Round Table Companies, da aprile 2011). In Italia si è ritagliata uno spazio di spicco la casa editrice padovana Becco Giallo, specializzata nel pubblicare fumetti d'impegno civile, con un ricco e variegato catalogo che va dal sequestro Moro al problema della mafia, ma anche alla banda della Magliana, a grandi figure di spicco come quella di Adriano Olivetti e l'immancabile Che Guevara, senza trascurare l'attualità con la vita del fondatore di WikiLeaks Julian Assange.

Di ben altra natura sono invece i lavori del cinquantenne Joe Sacco, nato a Malta ma trapiantato dall'età di dodici anni negli Stati Uniti, dove si è laureato in giornalismo. Fumettista per vocazione ma reporter per formazione, Sacco è autore di sostanziosi tomi di graphic novel, in particolare sul conflitto nella ex Jugoslavia e sulla guerra israelo-palestinese, tutti contraddistinti da un disegno bianco e nero più raffinato e complesso rispetto ai tratti elementari della Satrapi, ex illustratrice di libri per bambini. D'al-

tronde per Sacco non c'è proprio dibattito, l'imparzialità non fa al caso suo. La questione cruciale dello sguardo che Godard sollevava a proposito dell'equivoco confine tra fiction e non fiction, è per il fumettista il punto di partenza dei suoi lavori: «Sono dentro la storia perché voglio mostrare come le persone reagiscono di fronte a un estraneo. E anche perché voglio che sia chiaro che disegno il mio punto di vista, non qualcosa di obiettivo. I lettori vedono le cose attraverso i miei occhi». Invece di proporsi come un osservatore anonimo, tagliato fuori dal mondo diegetico, Sacco diviene testimone oculare di un mondo che, parallelamente, diventa reale.

Consapevole di rivolgersi al pubblico statunitense, in *Palestina*, prima opera di lungo respiro di giornalismo a fumetti, prende una netta posizione e sceglie di raccontare il conflitto dando voce ai palestinesi piuttosto che agli israeliani. In *Gaza 1956*, ma ancora di più in *Neven. Una storia da Sarajevo*, palesa la difficoltà dei giornalisti, legati a doppio filo all'interprete o ai militari, a verificare le fonti e decide di porre il lettore davanti alla complessità dei punti di vista che si contraddicono, mostrando *in fieri* il processo di ricerca. Nel mettere in scena se stesso all'interno delle proprie ricerche fattuali, Sacco compie un'operazione molto simile, ma molto meno faziosa, al documentarista Michael Moore che, nei suoi film, interpreta un ficcanaso fisicamente ingombrante, col pallino del sociale, che fa quanto necessario per esplorare la questione presa in esame. In campo, di fronte alla cinepresa, il reporter di immagini Moore fa derivare la propria legittimità argomentativa dal fatto che la presenza di se stesso, in quanto testimone, avalla la veridicità della rappresentazione visiva. Come spiega bene il semiologo francese François Jost in *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, rispetto agli anni cinquanta-sessanta, oggi l'immagine delle trasmissioni di reportage si è «somatizzata», nella misura in cui non si immagina più un soggetto vuoto dietro l'obiettivo, una voce di commento anonima, un semplice dispositivo semiologico, ma un *corpo*. E questo ancoraggio dell'immagine al corpo è ormai così consueto nei reportage da essere diventato indizio e garanzia di realtà, troppo spesso pericolosamente scambiata per verità. Ma se Moore ne approfitta portando avanti le sue asserzioni con domande retoriche che tradiscono una malcelata superiorità rispetto ai suoi interlocutori, alterando la cronologia degli eventi, utilizzan-

do tutti gli stratagemmi visivi e sonori per smuovere le emozioni degli spettatori come nei più collaudati format di consumo televisivo, Joe Sacco colpisce per l'onestà intellettuale e artistica, e si colloca forse più vicino al lavoro dello storico che del giornalista. Per ricostruire i fatti dei conflitti non parla ai pezzi grossi ma alla gente comune, «quelli sulle cui teste passa la Storia, quelli che subiscono le decisioni altrui» e chiede dettagli «visivi» sull'aspetto dei luoghi e sui vestiti delle persone. Scatta foto «noiose» ma necessarie, e ogni sera tiene un diario accurato per descrivere situazioni e immagini. Poi, quando torna in America, indicizza, sbobina, scrive la sceneggiatura e soltanto dopo comincia a disegnare. *Gaza 1956* contiene un'appendice con una serie di testi di documenti e fonti degli anni cinquanta, provenienti dagli archivi delle Nazioni Unite a New York e da altri archivi in Israele consultati da due ricercatori assoldati da lui. Ma soprattutto, colpisce l'autoironia che Sacco dissemina nelle sue tavole e le interpellazioni dirette al lettore che, in quanto indicatori dei dispositivi stessi del medium, obbligano il fruitore a entrare nella narrazione con una partecipazione più attiva e a riflettere sul senso del fumetto. Costruendo così non un punto di vista assoluto, egocentrico e strumentale, basato sulla spettacolarizzazione degli eventi drammatici, ma un'esplicitata possibilità di sguardo. Uno tra i tanti possibili, proprio come nella realtà.

Le risorse del giallo a fumetti

di Giuliano Cenati

La legittimazione del romanzo poliziesco, riverberandosi nell'intero sistema dei media, ha favorito un'estensione e un consolidamento del genere anche nel campo del racconto a fumetti. Sull'onda della voga giallistica, si danno trasposizioni a fumetti di fortunati prodotti letterari, collaborazioni tra romanzieri e fumettisti, interviene insomma un avvicinamento reciproco tra letteratura e comics. Ma un simile processo di valorizzazione dà i suoi risultati più significativi con la riscoperta e la ristampa in volume di alcune importanti opere fumettistiche comparse su rivista già più di venti o trent'anni fa.

Il successo e la rivalutazione toccati alla letteratura giallistica negli anni recenti sono dilagati ben al di là del mezzo romanzesco, che pure ne costituisce il motore primo. Le varietà e le variazioni del genere hanno allargato gli orizzonti del reale che ammette di essere rappresentato attraverso il modello del racconto d'inchiesta. La plasticità del paradigma, insieme con la patente di legittimità letteraria, autorizza la sua estensione presso mezzi narrativi diversi dalla prosa di romanzo. Il fumetto, che almeno dagli anni sessanta del Novecento aveva alimentato alcuni dei prodotti più singolari dell'immaginario giallistico, in funzione di avanscoperta e anticipazione sperimentale, nel nuovo secolo non può fare a meno di recepire le suggestioni promananti dalla scrittura e dal cinema a tema criminale. Allo stesso tempo, la maturazione di nuove misure del racconto fumettistico ne determina per buona parte una ricollocazione merceologica e fruitiva: la cornice del graphic novel lo avvicina alle forme librerie e alle esperienze di lettura più rispettabili e titolate.

A segnalare la stretta parentela tra giallo romanzesco e giallo a fumetti si danno frequenti collaborazioni di romanzieri e disegnatori, che aprono nuove fortune ai personaggi già celebrati

dalle opere letterarie. Si tratta talvolta di veri e propri adattamenti a fumetti, che denotano la volontà editoriale di mettere a frutto in maniera intensiva, mediante mezzi diversi e presso settori di pubblico contigui, la fortuna riscontrata dalle invenzioni romanzesche più efficaci. Il servizio reso all'arte fumettistica da molte di queste operazioni non è dei migliori, vista la funzione ancillare e di sostanziale ridondanza a essa riservata. Altre volte prevale il tentativo di dare ai personaggi letterari uno sviluppo in forma fumettata, peculiare al nuovo mezzo prescelto. Tra gli esempi meglio riusciti di simili convergenze creative, *Alligatore. Dimmi che non vuoi morire*: frutto dell'intesa tra Massimo Carlotto e Igor, incontra un tale consenso di pubblico che, dopo la prima edizione Mondadori del 2007, viene rieditato da Coconino Press nel 2011. Così Igor, l'autore di uno dei noir a fumetti più ruspanti e apprezzati (*5 è il numero perfetto*), si presta a visualizzare le fisionomie e atmosfere consumate di Carlotto, uno degli *hard-boiler* di più sciolta e durevole vena. L'artificioso bozzettismo igortiano, rincalzato dalle sottigliezze bicromatiche del suo acquerello violaceo, si sposa appieno con gli stereotipi della «scuola dei duri», sapientemente adattati all'ambientazione mediterranea dal romanziere patavino-cagliaritano.

Tra le opere prettamente fumettistiche che concorrono all'arricchimento dell'immaginario poliziesco in anni recenti, se ne segnalano alcune articolate in pochi albi ad ampia cadenza. Sembra intervenire una serialità lasca, che punta senz'altro sul fascino di protagonisti ricorsivi, ma si svolge su tempi lunghi: congeniali piuttosto alle intermittenze della creatività autoriale, o agli imprevisti dell'organizzazione editoriale, che non all'affiatamento con un pubblico abitudinario. Pur rispondente a un profilo d'autore spiccato, verso una dimensione di popolarità sanguigna muove lo sceneggiatore Diego Cajelli nella serie *Milano criminale*: sdi-panata da ultimo nei tre albi *La città esige vendetta*, con i disegni di Giuseppe Ferrario e i colori di Flavio Fausone. Il rifacimento a fumetti del genere poliziottesco qui si pone certo nella scia di Quentin Tarantino, ma per risalire alla sua matrice cinematografica subalterna: ai film degli anni settanta di registi come Umberto Lenzi, Enzo Castellari, Sergio Martino. La ricostruzione d'epoca è condotta con acribia certosina, e si estende nel paratesto dei singo-

li albi a rievocare mode, merci e iconografie coeve, dando luogo a una sorta di revival generazionale. Le strade, i cortili, i piazzali di Milano sono letteralmente ricalcati sulla documentazione fotografica del tempo, in una miscela di fotoromanzo e fumetto che approda a esiti di iperrealismo paesaggistico. Altrettanto studiate le venature pluridialectali dei dialoghi e l'impegno di verosimiglianza nella resa del tessuto storico-sociale: tra vecchia malavita, nuova immigrazione, protesta movimentista, traffici mafiosi, borghesia corrotta e intrighi dell'antistato. Vi spicca, per contrasto, la fedeltà oltranzistica alle convenzioni del genere, che si concentra nel protagonismo generoso e acrobatico degli ispettori Rosario Lorusso e Simone De Falco, uno biondo l'altro bruno, dai connotati rifatti sui volti dei divi Franco Nero e Maurizio Merli. L'impronta filmica del fumetto trae risalto dall'assoluta prevalenza di vignette rettangolari larghe quanto la pagina, incolonnate a mimare il succedersi dei fotogrammi sul grande schermo. A ciò si aggiungano effetti di sfocatura degli sfondi che esaltano la mimesi ottica e insieme l'enfasi dell'azione in primo piano. La conseguente semplicità d'impostazione della tavola accresce lo scorrimento serrato del racconto.

Tutt'altra miscela di atmosfere, tra Storia con la S maiuscola e religiosità eterodossa, si respira nelle avventure di Jonah Martini: investigatore di miracoli per conto del Vaticano nell'Italia d'anteguerra, concepito da Alex Crippa. Dall'uno all'altro dei due albi sinora apparsi sotto il suo nome per le edizioni ReNoir, *In nomine patris* (con disegni di Alfio Buscaglia) e *Gli eletti* (con disegni di Sergio Gerasi), la vena scettica dell'ex sacerdote va stemperandosi, ma non abbastanza da cedere alle montature e alle ipocrisie di coloro che pretenderebbero una consacrazione ufficiale delle proprie infamie. Nella sfera dell'irrazionalismo religioso si agitano moventi e impulsi di ben soda fondatezza, sotto il segno del provincialismo fascista in un caso, dell'eugenetica nazista nell'altro. Mediante l'ascolto sagace e la prestantza fisica, Jonah Martini riesce a smascherare il germe di corruzione che s'insidia nelle piccole comunità paesane da lui indagate. L'illusione miracolistica del paradiso, seppure non esclusa per partito preso, non trova ricetta tra le banalità del male storico.

A psicologie e dinamiche d'intreccio più sofisticate punta Luigi Bernardi in *Carriera criminale di Clelia C.*, dove la pervasiva

criminalizzazione della realtà napoletana è raccontata dall'interno, secondo la prospettiva femminile e il monologare insistito di un'orfana di camorra. La ciclicità della diffusione seriale qui è soppiantata dalla partitura di vasto respiro propria del graphic novel: l'ambizione della proposta d'autore vi acquisisce maggiore evidenza, tuttavia il racconto verte ancora su un personaggio di forte presa, dal percorso scandito in sequenze lineari consecutive. Clelia, figlia di un colletto bianco della malavita, decide di abbracciare l'eredità paterna: il suo movente primo è la vendetta, ma insieme si applica metodicamente a coltivare un impero economico fondato sul tradimento e l'antagonismo fra i clan. L'alienazione di Clelia procede a tappe forzate attraverso il sesso strumentale, gli omicidi assaporati in prima persona e la strage su commissione. L'odio che spinge il suo progetto camorristico sino a termini di ipertrofia finanziaria internazionale si rovescia con grandiosità avveniristica sulla stessa città di Napoli: Clelia è capace niente meno che di far saltare per aria il Vesuvio. La confluenza tra criminalità organizzata e capitale finanziario globale smarrisce nella sceneggiatura di Bernardi, nei volti squadriati e nei punti di vista sghembi disegnati da Grazia Lobaccaro, ogni connotato realistico, per farsi *neofeuilleteon* apocalittico.

Per cogliere i risultati più significativi del nuovo poliziesco italiano, in realtà, occorre rivolgersi alle riscoperte e ripubblicazioni di fumetti che erano apparsi su rivista già qualche decennio fa. La loro raccolta in volume librario conferisce, insieme con l'approssimarsi ai formati e alle forme della letteratura, una visibilità e una permanenza che la stampa periodica non permetteva di raggiungere. Anche nell'universo fumettistico il genere giallo, in virtù del recente apprezzamento, ha modo di guardarsi alle spalle e ricostruire una propria genealogia. *Altai & Jonson*, di Tiziano Sclavi e Giorgio Cavazzano, viene pubblicato tra il 1975 e il 1985, prevalentemente sul «Corriere dei ragazzi»; nel 2006 i suoi episodi vengono raccolti in volume unico nella collana «Alta Fedeltà» di Edizioni BD. Motivi di trasgressione sottile vi appaiono mitigati sotto le parvenze della convenzionalità e serialità meglio decifrabili. Il poliziesco è aggiornato secondo tratti di derivazione filmica e telefilmica, ma è soprattutto il registro comico a riorientarne le convenzioni: verso esiti di demistificazione sorridente e giosità

metanarrativa. La coppia di detective non potrebbe essere meglio assortita: il pistolero texano Sarno Jonson, tutto baffi cappello stivali, si accompagna al ciuffo scarmigliato e ai sandali hippy di Michael Altai. Il vigore e la prontezza dell'uno tendono da principio a imporsi baldanzosamente, anche se poi sono la flemma e le inaspettate frequentazioni dell'altro a produrre qualche risultato utile. Si tratta di una coppia scalagnata, povera di clientela ovvero ingaggiata da clientela insolvente, abilissima a incappare nel colpevole ma incapace di concludere l'indagine senza riportare danni. La città di San Francisco fornisce le pendenze vertiginose dove lanciarsi all'inseguimento a bordo di uno sferragliante Maggiolino e affrontare i malfattori in omeriche scazzottate. Nonostante lo sfoggio di pistoloni ragguardevoli, i caduti non sono frequenti: gli eccessi iperbolici dello scontro fisico e dell'intrigo truffaldino finiscono col mettere fuori gioco sia gli investigatori sia i malviventi. La stilizzazione disneyana di Cavazzano, d'altronde, tende a escludere ogni seriosità drammatica. I casi si risolvono perlopiù con la neutralizzazione dei disonesti, anche grazie all'intervento delle rivali forze dell'ordine, mentre lo scorno accompagna regolarmente i due poliziotti privati, che perlomeno sanno prenderla con filosofia. Il compenso ricavato dalle loro investigazioni è di norma così inconsistente, che finiscono col guadagnarsi fama di filantropi. L'alacrità delle trame si risolve nel giro di poche pagine, dove gli estremi dell'avventura e della dabbenaggine sono stemperati dalla reiterazione dei tormentoni caratterizzanti e dall'allusività citazionistica. Proprio qui, nello sminuirsi ludico-ironico del modello di genere, si lasciano intravedere gli sviluppi postmoderni delle creazioni di Sclavi.

Del tutto al di fuori della serialità si colloca, per contro, una trasposizione che risale agli anni dello sperimentalismo fumettistico più audace. Anch'essa anteriore a qualunque canonizzazione del romanzo poliziesco, supera di gran lunga le odierne sinergie tra romanzieri e fumettisti. Si tratta della *Dalia azzurra* di Filippo Scòzzari, dal testo omonimo di Raymond Chandler: generata dietro sollecitazione di Oreste del Buono, pubblicata a puntate su «Frigidaire» nei primi anni ottanta e riproposta in volume dall'editore Coniglio nel 2006. Le premesse sembrerebbero quanto mai infelici, un araldo della trasgressione a fumetti abbinato al classico

dei classici *hard-boiled*. Il risultato, nonché un'impossibile cooperazione transmediale e transgenerazionale, è un cozzo di vocazioni contrapposte: dove l'investigazione dello squallore relazionale tratteggiata da Chandler si amplifica nelle tavole malevole di Scòzzari, nella sua fisiognomica volta all'espressionismo grottesco e nel suo controcanto metafumettistico di gusto pirandelliano. Le convenzioni del racconto *hard-boiled*, quali figurano nella loro codificazione originaria, sono assunte da Scòzzari a strumento di impietosa raffigurazione morale e in pari tempo a oggetto di canzonatura e travisamento visionario.

Un altro esito tra i più notevoli della narrazione giallistica a fumetti risale di nuovo ad anni che precedono e preparano la legittimazione del genere: è il *Barokko* di Paolo Bacilieri, i cui racconti vengono raccolti in volume da Black Velvet nel 2004, ma erano apparsi in Francia per la prima volta su «(À Suivre)» tra la fine degli anni ottanta e i primi novanta (in Italia su «Comic Art») e poi come albo presso Casterman nel 1993. Di quel periodo lo scrupolo iconografico di Bacilieri ripete e caricaturizza le tendenze di costume più dozzinali, a cominciare, letteralmente, dalla dettagliatissima galleria di look e divise metropolitane. L'investigatore privato Mario Barokko perde il lavoro poiché l'agenzia di cui è dipendente viene chiusa per condotta deontologica scorretta: prova allora a riciclarsi come ladro occasionale, guardia del corpo, fotografo, secondo le competenze già maturate nell'ambiguo lavoro precedente. Il suo ruolo è talora di catalizzatore involontario dei fatti di violenza che esplodono nella storia, talaltra di testimone marginale: il mestiere di Barokko, che partecipa volentieri della burinaggine imperante, costituisce comunque una sorta di viatico alla rappresentazione autonoma di psicologie truci e vicende efferate. La trama investigativa non è più che accennata, per lasciare campo allo spontaneo intrecciarsi di pulsioni al consumo e alla consunzione, che riguardano la più intima sfera di relazione come i più estesi legami di ordine socioeconomico. In questo senso, il ridimensionamento se non proprio l'accantonamento della cornice poliziesca, che fornisce peraltro la chiave della rappresentazione, richiama l'*Alack Sinner* di Muñoz e Sampayo, a sua volta ex investigatore adottato come testimone congeniale all'esplorazione crudamente realistica della contemporaneità metropolitana (su di esso cfr.

Tirature '07; le sue storie sono riproposte in più albi di grande formato tra il 2007 e il 2009, da Nuages). L'attenzione sociologica di Bacilieri si riscontra ancora nella funzionalità spiazzante dei paesaggi urbani, che campeggiano entro la tavola intrecciati a sequenze sceniche di portata più ristretta: in modo che il dialogato proceda fuori campo, senza visualizzare i personaggi protagonisti, anche quando l'angolazione prospettica si allarga improvvisamente ad abbracciare intere periferie e apparizioni umane estranee agli avvenimenti principali. I ceffi inebetiti e gli atteggiamenti coatti dei personaggi, vittime e colpevoli insieme, acquistano risalto dall'ispessimento dei profili e dall'incisività del tratteggio reticolare che sfaccetta il modellato. L'attitudine di Bacilieri al poliziesco si manifesta in forme di racconto più composte e riconoscibili mediante «Napoleone», figura e serie bonelliana ideata da Carlo Ambrosini sul finire degli anni novanta. Qui il profilo dell'investigatore «dilettante», che opera a Ginevra in collaborazione con le forze di polizia ufficiali, è rimotivato non solo dalla sua attività di albergatore, ma soprattutto dalla proiezione allegorica delle sue facoltà inconscie, che vengono impersonate da tre figurine fatate e danno luogo a un secondo livello di racconto, in forma di teatralizzazione psicanalitica. Bacilieri si appropria a tal punto del personaggio e delle consuetudini popolari di casa Bonelli da comporre integralmente, sia come sceneggiatore sia come disegnatore, alcuni albi, che sono anche raccolti e ripubblicati presso Rizzoli Lizard (come *Napoleone* nel 2010).

Insomma, la dimensione seriale che amplifica il successo di numerosi investigatori romanzeschi, spesso in abbinamento a una sicura progettualità d'autore, è la medesima che gioca un ruolo fondativo di tanto immaginario fumettistico. È proprio nel regno disneyano della serialità, d'altronde, che si colloca una delle iniziative poliziesche di portata più dirompente, rivolta com'è a un pubblico in larga prevalenza infantile, allevato nella bambagia della consuetudine mitografica: il «Mickey Mouse Mystery Magazine», impostato dalle sceneggiature di Tito Faraci e dalle matite di Sergio Cavazzano, e pubblicato tra il 1999 e il 2001. Gli elementi di discontinuità entro la *continuity* topolinesca sorgono anzitutto dalla dislocazione delle avventure d'indagine nella città di Anderville: un concentrato dello spazio metropolitano americaneggian-

te, dove i cattivi sono più cattivi, i crimini presentano sostanziose complicazioni industriali e finanziarie, e lo stesso Topolino smarrisce una buona parte del suo candore vincente per trarsi d'impaccio in maniera più perplessa e problematica. Uno dei paladini della colonizzazione culturale statunitense incontra così una sorta di nemesi per mano dei più valenti autori italiani della Walt Disney Company Italia Spa, paradossalmente a forza di americanismo criminal-poliziesco.

Il pornofumetto e la reversibilità dei ruoli sessuali

di Elisa Gambaro

Mentre si continuano a ristampare le tavole e le storie dei maestri dell'eros disegnato, i graphic novel erotici più recenti prediligono la contaminazione tra discorso pornografico e generi narrativi di consumo, all'insegna di una gamma assai variegata di esperienze e di esiti. Ad avvantaggiarsene sarà spesso quella solidità d'intreccio che la misura lunga richiede, ma la declinazione hard dei moduli della fantascienza, dell'horror, della spy story, del fantasy finisce anche per rivelare un'inedita e sempre più intensa reversibilità dei ruoli sessuali.

Addentrarsi nell'universo vasto e composito dell'eros disegnato non è semplice: a ostacolare un'indagine sistematica sono in primo luogo le concrete difficoltà di reperimento di un materiale eterogeneo per esiti, destinazione editoriale e orizzonte d'attesa. Malgrado il contributo sempre più importante del web, le esperienze più recenti stentano a uscire da un mercato di nicchia, mentre i circuiti tradizionali della grande distribuzione libraria ospitano quasi esclusivamente le firme gloriose della fumettistica erotica dei decenni scorsi in una sostanziale uniformità di offerta che privilegia le esperienze più raffinate e riconosciute, in grado di oltrepassare la storica separatezza del genere per essere ammesse a pieno titolo entro i confini del disegno artistico di qualità.

Va rilevato, d'altra parte, che in quest'ambito il fenomeno delle riedizioni e ristampe degli albi di alcune prestigiose matite ha assunto dimensioni considerevoli, soprattutto grazie al peso dei grandi editori nazionali che si sono lanciati nell'impresa: basterà citare le due retrospettive dell'opera erotica di Magnus editate recentemente da Rizzoli Lizard (*Erotico e fantastico. Opere 1980-1995*, 2009; *Racconti erotici e dell'orrore*, 2010), la riproposta pres-

soché continua – si parla di tre o quattro titoli all'anno nell'ultimo periodo – delle storie di Milo Manara portata avanti da Mondadori, o ancora la ripubblicazione delle avventure di Valentina, con tanto di commento filologico, promossa da un colosso della gadgettistica da libreria come Magazzini Salani.

Operazioni editoriali volte al recupero, celebrativo e nostalgico, dell'epoca aurea dell'eros a fumetti sono anche due antologie dedicate al genere: *Maledette vi amerò. Le grandi eroine del fumetto erotico italiano* a cura di Sergio Rossi, che sin dal titolo punta a rivitalizzare presso nuove generazioni di lettori il fascino di alcune note e disinibite protagoniste, e *Alta infedeltà. Il meglio dell'eros italiano a fumetti*, a cura di Diego Cajelli e Marco Schiavone, che invece assembla una serie di storie e disegnatori di livello eterogeneo. La vasta portata commerciale di queste e altre simili iniziative segnala un durevole interesse di lettura nei confronti degli autori che hanno fatto la storia del fumetto erotico italiano, ma ne indica soprattutto un allargamento e insieme un innalzamento qualitativo dell'area di ricezione: una mutata composizione del pubblico tutta nel segno dell'equiparazione definitiva tra questi testi e le altre tipologie della produzione grafica di intrattenimento. Va da sé che in un orizzonte editoriale di questo tipo il potenziale eversivo dei «fumettacci» esce abbondantemente mitigato: ci troviamo semmai di fronte a una sostanziale consacrazione estetica del fenomeno.

L'intento attualizzante e insieme nobilitante di molti *repêchages* è del resto innegabile: non è un caso che le tavole dei maestri del genere, abbinate ad alcuni classici dell'erotismo letterario, siano state riedite proprio sulla scia del successo crescente, anche in ambito nazionale, dei graphic novel letterariamente più raffinati. Ne è un esempio un'opera come *Tre classici dell'erotismo*, che accosta *La marchesa di O...* di Kleist illustrato da Crepax, *Lettere di una monaca portoghese* con disegni di Manara, e *Sonetti erotici* di Giorgio Baffo con figure di Hugo Pratt. Al medesimo scopo di valorizzazione delle sintesi più sofisticate tra parola e immagine risponde la collana «Ars Amandi» dell'editore ES, che ha riproposto le tavole di Crepax per *Emmanuelle*, in due volumi (2007 e 2009), e per *Histoire d'O* (2008). Mentre punta a una selezione verso l'alto dei destinatari, la pratica di illustrare testi letterari, *osé* o meno,

va a vantaggio della misura lunga della narrazione fumettistica: si tratta di una morfologia in gran parte inedita per quel che riguarda l'eros disegnato, che più di altri generi, per sua natura, fatica a oltrepassare la forma autoconclusa del singolo episodio.

Del resto non è difficile accorgersi che nei graphic novel a dominante erotica il distendersi del racconto su campiture ampie avviene grazie all'innesto della tematica pornografica su altre forme narrative. Può trattarsi di elementari complicazioni d'intreccio, per cui le scene di sesso fungono da raccordo tra una peripezia e l'altra, ma più di frequente si assiste a una vera e propria contaminazione tra il disegno erotico e i generi tipici dell'avventurosa romanzesca, che garantiscano al non immenso repertorio delle immagini copulatorie una qualche solidità d'impianto e tenuta narrativa.

D'altra parte, è proprio l'irrealistico sfrenamento immaginativo insito nella rappresentazione pornografica a adattarsi assai bene alla creazione di mondi fantastici paralleli: basterebbe constatare la frequenza con cui il fumetto per adulti si sposa al racconto fantascientifico, al fantasy, al genere cyborg.

Così avviene in un altro classico hard comic recentemente riedito, la saga di Druuna di Paolo Serpieri di cui l'editore Lo Scarabeo ha da poco ristampato in volume *Morbus Gravis* e *Delta* (2010). Come nella maggior parte dei fumetti per adulti degli anni settanta e ottanta, anche qui il maggior potenziale attrattivo e lo stigma di riconoscibilità del prodotto risiede nella fisionomia inconfondibile della figura femminile protagonista, tratteggiata come di consueto con un'attenzione realistica per i particolari anatomici che ne potenzi il sex appeal. Nel caso di Druuna, tuttavia, l'accuratezza del disegno e della sceneggiatura coinvolge parimenti lo sfondo ambientale, un universo di fantasia meticolosamente delineato: trova qui smentita uno degli assiomi del racconto pornografico, dove la tecnica dell'ingrandimento del dettaglio riservata alla rappresentazione dell'amplesso lascia in secondo piano il fondale. Nel lavoro di Serpieri le vignette a carattere osceno non sovrastano mai quelle dedicate all'orchestrazione d'intreccio, in un capovolgimento della gerarchia narrativa tipica del genere. Druuna si muove in un cupo panorama postapocalittico, invaso da mutanti crudeli e da un pestilenziale contagio che trasforma gli

umani superstiti in viscidì mostri tentacolari; il suo ripetuto concedersi agli appetiti carnali di chiunque incontri trova giustificazione diegetica nelle movimentate traversie a cui la procace eroina deve far fronte, per sopravvivere in un contesto ambientale spaventoso e ostile. Lo spessore non banale delle storie di Serpieri è dato anzitutto dalla drammaticità chiaroscurata del racconto, dove il ritmo avventuroso dell'intreccio, le movenze horror e la tensione erotica si potenziano vicendevolmente senza che una componente prevalga sull'altra in modo netto, grazie anche a un segno molto marcato e all'uso uniforme del colore.

Le prove più recenti di fumetto pornofantascientifico paiono tuttavia perlopiù lontane dalla concitazione tetra della saga di Druuna, inclinando a una rappresentazione della sessualità più distesa, anche se forse non meno inquieta. Sono in particolare gli artisti riuniti attorno all'impresa editoriale di Francesco Coniglio, e soprattutto quelli formatisi durante l'esperienza della rivista «Blue» negli anni novanta e poi di «X Comics» nel primo decennio del Duemila, a interpretare il fumetto erotico nel segno della curiosità giocosa, con esiti diseguali per qualità grafica e narrativa, ma dando prova di una complessiva vocazione al rinnovamento sperimentale del genere, soprattutto attraverso un confronto attivo con la produzione manga giapponese.

Un esempio di fumettistica per adulti dai toni apertamente scanzonati è *Sesso alieno* di Marco Turini, disegnatore già noto agli appassionati del genere per aver dato vita a Claudia Poe, sinuosa ragazza disegnata apparsa solo su Internet, le cui vicende erotiche si sviluppavano attraverso un dialogo interattivo con i navigatori. Nel volume del 2007, la contaminazione tra eros e tematica fantascientifica è mossa da intenti parodici; attraverso lo schermo digitale di un'astronave, due extraterrestri osservano incuriositi varianti e complicazioni della sessualità umana. Scorrono così immagini di amplessi lesbici, autoerotismo in ufficio, sesso coniugale – o meglio mancato sesso coniugale, dato che il marito teledipendente rimane cieco e sordo di fronte ai legittimi desideri della sfortunata consorte. Il ricorso ad alcuni blandi *cliché* del racconto di fantascienza diviene dunque mero espediente narrativo per una carrellata di rappresentazioni pornografiche più o meno riuscite, finché gli spettatori alieni, palesi controfigure del lettore, arrivano a con-

cludere che le pratiche sessuali sul pianeta Terra siano viziate da incomprensibili tortuosità psicologiche.

Le suggestioni dell'erotismo fantascientifico sono sviluppate in modo assai più sofisticato da uno dei più recenti graphic novel di Roberto Baldazzini, una delle matite più celebri del fumetto erotico, che in *Trans/est* si avvale della collaborazione di uno sceneggiatore e consulente editoriale smalzato come Daniele Brolli. La vicenda, che fa il verso ai classici del racconto di spionaggio e insieme attinge all'immaginario cyberpunk, si svolge in una dimensione temporale indefinita, ma volutamente straniata: mentre gli interni domestici e l'abbigliamento dei personaggi richiamano gli anni trenta-quaranta, l'ambientazione è tecnologica e futuribile, all'insegna di una simbiosi avanzata tra uomo e macchina. Le due potenze di Lusitania e Eastlandia si combattono ferocemente con spietati metodi polizieschi, ma le armi consistono in pratiche sessuali sadomasochistiche. In questo scenario pornoguerresco, la protagonista Marta viene mandata al di là delle linee nemiche come spia, dopo un addestramento che l'ha dotata di un organo maschile per meglio carpire i segreti piani degli avversari: uscirà infine vittoriosa al termine di un crescendo di peripezie sessuali, fughe avventurose e accoppiamenti tra creature mutanti. La componente erotica del racconto è raffreddata da un citazionismo di secondo grado che ammicca ai più noti generi narrativi di consumo, ma agli effetti di straniamento parodico concorre soprattutto un impianto grafico che si rifà con evidenza alla Pop art di Lichtenstein, attraverso l'uso del retino e di bianchi molto accesi a contrasto.

Ai temi *transgender* e alla reversibilità delle identità maschili e femminili punta anche Cristina Fabris, una delle maggiori illustratrici erotiche italiane: in *Anna Lynch. La Porta d'Oriente* (con testi di Lucia Del Re) campeggia una protagonista spietata e senza scrupoli, che pure infine soccombe ai turbamenti erotici di un amore transessuale. Vale la pena rimarcare che l'ingresso delle fumettiste in un mercato fino a non molto tempo fa esclusivamente riservato agli uomini ha portato nell'universo chiuso dell'hard comic alcuni vistosi mutamenti di prospettiva (se ne è parlato in *Tirature* '11). Difficile non accorgersi che Anna Lynch è una eroina porno assai lontana non solo dalle sue antenate cartacee degli anni

settanta e ottanta, ma anche da gran parte delle protagoniste del fumetto recente, sempre pronte a sottomettersi ai desideri del maschio: non che disdegni le pratiche erotiche più eccentriche, tutt'altro, ma vuole essere lei a condurre il gioco. Non solo la produzione, ma anche il pubblico del fumetto erotico si sta d'altronde aprendo alla componente femminile: naturale quindi fornire alle lettrici figure con cui l'immedesimazione sia possibile. Ad avvalorare questo rovesciamento di ruoli interviene una caratterizzazione sociologica decisiva: Anna Lynch non è solo una femmina incontenibile, ma è soprattutto una potentissima manager cosmopolita, a capo di una colossale banca d'affari. È del resto sintomatico che la misura delle vignette deputate alla descrizione d'ambiente sovravvanzi spesso la dimensione dei riquadri delle scene copulatorie, estendendosi anche a mezza pagina: il gigantismo del repertorio di grattacieli scintillanti, jet privati, limousine e suite alberghiere di lusso concorre alla definizione del temperamento sadico della protagonista ancor meglio dei perfidi ricatti sessuali cui ama sottoporre i suoi concorrenti commerciali. Andrà poi osservato che per quanto stereotipata, l'ambientazione contemporanea del fumetto della Fabris va in controtendenza rispetto alle scelte di molti colleghi, che si è visto optano di frequente per la messa in scena del sesso in un altrove spaziotemporale forse più rassicurante.

Da questo punto di vista non fa eccezione il lavoro di Giuseppe Manunta, che s'ispira alle epopee fantasy: le avventure della sua eroina Giunchiglia, apparsa sulle pagine di «Blue» a metà degli anni novanta, sono state poi pubblicate in volume (*Il fiore d'Irlanda*, 2004; *Giunchiglia. Il Tomo sacro*, 2007, entrambi da Coniglio Editore) con notevole successo di pubblico. La saga di Manunta si finge ambientata in un'antica civiltà celtica, e le sue tavole sono popolate da bizzarre creature fatate: nani, elfi, ninfe, maghi e principesse guerriere, tutti beninteso dediti a una compulsiva e multiforme attività amorosa. Vero e proprio perno di ogni avventura è la deliziosa Giunchiglia, che, come qualsiasi eroina porno che si rispetti, sfoggia senza remore un'avvenente nudità: il suo fascino è reso ancora più conturbante da un paio di minuscole corna che spuntano dalla chioma fulva, mentre il grazioso posteriore è completato da una sinuosa codina. Sono questi elementi iconografici tipicamente demoniaci a determinare in ultima

istanza la diversità desiderabile della protagonista, se non fosse che Giunchiglia in parte contraddice alcuni assunti del genere pornografico. Non è tanto il candore etereo a contraddirne le sembianze diavolesche, secondo i tratti di una femminilità ambigua, sospesa tra purezza e laidezza, che da sempre popola l'immaginario maschile, quanto soprattutto la castità inviolata, davvero inconsueta nel contesto. La ragazza vorrebbe bensì concedersi all'oggetto d'amore, il principe Link, ma costui la fugge e la spregia, disgustato dalle lievi deformità del suo bel corpo. A prima vista, gli accenti cupi e le tensioni ferali che contraddistinguono buona parte del fumetto pornografico contemporaneo appaiono qui del tutto assenti: le allegre e sconclusionate peripezie dei personaggi fanno semmai sorridere; a questa leggerezza di tocco molto concorrono un segno elegante e la delicatezza dei colori ad acquerello, dove si avvertono le influenze della grafica *art nouveau*.

A una riflessione più attenta, tuttavia, la centralità narrativa della diversità fisica accomuna più in profondità di quanto sembri l'universo favolistico e molto tradizionale di Manunta alle derive cyborg e alle figure *transgender* che tanto ossessivamente ricorrono nella pornografia a fumetti dell'ultimo decennio. È infatti senza dubbio la tematizzazione insistita dell'ambiguità erotica, e la definizione fluida dell'identità personale e sessuale, la cifra che differenzia la produzione più recente dai modelli dell'eros disegnato degli anni settanta e ottanta. Per quanto al suo primo apparire senz'altro più eversiva sul piano del costume, quella pornografia illustrata metteva in scena situazioni e ruoli sessuali assai più rigidi di quel che accade oggi. Del resto, perché stupirsi. Se le inquietudini e gli entusiasmi del nostro tempo risiedono anche nella fragilità dei ruoli e nel disorientamento dei rapporti – tra maschio e femmina, tra carnalità e virtualità digitale –, anche i «fumettacci» sono lì a dircelo, a loro modo.

Il graphic novel venuto dall'Oriente

di Vincenzo Filosa e Paolo Interdonato

Quella dei fumetti venuti dall'Est è una storia «altra» e levogira come il senso in cui si leggono i manga. Una storia costruita da individui intraprendenti che nel dopoguerra si improvvisano editori e inventano una nicchia di prodotti di intrattenimento a basso costo distribuiti nei mercatini e nei chioschi di dolci. Una storia che ha come nume tutelare un autore multiforme e geniale come Osamu Tezuka, capace di dare vita per primo a duecentocinquanta pagine di racconto dal montaggio sconvolgente, ma anche di sostenere, nel 1967, «... siamo nella situazione in cui i fumettisti lavorano fino alla morte e sono costretti a sottomissione, servitù e connivenza con i crudeli requisiti del fumetto commerciale».

C'

è stato un tempo in cui i libri a fumetti sembravano una stranezza destinata all'accollita di adepti di una disciplina misteriosa. Da qualche anno non è più così. Con il nome graphic novel, questi libri hanno conquistato uno spazio importante nei consumi e nei discorsi intorno alla lettura. Il nome inglese del prodotto e la prepotente presenza di libri nordamericani nel settore che le librerie dedicano al fumetto inducono spesso i lettori a credere a un'origine tutta statunitense del fenomeno. Eppure altre nazioni hanno una storia articolata e composita di fumetti lunghi, spesso non seriali, destinati a un pubblico anche adulto e venduti in forma di libro.

Il Giappone è – per volume di affari, quantità di titoli e articolazione dell'offerta – il mercato del fumetto di gran lunga più grande del mondo. Quella enorme distesa di pagine in cui si mescolano parole e immagini viene offerta ai suoi lettori in formati e moduli diversi. Da un lato c'è lo spazio per la serializzazione dei personaggi più importanti che appaiono periodicamente sulle pagine delle riviste vendute in milioni di copie nelle edicole e nei negozi virtuali di applicazioni per i tablet pc (iPad in testa); dall'altro c'è il formato destinato a un consumo meno veloce e a essere conservato, il libro.

Le origini di questo modulo narrativo, indistinguibile da quello che da noi si chiama graphic novel, affondano lontano, ma fortunatamente la loro storia è nota al punto di permetterci la chiara identificazione dei dati di nascita: luogo, data e nome dei genitori.

Osaka, 20 agosto 1946: durante la prima riunione dei fumettisti della rivista «Manga man», lo sceneggiatore Sakai Shichima affida a un ambizioso disegnatore diciannovenne, che aspira a diventare tanto un chirurgo quanto un autore di fumetti, la storia *Shin Takarajima*, *La nuova isola del tesoro*. Shichima ha letto *Il diario di Machan*, una serie di strisce pubblicata dal ragazzo su un quotidiano, e ne apprezza già il talento. Quello che lo sceneggiatore non può sapere è che, con quel semplice gesto, ha appena segnato in maniera indelebile la storia del fumetto giapponese perché quel ragazzo lo rivoluzionerà: il suo nome è Osamu Tezuka.

Nelle intenzioni di Ikueisha, la casa editrice di «Manga man», e dello stesso Shichima, *La nuova isola del tesoro* deve essere un *akahon*: una storia di poche pagine (tra 24 e 48), stampate male e copertinate con cartoncino leggerissimo.

La sconfitta bellica ha provato e impoverito tremendamente il popolo giapponese e l'editoria sta attraversando una terribile crisi legata principalmente agli alti costi di produzione dei libri. Per permettere ai più giovani di leggere, alcuni individui intraprendenti si improvvisano editori, stampatori e distributori e inventano una nicchia di prodotti di intrattenimento a basso costo. Gli *akahon* raggiungono così il proprio pubblico muovendosi su un canale alternativo a quello dell'editoria ufficiale: appaiono nei mercatini e nei chioschi di dolciumi, infilati in espositori a essi specificamente dedicati.

Una nicchia commerciale resa ancora più esigua dalla peculiare localizzazione del fenomeno: questi editori operano principalmente nella zona del Kansai, e in particolare a Osaka, la città in cui vive anche Tezuka. Nelle pagine di questi libriccini vengono proposte storie brevi in una limitata varietà di generi, principalmente umoristico e fantastico. Le tavole hanno una struttura regolare composta di tre o quattro vignette orizzontali, che richiamano la prospettiva fissa e la disposizione dei personaggi della tradizione del teatro giapponese.

Tezuka è un avido consumatore di fumetto e cinema ame-

ricani. Questa passione ha formato il suo sguardo al punto di rendergli inaccettabile il vincolo dell'inquadratura fissa tipica del manga di quei giorni: un limite che riduce le possibilità del racconto, smorzando le caratterizzazioni dei personaggi e il movimento nelle scene d'azione. Quando il giovane fumettista consegna la prima versione della *Nuova isola del tesoro*, Shichima si trova tra le mani un oggetto completamente nuovo: duecentocinquanta pagine di racconto, caratterizzate da un montaggio sconvolgente, fatto di continui cambi d'inquadratura, controcampi, primi piani e dettagli, che permettono al disegnatore di esprimere un ampissimo ventaglio di emozioni.

La paura di pubblicare un prodotto troppo diverso da tutto quello cui i lettori giapponesi sono abituati induce l'editore a operare un taglio al numero di pagine e ad apportare molte modifiche alla storia. Nonostante questo pesante intervento editoriale, *La nuova isola del tesoro* diventa un immediato successo e arriva a vendere un numero impressionante di copie tra i giovani lettori. Stime assai imprecise indicano una forbice di vendite tra le 400 e le 800 mila copie, una quantità tale da aver toccato un'intera generazione: uno shock nel consumo di storie capace di creare un pubblico che, da quel momento, non avrebbe più smesso di leggere fumetti. Il successo di quel singolo libro trasforma in modo radicale il mercato degli *akahon*, che, anche grazie a questa insperata iniezione di vitalità, vive un decennio luminoso, tra il 1948 e il 1958. Il solo Tezuka ne disegna altri trentacinque fino al 1953, quando si trasferisce definitivamente a Tokyo. Il successo della *Nuova isola del tesoro* e degli altri libri di Tezuka produce un duplice effetto: da un lato spinge gli editori a pubblicare racconti sempre più lunghi, e dall'altro convince tantissimi autori emergenti, ansiosi di seguire le orme del maestro di Osaka, ad accettare paghe misere e ritmi di produzione serratissimi per realizzare volumi sempre più corposi. L'aumento delle pagine si traduce, inevitabilmente, in un aumento dei costi: alcuni titoli arrivano a superare il prezzo di 100 yen, una cifra decisamente troppo alta per i ragazzi cresciuti durante il dopoguerra. Uniche alternative per grandi e piccoli lettori sono le *kashihonya*, librerie che, per la modica cifra di 10 yen, permettono di prendere in prestito libri e riviste: per gli editori di *akahon* questo nuovo canale di vendita significa salvezza dal fallimen-

to certo; per gli autori l'insperata esposizione rappresenta la concreta possibilità di raggiungere un pubblico assai più ampio del numero di copie stampate.

Alla fine degli anni cinquanta, il mercato del fumetto è completamente cambiato: i giapponesi si sono ripresi dalle ristrettezze del dopoguerra e hanno conquistato una nuova sicurezza economica che consente loro di aumentare la spesa per l'intrattenimento. Le librerie *kashihonya* iniziano a chiudere e, con loro, gli editori improvvisati di Osaka che su quegli spazi hanno costruito il proprio successo. Tokyo diventa il centro produttivo del fumetto e l'industria editoriale collocata nella metropoli capisce che per soddisfare le aspettative dei lettori bisogna ridurre i contenuti educativi delle riviste per ragazzi in favore dell'intrattenimento a fumetti. A effetto di questa trasformazione, le vendite aumentano esponenzialmente, così come le reazioni di orrore e disgusto delle famiglie e degli insegnanti.

Nel frattempo i primi lettori della *Nuova isola del tesoro* sono cresciuti e, con l'età, sono cambiati anche i loro gusti. Gli editori sopravvissuti a Osaka cercano di assecondare questa evoluzione dei consumi, smarcandosi dai modelli produttivi di Tokyo, con la produzione di storie dai temi più adulti: nascono i *kurai*, antologie mensili che raccolgono fumetti dai toni cupi, influenzati dalla letteratura e dal cinema *hard-boiled* statunitensi. In particolare, sulle pagine delle riviste «Kage» e «Machi», un gruppo di giovani autori sperimenta tecniche e forme del racconto che prendono le distanze dalla serialità e dai generi del fumetto di Tokyo, di cui Osamu Tezuka è diventato il massimo esponente. Nel 1957, guidato dal fumettista Yoshihiro Tatsumi, un gruppo di giovani autori annuncia ai propri lettori la nascita del movimento *gekiga*, che si fa latore di un nuovo genere di fumetto, più realistico e specificamente pensato per un pubblico adulto. In breve il *gekiga* arriva anche a Tokyo, ospitato dalle riviste settimanali destinate a un pubblico che oggi definiremmo di *young adults*. Le migliori condizioni di lavoro inducono gli autori di stanza a Osaka – tra questi lo stesso Tatsumi – a spostarsi nella capitale.

In pochi anni, la competizione tra le case editrici di Tokyo cresce al punto da rendere necessari processi produttivi serratissimi e un controllo stringente sulla serialità e sui contenu-

ti dei fumetti perché essi assecondino il più possibile l'idea che i caporedattori hanno dei desideri del pubblico. Gli autori provenienti da Osaka patiscono in modo particolare queste interferenze: scoprono di dover quadruplicare le pagine disegnate ogni settimana e vedono svanire la totale libertà che veniva loro concessa dagli editori, quasi sempre improvvisati, con cui si erano confrontati fino ad allora.

In questo difficile contesto, Katsuichi Nagai decide di fondare, nel febbraio del 1964, una rivista di fumetti politici, «Garō», dedicata alle storie di impianto ideologico comunista del fumettista Sampei Shirato. La leggenda vuole che Nagai, scoprendo che la tubercolosi gli avrebbe lasciato poco da vivere, avesse deciso di investire tutti i propri risparmi nella pubblicazione di un mensile, importante e utile, per il quale essere ricordato. Un destino con un forte senso dell'umorismo avrebbe poi permesso a Nagai di far parte del comitato di redazione fino al 1996, anno della sua morte.

La copertina del primo numero di «Garō» è dedicata a «Kamui den», serie dedicata al ninja Kamui con cui Shirato vuole raccontare l'opprimente sistema feudale giapponese del XVI secolo, in cui il popolo sfruttato è una metafora delle masse contemporanee giapponesi entro la società industriale avanzata. Il fumetto ha una carica di rivalsa sociale e di lotta di classe così forte che, quando gli studenti giapponesi occupano le università alla fine degli anni sessanta, il ninja Kamui è una presenza costante sugli striscioni delle proteste. Le avventure di Kamui, sulle pagine di «Garō», continuano senza sosta fino al 1971.

Probabilmente stimolato dalla presenza delle riviste *gekiga*, e di «Garō» in particolar modo, Osamu Tezuka, nel 1967, decide di pubblicare «COM», un mensile di manga in cui gli autori possono presentare i propri fumetti, senza preoccuparsi di vincoli editoriali e diktat normativi. «COMics, COMMunication, COMPanion», precisa Tezuka nell'editoriale del primo numero, chiarendo che «COM» è la rivista che «pubblica le storie che gli autori vogliono disegnare», la rivista che «ospita le storie della nuova generazione di mangaka». E poi, prosegue: «Si dice che il manga sia oggi nella sua età dell'oro. Ma quanti sono i lavori davvero eccellenti pubblicati? Siamo nella situazione in cui i fumettisti lavorano fino alla morte e sono costretti a sottomissione, servitù e connivenza con i pesanti

requisiti del fumetto commerciale. Non vi pare? Con questa rivista voglio mostrarvi cosa sono i veri manga».

Sono parole dure ed esplicite in modo inconsueto. Tezuka finge di ignorare il nome con cui il fumetto realistico è noto ai suoi lettori, *gekiga*, e lancia una sfida al mercato, usando parole che anticipano i manifesti delle avanguardie del fumetto europeo (espressi quasi tutti negli editoriali dei primi numeri di riviste di rottura).

E la durezza di quelle parole è inasprita dal ruolo che Tezuka ha per il fumetto e per l'animazione giapponese. Egli è l'autore più importante, quello che di lì a poco sarà definito «il dio dei manga». I ritmi e i vincoli cui l'industria lo sta costringendo lo portano a cercare uno spazio di libertà. «COM» è la rivista ideale per riproporre il suo progetto più ambizioso, *La Fenice*, la cui pubblicazione è stata interrotta con la chiusura di «Manga Shonen», periodico che ne ha ospitato i primi capitoli. Questa nuova *Fenice* avrebbe seguito una nuova impostazione: la creatura mitologica che dà il titolo all'opera non è più protagonista assoluta ma personaggio secondario, lo strumento con cui Tezuka può affrontare temi più adulti rivolgendosi a un pubblico più maturo. Nel dicembre del 1975 «COM» chiude i battenti: sulle sue pagine autori come Shinji Nagashima e Shotaro Ishimori hanno pubblicato le loro opere più sperimentali e sincere; il progetto «Grand Companion», isola felice in cui lettori, autori più esperti e nuove leve del fumetto potevano incontrarsi e interagire per contribuire alla formazione della «élite del fumetto», ha permesso ad autori dell'importanza di Azuma Hideo (noto in Italia per «Ichi the Killer» e «Homunculus»), Minori Kimura e Katsuhiro Otomo (che di lì a poco sarebbe diventato il regista del film *Akira*, tratto dalla sua opera più importante) di muovere i primi passi. *La Fenice* invece, orfana della rivista che l'aveva ospitata, prosegue il suo percorso sulle pagine di diverse riviste, compiendo di volta in volta quel processo di morte e resurrezione che è al centro della storia che racconta: è la sintesi della vita e del pensiero di Tezuka: una creatura che sopravvive a formati, stili e generi diversi.

Con questa straordinaria parabola, Tezuka è il nume tutelare di tutti i generi e di tutti i formati editoriali giapponesi. Ha avuto una carriera così multiforme e articolata da rendere possibi-

li, prima che evidenti, tutte le sfumature che l'industria nipponica riesce oggi ad assumere.

L'attuale forma del mercato del fumetto giapponese è, soprattutto, merito suo. Uno spazio che permette i modelli di produzione e di lettura più disparati: dalle lunghissime serie con struttura iterativa e consolatoria, che abilitano la produzione di merchandising e prodotti crossmediali (animazioni, videogiochi, gadget e pupazzi), ai prodotti specificamente destinati a ogni fascia d'età o segmento di utenza potenziale. Fedeli all'insegnamento di Tezuka, molti autori continuano a cimentarsi nel fumetto, abbracciando, di volta in volta, la produzione seriale, il lungo manga con struttura e volontà romanzesca e, addirittura, le sperimentazioni narrative e visuali più spinte. Muovendosi tra l'enorme quantità di fumetti giapponesi presenti anche nelle nostre edicole, fumetterie e librerie, il lettore italiano può godere di una gamma di racconti che, mentre evidenzia fin dal senso levogiro di lettura dei libri l'enorme distanza culturale, mostra capacità e possibilità irreperibili nel fumetto e nel graphic novel occidentale.

Dall'edicola alla libreria

di Luisa Nannipieri

Il fumetto italiano ha sempre avuto il suo perno nelle edicole, ma le opere che nascono dagli anni novanta in poi venivano snaturate dalla segmentazione in uscite di poche pagine. L'approdo nelle librerie di varia – e la definizione del nuovo formato 17x24 cm, pensato espressamente per gli scaffali e in breve divenuto l'emblema grafico e merceologico del settore – è decisivo: consente il contatto con un pubblico adulto e trasversale. Una mutazione trainata dalle piccole e piccolissime imprese specializzate – Mondo Naif, Kappa Edizioni, Black Velvet, Coconino Press – che si fanno avanguardia culturale di un mercato esplorato dai grandi gruppi editoriali solo in tempi più recenti, e con qualche cautela.

Il primo volume a fumetti che riporta in copertina la dicitura *graphic novel*, appare negli USA nel 1978. Si tratta del celebre *Contratto con Dio* di Will Eisner, seguito, nel decennio successivo, da altre importanti opere in formati diversi da quelli classici, tese a sperimentare, graficamente e sul piano narrativo, le possibilità offerte dal medium.

La diffusione del fenomeno *graphic novel* è iniziata, quindi, tra i venti e i trent'anni fa; tuttavia, il nostro paese rimase a lungo escluso dal cambiamento. I motivi di questo ritardo sono diversi. In primo luogo, è bene ricordare che negli anni novanta il cosiddetto «fumetto d'autore» era entrato in crisi, o meglio, versavano in difficoltà le riviste su cui questo genere di narrativa trovava spazio. Il fumetto italiano ha sempre avuto il suo perno nelle edicole e quindi nei periodici, ma le opere che stavano nascendo in quegli anni venivano snaturate dalla segmentazione in molte uscite di poche pagine, presentate al pubblico dopo lunghi intervalli (generalmente con cadenza mensile, ma i ritardi erano di rito), perché erano pensate in funzione di una pubblicazione in veste unica.

Mancava, al contempo, un sistema distributivo che non si basasse unicamente sui chioschi. Erano sì nate le librerie specializ-

zate, ma erano talmente poche e così inegualmente diffuse, da non poter costituire una valida piattaforma d'acquisto, almeno fino a fine decennio. Gli editori interessati al fumetto non seriale e di sperimentazione mancavano, in quel momento, dei mezzi e delle capacità per veicolare i nuovi prodotti a un pubblico sufficientemente ampio. Nei paesi in cui la forma graphic novel si sviluppa, in effetti, decisiva è la vendita sugli scaffali delle librerie di varia, poiché ciò consente il contatto con un pubblico adulto e trasversale, non per forza motivato in senso idiosincratico.

È necessario precisare che, nel corso degli anni, il termine graphic novel ha assunto un significato ampio ed è stato utilizzato più dagli editori che dagli autori e dai critici di fumetti: molti editori, anche italiani, etichettano così non solo il fumetto non seriale, di ampio respiro, rivolto a un pubblico adulto e concepito unitariamente, ma qualsiasi libro a fumetti. Gli autori, invece, considerano graphic novel un termine generico e impreciso, poco adatto a definire il proprio lavoro.

Nel periodo in cui il fenomeno nasce e si sviluppa, in ogni caso, la distribuzione è affidata a gruppi di autori e case editrici indipendenti, affiancati solo successivamente da grandi editori che creano etichette apposite, per inserirsi in un segmento di mercato in progressiva espansione. In Italia ciò non accade: i pochi grandi editori di settore non si avvicinano, se non saltuariamente, al graphic novel, considerando le vendite in libreria (20mila copie vendute sono un vero successo per il nostro mercato) non paragonabili a quelle nelle edicole, dove le tirature viaggiano sul centinaio di migliaia di esemplari, per poter raggiungere adeguatamente tutti i 30mila chioschi italiani. Va poi considerato un vecchio pregiudizio, per cui il fumetto, inteso come prodotto popolare, non poteva trovare spazio in libreria, luogo frequentato da lettori «colti». L'atteggiamento di grandi protagonisti delle edicole, quali Bonelli (il cui «Tex», nel 2010, vendeva 220mila copie al mese) e Disney, dunque, ha rallentato di molto la diffusione dei graphic novel e ha reso più difficile la creazione di un mercato in Italia.

Cambiamenti significativi in questo senso si verificano alla fine degli anni novanta. Tra i primi a occuparsi di romanzi grafici c'è il gruppo bolognese dei Kappa Boys, noto essenzialmente nel mondo dei manga, che inaugura nel 1995 il progetto «Mondo

Naif»: una rivista antologica sulla quale compaiono storie brevi, scritte e disegnate da giovani autori italiani. Non essendo in grado di garantire la periodicità da edicola, e assomigliando sempre più i testi qui contenuti a prodotti di una piccola casa editrice di narrativa, queste opere appariranno qualche mese dopo, riviste e corrette, con il marchio Kappa Edizioni. E visto il successo dell'iniziativa, «Mondo Naif» diventa il nucleo di un vero e proprio progetto editoriale, ben presto dotato di collegamenti in Francia, America e Giappone.

Inizialmente la casa editrice fa riferimento alle cosiddette fumetterie; ma una volta realizzato un cospicuo catalogo di titoli, si punta con decisione al mercato delle librerie di varia, dove viene confluendo un pubblico piuttosto differenziato: i lettori di manga, fedeli ai Kappa Boys dagli inizi, e gli appassionati di fumetto d'autore e di graphic novel. Il formato dei testi, 17x24 cm, è pensato espressamente per gli scaffali delle librerie: allo scopo di rendere riconoscibili le pubblicazioni, lo si utilizza in pratica per tutti i volumi, fino a farne l'emblema grafico e merceologico per altri editori del settore.

Nel 1997 nasce, grazie a Omar Martini e Luca Bernardi, la Black Velvet, che si dedica in origine al fumetto americano incentrato sull'autobiografia e su storie di quotidianità corrente (Chester Brown, Jason Lutes, Jessica Abel), nonché su testi di critica riguardo allo specifico medium. In seguito, la scelta degli autori si allarga ad altri continenti, fino a diventare, negli ultimi anni, molto attenta alle opere italiane più innovative. Ma di là da testi e autori contemporanei, la casa editrice si è pure interessata al recupero storico e tradizionale, ripubblicando tavole non facilmente reperibili, sia italiane che internazionali. Tre anni dopo, nel 2000, nasce una casa editrice il cui ruolo è stato decisivo per l'allargamento del pubblico di graphic novel e per la spinta alla diffusione e creazione di fumetti di qualità in Italia: la Coconino Press.

Il marchio sorge a Bologna grazie alla collaborazione di Igor Tuveri (Igort), autore noto in Italia e all'estero, il distributore Carlo Barbieri e l'imprenditore Simone Romani, oggi editor di Lizard. Da subito, anche grazie ai contatti di Igort, Coconino si distingue per la qualità dei titoli proposti, quasi tutti

stranieri; e per la cura editoriale con cui vengono realizzati. La cooperazione internazionale è un elemento fondamentale per i bolognesi: grazie a diverse coproduzioni, giungono sulla penisola autori importanti e, allo stesso tempo, si crea una rete attraverso cui proporre giovani autori italiani a un pubblico più ampio e attento di quello nazionale. Nonostante i problemi economici e organizzativi a cui la casa editrice deve far fronte, dopo soli cinque anni di lavoro può vantare un catalogo solido e ben fornito, nel quale la presenza italiana è in costante aumento. Il graphic novel acquisisce, in quegli anni, un'ottima visibilità mediatica anche nel nostro paese, mentre le opere targate Cononino fanno mostra di sé sugli scaffali librari e nelle recensioni di quotidiani e settimanali nazionali.

Un colpo altamente significativo viene messo a segno nel 2006 grazie alla creazione, con «la Repubblica», della collana di collaterali «Graphic Novel»: considerata una delle migliori iniziative del genere, non registra invero vendite eccezionali, però assicura visibilità alla casa editrice e ne accresce la reputazione. Il generale successo di vendita dei libri a fumetti come collaterali da edicola (i dati Aie del 2008 evidenziano, tra il 2003 e il 2007, ventinove iniziative che raggiungono in media le 80-100mila copie vendute), e il proliferare di nuove case editrici specializzate, testimoniano chiaramente l'esistenza di un mercato per questo tipo di fumetto, piccolo ma in crescita.

Becco Giallo, a Padova, e Tunué, a Latina, sono solo due di una serie di editori di graphic novel nati dal 2005 a oggi (cui si potrebbero aggiungere Bao Publishing, Canicola, Edizioni BD, Grifo Edizioni, Comma22, Coniglio Editore ecc.). Becco Giallo pubblica, corredate di documenti, storie di non fiction e inchieste trasposte a fumetti dai migliori giovani autori del panorama italiano, provenienti spesso dall'underground e dal fumetto indipendente. Il fatto di perseguire con grande coerenza e originalità una linea editoriale inedita a livello mondiale, ha permesso alla casa editrice di ottenere un'ottima risposta di pubblico e le ha consentito di diventare un punto di riferimento in Italia per il fumetto di non fiction, nonostante le sue piccolissime dimensioni.

Tunué, invece, evoluzione del portale Komix.it, costituisce un polo saggistico ricco di proposte che offrono, tra l'altro, una

panoramica importante della nuova critica fumettistica; altresì investendo sul fumetto vero e proprio, in particolare sugli autori emergenti, italiani e internazionali, e sui nuovi supporti (web, iPad). Negli ultimi anni si è assistito a una maggiore specializzazione dei piccoli editori di graphic novel: si pubblicano pochi libri l'anno, dedicati a tematiche o a un pubblico definito; un atteggiamento simile a quello di certe piccole e medie case editrici di varia, che consente loro la sopravvivenza entro un mercato ristretto e, allo stesso tempo, permette di qualificare i relativi marchi.

In assenza di impulsi decisi da parte di quegli editori che avrebbero potuto determinare un reale ampliamento del mercato, sono state insomma le medie, piccole e piccolissime imprese a svolgere un ruolo trainante, diventando, anche a costo di sforzi enormi, veri punti di riferimento culturale. Fortunatamente, i loro sforzi, uniti alla maggiore attenzione mediatica riscossa dal graphic novel e dal successo sui mercati esteri, hanno risvegliato l'attenzione degli editori di varia, conducendo a una serie di interessanti movimenti sul piano aziendale.

Nel 2008 Rizzoli torna a investire sul fumetto acquisendo la Lizard, creata da Hugo Pratt, e affidandola a Simone Romani, che in poco tempo riesce a rendere l'etichetta competitiva e apprezzata. L'anno prima Guanda propone «Guanda Graphic», mentre sempre nel 2008 la padovana Alet incorpora Becco Giallo. Nel 2010 Giunti controlla Black Velvet, e anche Coconino sigla un accordo di stretta collaborazione con Fandango; nel frattempo, Mondadori ed Einaudi ampliano lo spazio dedicato ai graphic novel in alcune collane.

Nonostante l'ingresso dei gruppi commerciali comporti il rischio di svalorizzare il medium, in questo momento c'è un effettivo bisogno di attori con maggiori mezzi pubblicitari, in grado di spingere il pubblico verso il fumetto. Il rischio è comunque compensato dalle numerose offerte di alta qualità presenti in commercio e dai progetti alternativi (e multicanale) ideati dalle realtà minori.

Oggi in Italia l'offerta è buona, esistono autori di qualità e editori economicamente in grado di commissionare opere nuove, interessati a investire nel settore, ma è necessario avvicinare nuovi acquirenti a questo tipo di letteratura, o sarà tutto inutile. Per ave-

re un esatto conto della situazione, è poi indispensabile creare un sistema di raccolta e diffusione dei dati di stampa del settore, basato su criteri condivisi, che permetta finalmente agli osservatori di disporre di cifre chiare. Purtroppo, in questo senso, il lavoro da fare è ancora molto.

Sergio Bonelli

di Paolo Bacilieri

Il veronese Paolo Bacilieri è uno dei fumettisti più apprezzati e talentuosi di quella generazione che ha in Andrea Pazienza il mai troppo rimpianto fratello maggiore. All'esordio a metà anni ottanta con Il tesoro degli Imbala, su testi di Franco Mescola, segue una serie di lavori (Barokko, Durasagra, Zeno Porno) che lo rende quasi un personaggio di culto per appassionati. A fine anni novanta entra nella scuderia Bonelli, con le testate «Jan Dix» e «Napoleone». E proprio a Sergio Bonelli, da poco scomparso, Bacilieri dedica queste tavole inedite, «un "minuto di silenzio" per un amico che con dignità e passione ci ha accompagnato fino a qui e che con i suoi fumetti continuerà a farlo».

Sergio Bonelli era uno strano fenomeno nel panorama dei fumetti italiani e non solo italiani. Un autore di fumetti («Zagor» e «Mister No») figlio d'arte diventato editore, Bonelli era il fumetto seriale, da edicola, quel fumetto povero di mezzi e contenuti, che era innanzitutto un oggetto, un albo, da portare in metropolitana, a scuola, in spiaggia, in bagno e leggere/divorare in un quarto d'ora. Storie «di genere», con «l'eroe con la pistola» per un pubblico che all'origine maschile e adolescenziale si è via via differenziato e stratificato.

Produttore di fumetti italianissimi, dai quali molti autori cercano di allontanarsi il più possibile, Sergio Bonelli rappresenta da mezzo secolo un'idea di fumetto ritenuta agli antipodi di quello che oggi chiamiamo appunto graphic novel.

Lo è davvero? Non esattamente.

Basterebbe dare un'occhiata ad alcune produzioni «minori», la serie «Ken Parker» per esempio, il lavoro «neorealista» di Rino Albertarelli sui protagonisti del West, la collana «Un uomo un'avventura» degli anni settanta (libri in grande formato, a colori, di autori diversi senza un personaggio fisso), per convincersene. Ma anche in «Tex», «Dylan Dog», «Julia»,

si trovano spesso albi che non hanno nulla da invidiare al cosiddetto «fumetto d'autore».

La SBE con le sue migliaia di tavole di storie ininterrotte, in bianco e nero su carta poverissima, niente pubblicità, niente che distolga dall'immersione nel racconto, cura meticolosa degli apparati (storici, linguistici, grafici) è, al di là della qualità delle singole storie, uno spazio di possibile sviluppo di questo medium, di soluzioni narrative inedite, graphic novel compreso.

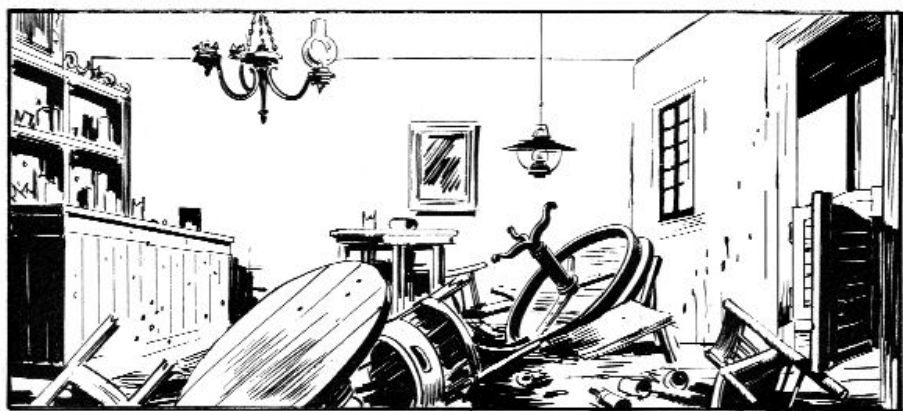
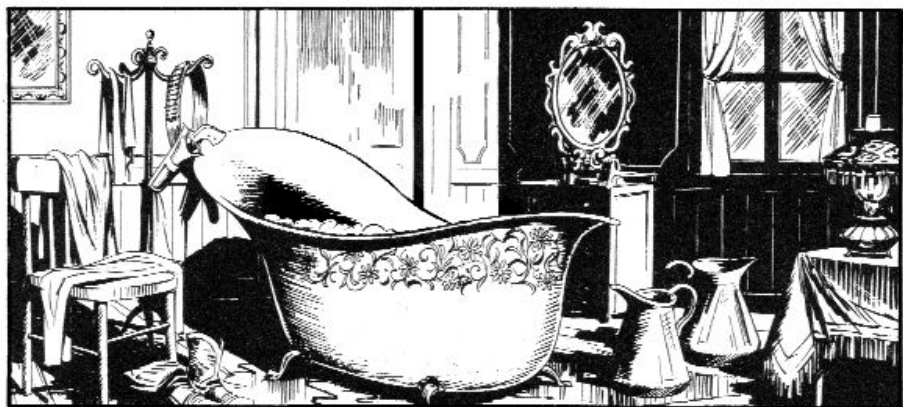
Sergio (se ne volete un ritratto non agiografico, vivo, leggete *Non è successo niente*, l'ignoratissimo romanzo semiautobiografico di Tiziano Sclavi, creatore di Dylan Dog. Se fosse a fumetti rientrerebbe a pieno titolo nella categoria graphic novel, racconta la vita quotidiana milanese di un gruppo di autori e redattori di fumetti. SB vi compare sotto lo pseudonimo Ravasciò) se ne è andato in vacanza permanente, lasciando una casa editrice in salute con un bacino di lettori invidiabile, anzi incredibile.

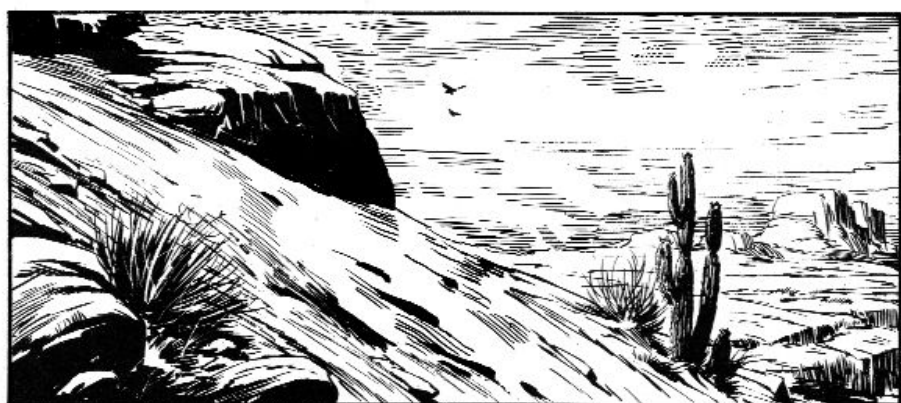
Per chi prenderà in mano le cose in redazione e per noi che ci lavoriamo c'è molto da fare.

Quello che segue è un silenzioso omaggio che non ha dietro molti ragionamenti, è più da considerarsi un requiem o più modestamente un «minuto di silenzio» per un amico che con dignità e passione ci ha accompagnato fino a qui e che con i suoi fumetti continuerà a farlo.

Buona lettura.









GLI AUTORI

Alte Tirature

Tra Storia e totalità
di Gianni Turchetta

Le esordienti raccontano storie
di Giovanna Rosa

Non è un paese per cannibali
di Mario Barengbi

Apocalittici e antimoderni
di Federico Bona

Arbasino a cavallo
di Bruno Pischedda

Postrealismo e narrativa postindustriale.
Intervista a Mario Desiati
di Maria Serena Palieri

Un Gesù non per tutti
di Luca Clerici

Nucleare sì, nucleare no
di Sylvie Coyaud

Il successo della crisi
di Mauro Novelli

Giornaliste ai fornelli
di Maria Sofia Petruzzi

Manuali di felicità
di Enzo Marigonda

Italiani, carne da canzone
di Umberto Fiori

Adottati a scuola

La multimedializzazione della didattica
di Anna Favalli

La scuola tra rassegnazione e resistenza
di Roberto Carnero

ALTE TIRATURE
Tra Storia e totalità
di Gianni Turchetta

Negli ultimi tempi sono usciti romanzi di esordienti, che mostrano un minimo comune denominatore: una franca, temeraria tensione verso la Storia collettiva. Accade così con la rappresentazione del Risorgimento nel romanzo di Alessandro Mari, con la Prima guerra mondiale in Andrea Molesini, con la guerra cecena in Andrea Tarabbia. È probabile che si tratti di un segnale rilevante: mettere in scena e ripensare la grande Storia, lontana o vicina, permette di confrontarsi senza remore con i temi della vita e della morte, del bene e del male: rischiando magari qualche eccesso, ma con la ferma, programmatica intenzione di restituire alla letteratura il suo prestigio, la sua forza simbolica e la sua fame di assoluto.

Negli ultimi tempi sono usciti vari romanzi di esordienti, o quasi, che, pur nella varietà delle soluzioni formali e delle tematiche, mostrano un robusto e quasi direi costitutivo minimo comune denominatore: una franca e quasi temeraria tensione verso la totalità, intesa anche e proprio come totalità storica. Gli autori si dedicano a vicende specifiche, e particolarmente rilevanti, della Storia collettiva, ma adoperandole come una sorta di maxicorrelativo oggettivo di una più generale condizione umana, che le situazioni estreme della Storia e soprattutto della guerra contribuiscono a rivelare.

Prendiamo, anzitutto, il monumentale romanzo d'esordio del trentenne Alessandro Mari, *Troppo umana speranza* (Premio Viareggio 2011): oltre settecentoquaranta pagine, in un ampio affresco dedicato agli anni fra il 1839 e il 1849, cioè alla parte mediana del nostro Risorgimento. Lascero però subito da parte il discorso sull'Unità d'Italia. Con un po' di approssimazione, si potrebbe parlare di un quadruplo, anzi quintuplo romanzo di formazione: ci sono infatti quattro linee narrative, che si alternano liberamente, imperniate sulle vicende di cinque personaggi giovani: il sedicenne Colombino, orfano del contado milanese, adottato dal parroco; il

poco più che ventenne pittore Lisander, anch'egli tragicamente orfano, omonimo del Manzoni e dell'autore; la diciannovenne Leda, pure orfana, all'inizio prigioniera in un monastero femminile; e poi José, cioè Giuseppe Garibaldi, poco più che trentenne, all'epoca delle sue guerre sudamericane, all'inizio in Brasile, dove conosce la sensuale e dolce Ana Maria de Jesus Ribeiro, detta Aninha, cioè Anita.

Non è questa la sede per raccontare nel dettaglio le peripezie dei protagonisti, intrecciate costruendo innumerevoli simmetrie e rimandi, spesso creando coincidenze senza nessi causali, a suggerire qualcosa che assomiglia a (quasi)junghiane sincronicità. C'è anche qualche *coup de théâtre* al limite del fiabesco, o del *romance* (come la miracolosa sopravvivenza di Colombino precipitato in un «grotto», o la fuga di Leda nel finale): ma la vigorosa capacità di controllo su una materia narrativa così ampia e complessa è ammirevole. Mari costruisce un narratore francamente onnisciente, ma con sistematiche incursioni nei punti di vista dei personaggi di rilievo. Anzitutto, di Colombino, che per amore della bella Vittorina dai grandi «occhi di mucca» attraversa a piedi l'Italia, per chiedere un improbabile intervento del papa: intanto affronta sofferenze indicibili, spaccandosi ossa e rischiando la morte. Incarcerato perché accusato ingiustamente di collaborare alla Carboneria, verrà liberato e diventerà per caso attendente di Garibaldi. Lisander, dal canto suo, ama la prostituta Chiarella, e si diletta pure con una nobildonna; pittore squattrinato, partecipa a un gruppo paravanguardista, i Romantici di Sbieco, e poi però svilupperà la nuova arte della fotografia (che fa balenare benjaminiane prospettive di riproducibilità tecnica dell'arte), arrivando a fare i soldi come protopornografo, con le «callopornie», ma anche a fotografare le Cinque giornate. Leda invece verrà liberata dalla sua prigionia grazie all'intervento di una tetra rete spionistica reazionaria, che l'assolda e la ricatta, spedendola in missione a Londra, a spiare il Maestro, cioè Giuseppe Mazzini, che briga con la sua controversa Giovine Italia. Anche Mazzini ha un ruolo non indifferente, anche se viene sempre visto dall'esterno. Durante la Repubblica romana del 1848 incontrerà l'altro eroe della storia, José Garibaldi, quasi sempre inquadrato attraverso lo sguardo innamorato dell'intensa, luminosa Aninha, che seguirà fino alla morte per febbri malariche.

Fondamentale nel romanzo è il ruolo di Colombino: che mette in gioco il punto di vista dello stupido, che non capisce nulla e per questo va per il mondo, pagando un prezzo altissimo per la propria insipienza. Ma Colombino è anche, fin dalle prime righe, il «menamerda», cioè colui che porta il concime, e dunque ha a che fare con la «materia» bassa per eccellenza, disgustosa e però positiva, perché dalla merda nascono le piante, il pane e la vita. Puzzolente e santo, idealista fino al cretinismo, sommamente ingenuo e ignorante, ma proprio per questo dotato di purezza d'animo sconfinata e persino carismatica, Colombino è un po' dostoevskiano idiota e un po' contadinesco Forrest Gump. In lui il patetico e il comico convivono al massimo grado, negandosi e ribadendosi (come del resto accade anche con il suo inseparabile compagno, il mulo Astolfo), sotto il segno convergente dell'amore purissimo e dell'esibito, impurissimo basso corporeo, che più basso non si può.

La brutta materia corporea ha davvero un'importanza strategica: presente un po' ovunque, e financo nei traslati, spinge verso il comico, ma anche verso il tragico, nella rappresentazione ricorrente (specie nel filone narrativo che riguarda Garibaldi, ma non solo) dei corpi offesi dalla guerra, aperti, mutilati, con gli umori e le viscere squadernati a terra, e pur tuttavia proprio così innalzati a un'imprevista, dolente epica. Del resto, il confronto con la corporeità fa tutt'uno con la rappresentazione della morte, che i personaggi non solo rischiano, talora soccombendo, ma anche infliggono: tant'è vero che a uccidere sono anche personaggi inospettabili, come (preterintenzionalmente) Lisander, ma anche, in modo consapevole, le fragili (si fa per dire) Leda e Aninha. Il fatto è che niente come la corporeità, meglio di qualsiasi altra più nobile dimensione, rivela ed espone l'essere umano, e più in generale il vivente, nel suo nudo esistere, nella sua indifesa creaturalità, cogliendolo nella sua irriducibile singolarità, nel suo irripetibile essere nel mondo, e proprio così esaltandolo, proprio laddove appare più ignobile la materia di cui è fatto: che pure è la stessa materia da cui nascono i sogni. In presenza di tanti personaggi giovani e innamorati, infatti, il corpo appare anche come infinita risorsa di possibilità vitali, come unica, impareggiabile fonte di esperienza e di piacere, nonché come sede delle più nobili aspirazioni: anche se il mondo è orrendamente colmo di violenza. Il piacere e la gioia si

mescolano così infinitamente con i più atroci dolori, mentre la sofferta nascita delle identità individuali, spesso destinate a essere rapidamente distrutte, s'intreccia con i destini collettivi, forse sottolineando che la grande Storia pubblica è fatta sempre di piccole, ma proprio per questo grandi, storie personali.

L'accentuazione della corporeità, intesa anche e proprio come creaturalità, si ritrova anche, con ogni evidenza, nei romanzi di Molesini e di Tarabbia. Andrea Molesini, sessantenne docente universitario di Letterature comparate e noto narratore per ragazzi, con il suo esordio nella narrativa maggiore, *Non tutti i bastardi sono di Vienna* (Premio Campiello 2011), ci parla, reinventando documenti storici, di una vicenda avvenuta fra il 1917 e il 1918: una vicenda in cui, di nuovo, la storia privata si incontra duramente con la Storia pubblica, che la vira e torce verso l'epica collettiva. Dopo Caporetto la nobiliare Villa Spada, a qualche chilometro dal Piave, viene occupata dai soldati austroungarici: nei confronti dei quali, inizialmente, il protagonista e narratore Paolo non riesce a provare odio, ma piuttosto ammirazione. La vita di prigionieri in casa propria è disagiata, ma a prima vista non così terribile: il procedere della guerra, e il coinvolgimento di Paolo in azioni di spionaggio a favore degli alleati dell'Intesa, provocheranno però una progressiva accentuazione degli aspetti tragici.

Paolo, nato emblematicamente nel 1900, tira con sicurezza le fila della storia: narratore interno, in parte protagonista e in parte testimone, mostra spesso capacità d'interpretazione e di spiegazione da narratore esterno, anche perché si trova ad assistere direttamente o quasi a molti eventi bellici rilevanti. D'altro canto il suo è per molti versi soprattutto un romanzo di formazione, in cui i luoghi dell'infanzia, sconvolti dagli eventi bellici, costringono dolorosamente a prendere atto della realtà del mondo, carica di sofferenza e di violenza. Anche se la guerra consente alle figure maschili di assumere ancora ruoli violenti e talora eroici, come accadrà anche e proprio a Paolo, l'articolato sistema dei personaggi assegna un ruolo privilegiato alle figure femminili: dall'energica zia Maria, nubile benché avvenente, che governa con mano fermissima la villa; all'ancora autorevole e piacente nonna Nancy; alla cugina Giulia, «matta, bella, rossa. Uno schiaffo di lentiggini», di alcuni anni più grande del narratore, che la ama, e ne viene estrosamente riamato:

capricciosa, indipendente, testarda, Giulia può far pensare alla Pisana di Nievo, così come Villa Spada evoca a tratti i sapori del Castello di Fratta. O, ancora, si pensi alla cuoca Teresa, che, pur nelle frequenti tonalità comiche, rimanda a una fedeltà indistruttibile, a valori stabili che si stanno perdendo: non a caso il libro si chiuderà su di lei, che «è come l'erba, nata per restare ferma, al centro del misero splendore del tutto che passa». In prima approssimazione, l'energia autoritaria delle figure femminili fa rilevare una debolezza, o sia pure una delicata fragilità, delle figure maschili, incarnate soprattutto dall'amabile e ironico nonno Guglielmo. E forse è la stessa incombente crisi della virilità a far risaltare i gesti con cui Paolo si appropria dei simboli della virilità stessa: la pipa, poi il coltello, infine un revolver, con il quale anch'egli si troverà a uccidere. È vero anche però che molti personaggi maschili sono soldati e spie, impegnati in prima persona nella violenza della guerra, e certo non peccano in debolezza: come il custode Renato, o l'aviatore inglese Brian Herrick, e gli stessi ufficiali austroungarici, dall'esemplare sebbene irrigidita cortesia. D'altro canto, nel libro aleggia una costante polemica contro la guerra, terribile affare da uomini, che una civiltà governata dalle donne certo eviterebbe; sul piano storico, la guerra appare una mostruosa manifestazione della fine, irreversibile, della civiltà delle buone maniere, una civiltà di cui il libro fa balenare una persistente, accorata elegia.

In qualche momento le vicende di guerra virano verso l'avventuroso, specie nel rocambolesco finale. Ma dovunque, e soprattutto nella sequenza in cui Villa Spada, nel giugno 1918, diventa retrovia della battaglia del Piave, Molesini sa trovare toni di vibrata, intensa partecipazione, accumulando davanti agli occhi del narratore, e dei lettori, visioni di sofferenza, di mutilazioni e di morte. Di nuovo, risalta irresistibilmente la corporeità come creaturalità, dimensione fragile, materialissima (come segnala la presenza ricorrente e invincibile dei cattivi odori), e tuttavia proprio per questo umanissima, degli esseri che la guerra maltratta, tormenta, violenta fisicamente e moralmente, sconfigge e uccide. Ed è certo significativo che, fin dalle prime pagine, il romanzo metta ripetutamente in scena stupri e violenze sessuali (che coinvolgono anche la figlia di Teresa, Loretta, con tragiche conseguenze): a ribadire che la violenza è soprattutto cosa di maschi.

Con *Il demone a Beslan*, Andrea Tarabbia, classe 1978, slavista e scrittore, già autore fra il 2010 e il 2011 di altri due testi narrativi, affronta le immani violenze della guerra cecena: che, come non si dirà mai abbastanza, è poco meno di un genocidio, consumato sotto gli occhi di una comunità internazionale impotente e silenziosa. Tarabbia sceglie di narrare uno dei più atroci atti di terrorismo della storia, la strage di Beslan, avvenuta fra il 1° e il 3 settembre 2004 in una scuola, in corrispondenza della festa di inizio anno scolastico, con il sequestro di oltre un migliaio fra bambini e genitori, sfociata nel massacro di trecentotrentaquattro ostaggi (se si tiene conto dei soccorritori, delle forze speciali e dei terroristi, i morti sono trecentottantasei). Pochi sanno che non tutti i trentadue terroristi furono uccisi nel cruentissimo attacco delle forze speciali russe; uno infatti, che nella realtà si chiama Nur-Pashi Kulayev, è incredibilmente sopravvissuto. Per quanto efferati e spietati, i terroristi ceceni sono però anche i figli di vent'anni di violenza scatenata dei russi. Con programmatica audacia, Tarabbia reinventa il personaggio del terrorista superstite di Beslan, qui protagonista e narratore, capace di raccontare dall'interno una vicenda di violenza così atroce ed estrema da trasformarsi *ipso facto* in un confronto corpo a corpo con il bene e con il male. Il risultato, diciamo subito, è di non comune intensità narrativa.

Nella finzione di Tarabbia, dove non pochi dei nomi dei terroristi coincidono con quelli reali, il superstite si chiama però Marat Bazarev: a evocare il rivoluzionario francese assassinato da Charlotte Corday, ma forse anche il Marat/Sade di Peter Weiss, così come l'amletico e donchisciottesco Bazarov, protagonista di *Padri e figli* di Turgenev. Sul piano tematico, Marat Bazarev è uno che è già stato testimone dei massacri russi, e per questo ha preso le armi, insieme all'amico Shamil: la sua militanza nei gruppi terroristici indipendentisti appare così ben motivata dall'odio, dal desiderio di vendetta e insieme di liberazione, persino di giustizia. D'altro canto fin dalle prime righe Bazarev diventa una sorta di incarnazione della morte, come testimoniato dalla testa di forca che porta sempre alla cintura. Sul piano della strategia narrativa, Bazarev è il narratore principale, ma non l'unico; l'asse della storia, sorretto dal memoriale che Bazarev redige in carcere, percependo la propria scrittura come un'azione al tempo stesso necessaria e di

incerto significato, è infatti intervallato sistematicamente da altre due voci: quella del bambino Petja e quella, doppiamente complementare, del vecchio Ivan. Petja è un bambino imprigionato nella scuola insieme alla sorella e alla mamma: sono morti tutti, e tuttavia Petja parla, apparendo a Bazarev come incubo ricorrente e voce del rimorso. Petja è anche un altro testimone *da dentro* la scuola; mentre Ivan è un vecchio dalla vista incerta, testimone perciò leggermente paradossale, ma comunque portatore dello sguardo di chi stava *fuori*, perché si trovava accanto alla scuola durante il sequestro: anche se non ha potuto vedere molte cose, proprio per questo *ha visto*, cioè ha visto cose che Marat non poteva vedere. Mano a mano si scoprirà che Ivan è un essere fisicamente mostruoso, una specie di *Elephant man*, il cui volto è una massa informe di carne: orrendo, ma buonissimo, e in questo speculare ai cattivissimi «normali»; respinto dagli uomini, e tuttavia in cerca di affetto, che riversa sul gatto Aleksandr Sergeevič (il nome di Puškin).

L'intreccio dei narratori si complica con quello dei destinatari del discorso, dei narratori: infatti sia Petja sia Ivan parlano a Bazarev; questi invece oscilla fra un «tu», indirizzato volta a volta a Shamil, a Ivan, a Petja, alla guardia carceraria, e un «voi», spesso rivolto agli odiati russi, ma non di rado anche ai lettori, con i quali inscena un rapporto percepibilmente conflittuale: col risultato, conturbante, non certo di chiamarci in causa e coinvolgerci in un'impossibile empatia, ma di tenerci a distanza, imponendoci la misura già riservata all'odio inestinguibile che colpisce gl'invasori. Nel capitolo unico dell'ultima parte, infine, le tre voci principali si alternano in continuazione, sottolineando il progressivo aumento della temperatura narrativa ed emotiva. Lo sguardo e la voce del narratore principale, alle prese con le apparizioni e le voci degli altri narratori, vanno così via via precipitando in una prospettiva sempre più deformata e delirante, in parallelo con lo sviluppo sempre più tragico dell'azione, mentre in Marat si accumulano tensione, esaltazione, stress, paura, stanchezza, effetto di droghe, disperazione, fino alla fulminea, terrificante stretta finale. A completare l'impianto narrativo ci sono poi otto tragiche storie di donne, coinvolte direttamente o indirettamente nella strage. La stessa complessa articolazione narrativa scandisce la vicenda, conferendole un ritmo, è il caso di dirlo, infernale, mentre tutta la

vicenda resta sospesa nell'inutile attesa di una soluzione che già sappiamo impossibile.

La violenza scatenata, ancorata alla relativa assolutezza (l'ossimoro è d'obbligo) dei corpi, riesce a mettere insieme allo stesso tempo una condensata concretezza (ribadita dall'uso ossessivo dei deittici) e una crescente astrazione, che culminerà nel dostoevskiano (fin troppo) dialogo fra Marat e padre Aleksej, dove le ossessioni del bene e del male, della giustizia e della colpa, dell'umano e del non umano, dell'amore e dell'odio assumono connotati ancora più espliciti. Correlativamente, anche Tarabbia insiste quasi a ogni passo sulla corporeità, sui corpi straziati e le mutilazioni, gli stupri, le deiezioni e i cattivi odori, con fatale corredo di animali disgustosi (come nell'allucinata rappresentazione di una scolopendra predatrice di scarafaggi). D'altro canto, la forza espressiva del romanzo si alimenta anche di una strategia lessicale ad alta selettività, cui si affianca la messa in opera rigorosa, implacabile di figure retoriche di ripetizione (a cominciare dal martellio costante dei poliptoti). Il cortocircuito alto-basso, sia tematico sia stilistico, non potrebbe essere più marcato.

Ho il sospetto che le analogie rilevabili fra questi libri siano un segnale interessante. Mettere in scena e ripensare direttamente la grande Storia, lontana o vicina nel tempo e nello spazio, sembra essere infatti un modo per confrontarsi senza remore con i temi estremi della vita e della morte: rischiando magari qualche eccesso di emotività e di stile alto, ma con la ferma, programmatica intenzione di restituire comunque alla letteratura tutto il suo prestigio, la sua forza simbolica e, perché no, la sua fame di assoluto.

ALTE TIRATURE
Le esordienti
raccontano storie
di Giovanna Rosa

Le scrittrici reagiscono al presunto «crepuscolo dei letterati» riannodando il dialogo con il pubblico più vasto dei lettori, oltre la comunità delle lettrici. Accantonata la misura breve del racconto, privilegiata finora dalle esordienti, ritrovano il gusto di raccontare storie ad arcatura medio-ampia. Punto di forza delle opere prime al femminile è la fisionomia dell'io narrante, che adotta la prima persona ma sceglie un'ottica romanzesca: il sistema dei personaggi si allarga e compone dinamiche di socialità riconoscibili, in una trama in cui a prevalere non sono gli incontri sessual-erotici, ma i rapporti parentali e intergenerazionali.

C' è un elemento che colpisce in questa stagione letteraria: la ricchezza dei libri delle autrici esordienti, in buona compagnia, peraltro, dei maschietti anch'essi alla loro prima opera. Colpisce innanzitutto per l'effetto di reattività positiva con cui la giovane generazione risponde alle tendenze cupo-depressive dei detentori del gusto più tomati, inclini alla *deprecatio temporum*, condita con spezie letargiche che non danno rifugio né scampo: se le etichette del postmoderno, fine della storia delle ideologie delle narrazioni, sono ormai buone per tutti gli usi, la geremiade sulla scomparsa del libro, vittima illustre delle tecnologie digitali, proietta sull'area letteraria ombre desolanti.

A fronte di questo orizzonte asfittico e chiuso, le autrici più giovani che si cimentano con la fiction testimoniano una rinnovata fiducia nella scrittura narrativa e nel dialogo con i lettori. Non solo la quantità non uccide la qualità dell'offerta, ma i processi di internazionalizzazione dell'immaginario collettivo, lungi dal deprimere l'estro creativo, ne sollecitano inedite forme di reinvenzione. Sulla scia del favore conquistato dagli under 40 – nell'ultimo decennio i libri italiani tradotti all'estero sono aumentati del 93% – si è rinvirgito il gusto di raccontare storie che affrontano

conflitti paure aspirazioni del nostro inquieto presente. Che non sia solo una strategia di marketing, come tante, troppe volte è stato lamentato, lo testimonia la molteplicità delle case editrici che hanno pubblicato e promosso le firme esordienti: accanto ai colossi Mondadori e Rizzoli, con le nicchie di casa Einaudi e Marsilio, vi sono Fandango, e/o, Salani, cui si affiancano le sigle minori, Elliott, o minime, Eclissi editrice. Qualcuna scala la classifica dei successi; molte partecipano alle selezioni finali di premi importanti, e capita pure che li vincano.

La provenienza anagrafica delle autrici conforta, su scala nazionale, il rilancio complessivo della narrativa italiana: si parte dal Nordest e, passando per Genova, Pescara e Roma, si arriva fino in Sicilia; di lì, poi, si raggiunge l'Europa e si varca anche l'oceano. A tale varietà geografica corrisponde, entro l'orditura dei testi, la ricchezza molteplice degli scenari spazio-temporali, entro cui, di volta in volta, si dipanano le trame e si muovono i personaggi.

A dare compattezza alla galassia delle firme esordienti è, piuttosto, una scelta preliminare che riguarda la morfologia di genere, in senso specificamente letterario: la riscoperta della narrazione ad arcatura medio-ampia. Accantonata la misura breve del racconto, tipologia privilegiata tradizionalmente dalle autrici in erba – valgano per tutte *mosca più balena* di Valeria Parrella e *Sleepwalking* di Laura Pugno – Manzoni e compagne puntano dritto a «raccontare storie», per dirla con la celebre definizione adottata da Foster per illustrare gli aspetti del romanzo. *Acciaio* di Silvia Avallone ha indicato il percorso, con clamoroso e meritato successo.

Diversissimi per scelte espressive e tecniche di montaggio, *Di fama e di sventura*, *Le giostre sono per gli scemi*, *Un giorno verrò a lanciare sassi alla tua finestra*, *Storia naturale di una famiglia*, *Volevo essere una gatta morta*, *Mia madre è un fiume*, *La donna che morì bevendo il caffè*, *La vita accanto*, *Settanta acrilico trenta lana*, *La teoria del caos* hanno tutti come comun denominatore un'orditura romanzesca, volta a rappresentare un quadro di relazioni private proiettate su un orizzonte collettivo. Rispetto alle «sorelle» maggiori, l'opzione romanzesca implica un mutamento altrettanto cruciale, questa volta di *gender*, culturalmente inteso: le storie raccontate sono elettivamente rivolte al pubblico largo e indefinito, non solo alla comunità delle lettrici. A essere rifiutata è la condi-

zione di «diversità», o forse meglio di «differenza» che, nella stagione conclusiva del Novecento, suggeriva alle giovani autrici la ricerca delle «parole per dirlo», nella difficile conquista della «città proibita». L'assalto, partito dal numero 0 di «Tuttestorie. Racconti letture trame di donne» (1990), era felicemente approdato a *Ragazze che dovrete conoscere. The sex anthology*, dove le firme di Vinci Stancanelli Muratori Santangelo si affiancavano a quelle di Ambrosecchio Postorino Ciabatti.

Oggi, l'impegno di scrittura delle esordienti si fa più ambizioso: le vicende di donne, perlopiù giovani ma non solo, riguardano tutti: il sistema dei personaggi si allarga e, pur continuando a far perno sui ruoli femminili, compone dinamiche di socialità riconoscibili, in una trama in cui a prevalere non sono gli incontri sessual-erotici, ma i rapporti parentali e intergenerazionali.

Il romanzo di Ester Armanino, ventottenne genovese, è uscito nella prestigiosa collana dei «Coralli» Einaudi; il titolo esemplare suona *Storia naturale di una famiglia*: l'aggettivo «naturale», sia chiaro, è riferito all'ottica prescelta, prossima all'indagine entomologica, non alle coordinate strutturali che, in un percorso di *Bildung*, vedono l'adolescente Bianca, protagonista e narratrice, uscire dal focolare domestico: perché, sono parole materne, «crescere è abbandonare». A rifrangenza speculare, una foto di madre e figlia, posta oltre la conclusione, è sottoscritta da una dedica in cui riecheggia un ritornello costante in molte opere prime: «per ogni volta che hai detto: raccontami una storia, bella o brutta che sia, purché sia tua».

I libri più interessanti scritti da questa generazione di esordienti sono, appunto, storie di vicende familiari che si svolgono fra interni ed esterni, su uno sfondo cittadino e metropolitano: *La vita accanto*, *Settanta acrilico trenta lana*, *Di fama e di sventura*.

In quest'ottica, *Volevo essere una gatta morta* di Chiara Moscardelli paga un prezzo di scipitezza per la fedeltà alle convenzioni di genere e di *gender*: l'interlocuzione privilegiata con il pubblico femminile, è vero, si modella sui timbri scanzonati della *chick lit*, ma l'intreccio allinea le solite disillusioni amorose e scoperecce. E non basta il pizzico di autoironia con cui la protagonista Chiara si dipinge simile a Bridget Jones per riscattare una trama sentimentale in rosa, povera di figure in rilievo. La catena degli incontri con

gli uomini sbagliati conferma solo la primazia odiosa delle donne che ci sanno fare: le altre, per le quali al «peggio non c'è mai fine» come recita il penultimo capitolo, devono unicamente consolarsi con gli amici e far buon viso a cattivo gioco: «Bisogna imparare a stare da soli finché non si incontra la persona giusta». Per chi s'atteggia a «pollastrella», pronta a intrattenere le lettrici con brio spregiudicato, non è un gran traguardo.

La scelta pseudoautobiografica di Moscardelli fa risaltare, *a contrariis*, il motivo di maggior suggestione degli ultimi romanzi a firma femminile: l'adozione di tecniche compositive funzionali, di volta in volta, a schizzare la fisionomia di chi regge le fila del racconto. La stragrande maggioranza delle opere prime, e fra queste le più riuscite, privilegia l'omodiegesi: sono le protagoniste a narrare le storie che le hanno coinvolte in prima persona. Le cadenze di stile adottate sono difformi – algide da entomologa (Armanino), aggressivamente arroventate (Di Grado), affabulanti in onda lunga (Manzon), defilate e radenti (Veladiano) –, ma in tutte è palese la ricerca di un'intonazione capace di raffigurare l'esperienza idiosincratica dell'io, senza rinunciare a coglierne i rapporti con la collettività più ampia.

La vita accanto, uscito dal colto vivaio del Premio Calvino, è l'unico che ha conquistato le vette della classifica dei successi. Rebecca è brutta, irrimediabilmente brutta e sin dall'incipit chiarisce quale sia il punto di vista da cui racconta la propria vicenda: dall'«angolo», in cui la condizione di «vergogna e paura» l'ha «stretta» sin dall'infanzia, osserva il mondo, ne ascolta le voci e riesce a intuire, da indizi labili e squarci di luce, i conflitti latenti che tramano l'orizzonte cupo della sua città, Vicenza.

Il dettato piano ed elegante, appena mosso da increspature e vezzi di stile, segue il percorso di formazione della brutta bambina, suggerendo, più che rappresentando, gli inciampi, gli ostacoli, le piccole conquiste; le tensioni familiari, in cui si aggrovigliano follie superstiziose, tensioni morbose, silenzi colpevoli, la feriscono lasciandole ulcere più o meno dolenti. A sorreggerne il cammino sono figure femminili che non appartengono alla cerchia parentale: la tata Maddalena, la maestra Albertina, la prima compagna di banco Lucilla. In controluce, la provincia del profondo Nordest è sempre

dominata da un bigottismo retrivo, incline a «confidenze pelose» che, nate da inibizioni e paure, si traducono in complicità crudeli. Su tutto e tutti svetta l'impotenza dei padri: dal genitore di Rebecca che, medico, non cura la figlia deforme – e bastano pochi ritocchi chirurgici per attenuarne la bruttezza –, al padre di Lucilla che abbandona la famiglia e pretende poi di ritornarvi, innescando una reazione di pari violenza, fino al capostipite incestuoso della famiglia De Lellis, famosa in città per l'estro concertistico della svampita «vecchia signora» e la serietà del figlio Alberto, maestro di piano. Da loro due la protagonista viene iniziata alla musica e avviata alla scoperta di tabù e scandali, che il fiume Retrone, attraversando i quartieri cittadini, ora occulta ora fa aggallare dal fondo limaccioso.

Nella prima parte, l'intonazione «a margine», accompagnata da uno sguardo radente su cose e persone, crea un'atmosfera perturbante, gravida di segretezze indicibili; poi l'arcatura della trama offusca i contrasti e attenua i timbri. Il pianoforte, è vero, salva Rebecca che, abituata a «esistere in punta di piedi», si ritaglia un cantuccio protetto, ma il racconto che ne rievoca gli incontri e la raggiunta maturità declina verso una conclusione mortificante. Non solo perché la somma di attese iniziali si illanguidisce, disperdendosi entro una progressione d'intreccio senza picchi; ma perché la scrittura colta e studiatamente fluida elude, nelle sequenze di maggior acme, gli urti e le asprezze, quasi a cancellare l'aggressività oscena che la bruttezza femminile non può non suscitare in chi le vive «accanto». Smorzata ogni tensione, ignorato inspiegabilmente ogni confronto con la sessualità, anche gli impulsi di astio ostile, che esplodono in un'aula scolastica, sono riassorbiti nel flusso memoriale che, frammentandoli, li attutisce. Così, gli assilli metafisici sulla grazia, pietà, bellezza che pure risuonano con frequenza – «una bambina brutta è figlia del caso... Di certo non è figlia di Dio»; «Non ho tesi su Dio, non so se esiste oppure no» – più che aprire interrogativi, riecheggiano frasi di altri libri e testi. Tutto alla fine si risolve nel titolo: la vita passa davvero accanto a Rebecca e il suo racconto sfiora, senza turbarlo, il lettore che l'accompagna sull'eco pulita dei ricordi.

Al polo opposto si colloca Camelia, la narratrice di *Settanta acrilico trenta lana*, Premio opera prima Campiello. Anche lei rievoca la

sua vicenda di figlia, in una famiglia segnata dal lutto; ma, a differenza di Rebecca, si affida a una scrittura che apre gorghi narrativi e si arroventa in *pointes* espressive di estro talentuoso. Lo stile di Viola Di Grado, ventitreenne siciliana residente a Londra, è dominato da un metaforeggiare rigoglioso e visionario che, restando leggibilissimo, punta a restituire la violenza dello sfacelo in cui la protagonista precipita all'indomani della morte del padre. L'incidente, avvenuto mentre l'uomo era in macchina con l'amante, getta in un silenzio delirante e depressivo la bellissima madre, lasciando alla figlia il compito di accudirla, in un rovesciamento di ruoli sempre più nevrotizzante.

Sullo sfondo gelido di Leeds, sotto un cielo metallico da cui cade una pioggia insistente e noiosa, la resistenza della ragazza poco più che ventenne trova un unico conforto nello studio della lingua cinese; peccato che a farle da maestro sia Wen, cultore di Confucio, tanto abile sarto quanto amante deludente e schivo. La frustrazione è massima ed è resa ancor più urticante dall'arrivo dell'altro cinesino, fratello di Wen, forse disadattato ma di ben altra potenza amorosa. L'impossibile rivalità fra i due aggrava la condizione di rabbioso malessere in cui si agita la protagonista, che, per scaricare i plurimi sensi abbandonici, si accanisce a tagliuzzare maglioni e vestiti recuperati in un cassonetto della spazzatura. Quando la splendida madre esce dall'afasia, ricomincia a comunicare con il mondo e incontra pure un bellissimo vedovo, pronto a sposarla, be' alla povera Camelia non resta che far scoppiare la sua disperata aggressività, lasciandosi andare a un gesto di violenza assurda e gratuita. Solo così potrà ricostruire il claustrofobico bozzolo domestico, in cui rifugiarsi in regressivo infantilismo.

Ancora una volta, il fulcro del racconto sta nell'intonazione che l'io narrante assume per raccontare una vicenda palesemente esagerata, in cui le tinte sovraccariche sono insistenti e nel contempo erose e sbeffeggiate. La ragazza che per vivere traduce istruzioni per lavatrici e dialoga con la madre attraverso sguardi muti è figura troppo squinternata e perdente per non indurre il lettore a prenderne le distanze; d'altronde troppo abile è la voce che ne racconta i deliri rovinosi per non lasciarsene catturare, magari in reattivo straniamento. Sulla scia di un'esuberante tradizione narrativa siciliana, *in primis* Silvana Grasso, la scrittura di Viola Di

Grado opera una sorta di cortocircuito ghiribizzoso fra un andamento discorsivo sovraeccitato, ricco di virate timbriche e sussulti temporali, e un materiale malconcio e sbrindellato: l'acrilico prevale sempre sulla lana negli scambi dialogici, nel tratteggio dei personaggi, nella descrizione livida degli interni ed esterni. Alla fine, in mezzo alle molteplici acrobazie metalinguistiche, metanarrative e pure metaiconiche – le fotografie dei «buchi» scattate dalla madre –, rifulge l'eredità, di buona fibra, che il padre lascia a Camelia: il gusto di andare in giro a raccattare storie, perché «*Lo sai, piccola, le storie sono dappertutto*» (p. 74) e ci offrono l'unico argine per lenire il senso abissale di solitudine.

Le fa eco, seppur su altre note, Manzoni che dedica *Di fama e di sventura* «alla mia famiglia, che mi ha cresciuto in mezzo alle storie». A conferma del ritornello che si rimpallano, di testo in testo, le giovani autrici che hanno ritrovato il gusto di raccontare.

Il libro dell'esordiente friulana, vincitrice del Premio Carige Rapallo e finalista al Campiello, è il romanzo più romanzesco fra le opere prime a firma femminile. La vicenda si sviluppa su orizzonti larghi e distanti, da Trieste alle foreste del Canada, copre un arco temporale molto ampio, quasi un secolo, e mette in scena, con sicura abilità compositiva, una varietà di personaggi, figure e figurine che restano impressi per vivezza di profilo. A partire dall'incipit: un pranzo di Pasqua in una casa di marinai concluso dal colpo di pistola che il capofamiglia «uomo bello e inquieto», pronto a giocare a carte la paga dei lunghi viaggi intercontinentali, si spara in bocca: l'unica forse a capirne la ragione è la piccola Vittoria, la sola figlia femmina, la più intelligente, «la peste amore di papà». Da questa scena, rievocata con toni da antica saga familiare, prende avvio una trama sussultoria che intreccia vicende multiple, fissando il perno su Tommaso, il nipote prediletto di Vittoria. La sua è la storia avventurosa di un ragazzino che, per reazione alla condizione di orfanità irrimediabile – padre ignoto, madre morta di parto, nonna lontana e assente –, abbandona le visioni adolescenziali del cielo stellato per scalare con cinismo spregiudicato i mercati della finanza.

Manzoni mostra mano esperta, rara nelle esordienti, nell'organizzazione di una trama volutamente costruita sul vortice di

incontri, scambi e coincidenze; nel gioco raffinato dei tempi verbali, i salti cronologici e le dissonanze di voce imprimono al racconto un ritmo fluente e accattivante. A governare la macchina romanzesca è una narratrice, Luce, che si presenta all'inizio con una fisionomia enigmatica e un'intonazione inafferrabile. È la ragazza che Tommaso incontra durante l'adolescenza passata in collegio, quando ancora contempla la volta celeste, ma è già pronto a fregare l'amico del cuore; la ritrova in Canada al culmine del successo, ormai sposato, divorziato e padre di un figlio, a cui non sa dedicare tempo e affetto. Nei tre ampi capitoli che rievocano le stagioni remote, l'io narrante, mossa dall'ansia di recuperare le tracce del percorso tortuoso che ha condotto il ragazzo con la faccia di indiano a diventare un pescecane delle speculazioni, intreccia, letteralmente, i racconti i discorsi le profezie le malevolenze che ne delineano la storia e ne disegnano il destino: il punto d'avvio è l'epoca, avvolta di fulgore confuso, di nonna Vittoria, figura di fascino fiero e audacia indomita, incapace, nondimeno, di aiutare chi ama.

Grazie a un osservatorio, prossimo ai personaggi ma estraneo agli eventi, la scrittura di *Di fama e di sventura*, virando su cadenze ora melodrammatiche ora di incisiva limpidezza, scolpisce figure e allinea sequenze di grande suggestione. Nella quarta parte, quando Luce è sulla scena, accanto a Tommaso, e ne riporta in diretta la caduta rovinosa, il dettato si incupisce, la progressione d'intreccio diventa più lenta e faticosa, fino a uno scioglimento con duplice morte, non solo padre ma anche figliolo.

Forse per il nodo di sentimenti che troppo coinvolge la narratrice, forse per l'ambizione autoriale di affrontare di petto la bolla finanziaria dei *subprime*, i timbri affabulanti su cui si distendeva la narrazione ora si offuscano. Il calo di tensione non è solo questione di stile: è come se Manzoni caricasse sulle spalle del protagonista, che ha deluso nonna Vittoria, bruciando i suoi sogni e sfuggendo a ogni responsabilità d'affetto, le assenze e le cecità di tutti i padri del libro.

ALTE TIRATURE
Non è un paese
per cannibali
di Mario Barenghi

Non ci sono più i cannibali di una volta. Oppure, erano stati «frintesi»? Niccolò Ammaniti – tra bestseller e blockbuster – mette in scena apocalissi borghesi e piccole meschinità da commedia all'italiana punteggiate da catastrofi, esplosioni e notti di tregenda che non in altro consistono che nel travaglio che presiede ogni metamorfosi e nascita di un uomo nuovo, e dunque, potenzialmente, di un nuovo mondo. Intanto Aldo Nove civetta con la poesia, con una scrittura scarna e un'inclinazione al sentimentalismo patetico che, pur esposto a qualche rischio, riprende le disposizioni più genuine degli esordi, come la sensibilità sociale o la moralità.

«**U**na fiaba apocalittica.» Così la quarta di copertina definiva *Come Dio comanda*, senz'altro una delle prove più convincenti di Niccolò Ammaniti. In effetti, fin dai tempi di *Fango*, che si concludeva con il lungo racconto *L'ultimo capodanno dell'umanità*, gran parte delle storie di Ammaniti gravitano intorno all'immagine della catastrofe, dell'apocalisse, della fine del mondo. Ma non si tratta di eventi davvero terminali. Pur praticando le plaghe dell'horror, Ammaniti non è quasi mai tragico (l'eccezione principale è il fortunato *Io non ho paura*): anzi, negli anni la sua vena comica (o comico-grottesca) si è irrobustita e consolidata, in sintonia con un orientamento complessivo ben attestato nella cultura italiana – cinematografica, oltre che letteraria – degli anni zero. L'Italia, si sa, è paese da commedia. E sia detto senza implicazioni denigratorie: rivisti a distanza di decenni, i film di Monicelli, Risi, Germi, Scola, hanno retto assai bene al tempo. Il che naturalmente non significa che il comico funzioni sempre e comunque – ci mancherebbe altro – né che sia tutto di buona lega. Ma Ammaniti ha dalla sua due armi: un sicuro senso del ritmo narrativo, da genuino scrittore di bestseller, e un tema, che è appunto l'apocalisse. Da giocare in chiave grottesca,

fiabesca, fantastica, paradossale: non senza risvolti drammatici – qualche morto ci scappa sempre – ma in ultima analisi positiva, proiettata verso il futuro, cioè tecnicamente «comica».

Un'ilarità sbrigliata e paradossale domina in *Che la festa cominci*, dove si narra come e qualmente una sgangheratissima banda di satanisti della provincia romana trasforma senza volerlo uno sfarzoso festino-safari nel parco di Villa Ada in una cruenta, giocosa mattanza di vip. In compenso, la vittima che era stata destinata al sacrificio rituale in onore di Satana, una cantante buonista e devota colpevole di aver rinnegato le sue origini *death metal*, se la cava; e a salvarla è proprio il leader delle Belve di Abaddon, in un momento di coraggiosa e generosa ancorché non imprevedibile resipiscenza (generosità e coraggio di cui è del tutto incapace lo scrittore Fabrizio Ciba, vanesio ed egoista). Muore anche, innamorato deluso, il più vulnerabile e smarrito degli adepti della setta; si salvano invece gli altri due, un maschio e una femmina, in segreto già intenzionati a sposarsi, che nell'epilogo ricompaiono nel parco della notte fatale nel ruolo di felici genitori d'un bimbetto. Uno scioglimento in fondo non dissimile da quello di *Come Dio comanda*, dove gli uccisi e i suicidi sono scelti tra gli odiosi o tra gli irrecuperabili, e da quelli che scampano la vita ricomincia. Anche qui è il fallimento di un piano criminale, una rapina a un bancomat, a provocare una serie di rovine. Una ragazza viene stuprata e *praeter intentionem* uccisa da un mite, stordito *dropout* detto Quattro Formaggi, che qualche giorno dopo s'impicca in mezzo al suo adorato presepio; un altro, che mai aveva saputo riprendersi dalla morte accidentale della figlia bambina e dal conseguente abbandono della moglie, perde la testa e si schianta in macchina. Dello squinternato trio di avventizi scassinatori sopravvive solo il capo, salvato in tutti i modi possibili dal figlio adolescente, legato a lui da un rapporto di violento amore-odio nel quale avversione e paura non contavano meno del disperato affetto. Ma si intuisce che d'ora in poi le cose andranno in maniera diversa.

A ben vedere, le catastrofi di cui Ammaniti parla non in altro consistono che nella necessità o nell'opportunità di diventare grandi. Incendi, esplosioni, devastazioni, nubifragi simili a diluvi universali, notti di tregenda hanno come principale funzione quella di rendere possibili metamorfosi: le quali saranno da inten-

dersi nel senso proprio che la parola ha nell'evoluzione degli insetti, cioè come formazione di un individuo adulto attraverso la totale distruzione degli stadi larvali precedenti. La fragorosa, tumultuosa stretta apocalittica è insomma il travaglio che presiede alla nascita di un uomo nuovo, e dunque, potenzialmente, di un nuovo mondo. Nessuna sorpresa poi che in questo quadro ricorra il tema del confronto-scontro con la figura paterna: sia perché rientra nell'iter canonico di fuoruscita da ogni stato di minorità (anagrafica, morale, ideologica), sia perché un'immagine di padre brutale e prevaricatore è ingrediente quasi indispensabile in un thriller – o forse bisognerebbe dire, più esattamente, nella sensibilità di uno scrittore di thriller.

In *Io e te*, agile racconto dalle cadenze vagamente baricchiane, l'evento della maturazione rimane invece sottinteso. La storia, rievocata in forma di flashback a dieci anni di distanza, ha per tema l'insolita prodezza di un protagonista quattordicenne, introverso e insicuro, che per assicurare i genitori sulla propria capacità di stringere amicizie si è inventato un invito da parte di una compagna di scuola a una settimana bianca, con l'intento di rimanere tutto il tempo nascosto nelle cantine del condominio. L'imprevisto assume le sembianze della sorellastra Olivia, fino a quel punto a lui quasi sconosciuta, già segnata dalla vita e dalla tossicodipendenza, che per caso lo scopre. Faticosamente (ma forse neanche troppo) tra i due si crea un legame più di fraterno affetto che di opportunistica complicità. Tanto non basterà a mutare il destino di Olivia; la cornice è infatti – come si scopre alla fine – una penosa incombenza legale, il riconoscimento del cadavere della ragazza, morta per overdose con in tasca il numero, mai usato da allora, del cellulare del fratello. Come il protagonista sia uscito dalla sua contorta e grama adolescenza non è dato sapere, ma non è detto lo si debba sapere per forza: il racconto funziona così, nei suoi limiti di prova minore.

Più grave è il vuoto informativo che separa la storia dall'epilogo nell'ultimo libro di Aldo Nove, *La vita oscena* (2010). Qui incontriamo un protagonista narratore adolescente che, rimasto orfano e sopravvissuto per miracolo all'esplosione causata da una fuga di gas, si abbandona a una sfrenata dissipazione sessuale. Gran parte del libro consiste nel resoconto – pochissimo avvincente

te – di questa accanita quanto algida *débauche*; fino all'ultimo capitolo, spiccio ragguaglio su un percorso di riscatto che appare del tutto arbitrario e immotivato (università, laurea in filosofia, poesie, racconti, la scelta di uno pseudonimo, la decisione di narrare la sua storia, questa storia). Dispiace constatare che Aldo Nove, dopo i fulminanti ma ormai lontani esordi (*Woobinda*, 1996, *Puerto Plata Market*, 1997) si sia andato un po' smarrendo per strada. La sua inclinazione più genuina, a dispetto del debutto «cannibale», rimane quella patetico-sentimentale, forse insufficiente a sorreggere un intreccio, ma capace di produrre qualche buon risultato. Nella *Vita oscena*, per esempio, la pagina più riuscita è a mio avviso quella dedicata alla bottiglia che una zia porta al nipote ricoverato in ospedale, una mesta imitazione di Coca-Cola da discount verso cui il protagonista prova un senso di languida, estenuata solidarietà. Crepuscolarismo allo stato puro, d'accordo, ma con accenti persuasivi: come del memorabile sonetto «Sono un ragazzo di cinquantun'anni» (l'apostrofo è evidentemente intenzionale), apparso in *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* (2006), raccolta di interviste a figure reali di precari più o meno giovani, di notevole interesse umano e sociologico, corredate da considerazioni e riflessioni, nonché da qualche stralcio poetico, proprio e altrui.

Il punto è che nella *Vita oscena* Nove esibisce un campionario di turpitudini e truculenze come una sorta di lasciapassare, di salvacondotto, quasi volesse farsi perdonare il sentimentalismo malinconico che costituisce la sua vera vena. Un sentimentalismo che, pur esposto agli inevitabili rischi di affettazione ed eccessi di mollezza, di per sé certamente non contraddice le sue disposizioni migliori, come la sensibilità sociale o la moralità ben visibile in filigrana già in *Woobinda*. A ciò si aggiunga il fatto che la sua scrittura, così scarna e segmentata, così ostentatamente paratattica e monoproporzionale, tramata di iterazioni e frastagliata dagli a capo, inclina a una dizione di tipo lirico che stenta a reggere la misura del racconto (lo stesso vale per le interminabili enumerazioni deputate nel capitolo diciotto a descrivere la coazione erotica del protagonista).

Se Nove – che del resto ha al suo attivo svariate raccolte poetiche – civetta con la poesia, evidente e notoria è l'affinità della narrativa di Ammaniti con il fumetto. Ma le incursioni nel campo

del graphic novel – come *Fa un po' male* (2004), firmato con Daniele Brolli e Davide Fabbri – non mi paiono pietre miliari del genere; meglio le trasposizioni cinematografiche, in cui si è realizzato un positivo sodalizio con Gabriele Salvatores (*Io non ho paura*, 2003; *Come Dio comanda*, 2008). Nello spazio che si è ritagliato, tra bestseller e blockbuster, Ammaniti perpetua la capacità della commedia all'italiana di mettere a fuoco, in tono scanzonato e non timoroso della farsa, aspetti rilevanti del costume nazionale. Si veda per esempio, in *Che la festa cominci*, il predicazzo che Paolo Bocchi – chirurgo estetico cocainomane, capace di disinvolte sguaiaatissime conversazioni telefoniche in sala operatoria («Tranquillo ho l'auricolare») – fa durante la festa a Villa Ada all'amico scrittore Fabrizio, sconvolto dalla notizia che il figlio appena maggiorenne della sua amante li ha ripresi di nascosto con il cellulare, e che per non vendere ai giornali un video che è pura pornografia chiede, niente meno, centomila euro con bonifico su una banca svizzera («Mi ha dato l'IBAN»). A Fabrizio, che ha paura di fare «una figura di merda planetaria», Bocchi ammannisce la seguente lezioncina: «Allora non hai capito. Il tempo delle figure di merda è finito, morto, sepolto. Se n'è andato per sempre con il vecchio millennio. Le figure di merda non esistono più, si sono estinte come le lucciole [...] Quelle che tu chiami figure di merda sono sprazzi di splendore mediatico che danno lustro al personaggio e che ti rendono più umano e simpatico. Se non esistono più regole etiche ed estetiche le figure di merda decadono di conseguenza». Che è tuttora la realtà del nostro paese, almeno mentre scrivo queste righe.

ALTE TIRATURE Apocalittici e antimoderni

di Federico Bona

Nell'inverno del nostro scontento più problematico degli ultimi decenni, avanza un poker (anzi, un full) di neri cavalieri dell'Apocalisse: Corona si arrocca in un antimodernismo che oppone i valori della montagna all'inettitudine del cittadino; Bertante decreta come salvifico il rapporto simbiotico con la natura; con Longo prevale il profetismo moralista e l'apocalisse discende da un collasso etico, mentre Scurati tratteggia una cupissima società futura figlia di quella attuale nell'intreccio tra potere, edonismo e violenza. Avoledo e Boosta Dileo giocano sull'«apocalisse alle porte» tra asteroidi in rotta di collisione, complotti e fantasmagorie.

L'improvvisa fioritura di narrativa apocalittica che negli ultimi due-tre anni ha colpito la nostra produzione letteraria non ha, per proporzioni, precedenti. Certo, è un filone che qualche picco in passato l'ha manifestato, seducendo nel quindicennio tra la fine dei sessanta e i primi ottanta autori significativi come Pasolini, Morante, Morselli e Volponi, come evidenzia l'ottima analisi di Bruno Pischcedda in *La grande sera del mondo*, ma il boom attuale manifesta una rapidità di diffusione, una popolarità e un'ampiezza di spettro decisamente maggiori.

Pischcedda individuava i semi del fenomeno di allora nella congiuntura di una crisi economica – legata ai primi allarmismi sull'esaurimento del petrolio – e culturale insieme – l'avvento della società di massa, borghese e standardizzata, tanto temuta dagli intellettuali – che mostra fin troppe analogie col presente. Anche oggi le trombe della recessione squillano acute, e anzi l'Italia è uno degli epicentri dell'uragano che sta colpendo i mercati finanziari. E anche oggi è in corso un brusco mutamento del paradigma culturale di esibizionismo consumista che ha segnato gli ultimi vent'anni del paese. Ma c'è un dato in più: le arti e, ai loro confini, l'intrattenimento, hanno raggiunto la loro piena

realizzazione industriale formando, se non un tessuto profondo, una crosta resistente di immaginario collettivo, su cui le merci culturali viaggiano più spedite.

È questa l'autostrada imboccata dal genere catastrofico – uno dei feticci, a volte puramente estetici, del *mainstream* – a bordo soprattutto di film e videogame – non c'è quasi gioco d'avventura che non adotti come scenario un pianeta devastato da una catastrofe atomica, climatica, virale o postaliena – ma sorretto anche da una pubblicistica scientifico-allarmista che ciclicamente e istericamente contagia giornali e tv. Su queste fondamenta è poi cresciuto, negli ultimi anni, un millenarismo d'accatto, impastato di calendari maya, fantasie astrologiche, improprietà astronomiche e persino profezie cristiano-apocrife.

In questo scenario, i nostri autori non si comportano soltanto da recettori passivi dell'immaginario globale, ma lo cavalcano alla ricerca di un'esportabilità all'estero che finora solo il giallo-noir ha saputo conquistare, e lo fanno esplorando generi a volte pressoché vergini come il thriller, cui proprio il *milieu* apocalittico ha facilitato l'accesso. Non per nulla le atmosfere apocalittiche si possono ritrovare in opere distanti come il giallo scientifico di *L'energia del vuoto* di Bruno Arpaia e il thriller vaticanista del *Giorno del giudizio* di Lucio Brunelli e Alver Metalli, le allucinazioni più o meno noir di *Cinacittà* di Tommaso Pincio, *Che la festa cominci* di Niccolò Ammaniti o *Muori Milano muori!* di Gianni Miraglia e il fantastico a tinte fiabesche di *Bambini bonsai* di Paolo Zanotti e dello stupefacente *Altri giorni, altri alberi* di Paolo Careda.

Ma se circoscriviamo più rigorosamente il campo, limitandoci ai libri in cui la fine del mondo è esplicitamente tematizzata, a farla da padroni sono i romanzi che seguono la linea classica che da *La peste scarlatta* di Jack London conduce fino a *La strada* di Cormac McCarthy. È in questi paraggi che si collocano i testi più ambiziosi, ma anche il libro più sconcertante del lotto: *La fine del mondo storto* di Mauro Corona, Premio Bancarella 2011. Il discorso di Corona si arrocca intorno a un antimodernismo un po' semplicistico, che oppone i valori della vita di montagna – rispetto per la natura, autonomia nel procacciarsi il cibo e nel costruire strumenti, comportamenti parsimoniosi – all'inefficienza dell'uomo

cittadino, incapace di sostentarsi da solo e schiavo dei consumi. Corona parte dal repentino esaurimento dei carburanti fossili, considerandolo quasi un dato banale, e precipita l'umanità in un inverno che in pochi giorni la decima e ne distrugge le architetture sociali, dimenticando volutamente l'emisfero in cui il clima è estivo. Ma sono dettagli da nulla, perché l'unica cosa che importa a Corona è annullare ogni differenza di censo, potere e condizione per potersi accanire, spesso sfogando livori personali, contro lo stile di vita dell'umanità «cogliona» (*sic!*). A sconcertare è la completa rinuncia a qualsiasi forma di narrazione: non c'è, letteralmente, nemmeno un personaggio all'interno del suo romanzo, che si riduce perciò a una ripetizione infinita di situazioni tutte simili che contrappongono «gente di montagna» e «gente di città», resa ancor più esasperante dall'abiura – chissà, sull'altare di un parlar semplice ritenuto più genuino – a qualsiasi, pur banale, variazione retorica.

Sul piano di un sostanziale antimodernismo si muove anche *Nina dei lupi*, ma Alessandro Bertante costruisce un chiaro sistema dei personaggi per rappresentare il contrasto tra i valori dell'umanità rurale e i disvalori di quella cittadina. I primi sono persone coscienti della limitatezza delle risorse del pianeta, pronte a collaborare al di là delle differenze individuali e mosse da un'istintività animale, capace di discernere il bene dal male, nata da un rapporto diretto, a tratti mistico, con la natura. I secondi, invece, di fronte all'improvvisa carenza di risorse, liberano una ferinità violenta – figlia di inettitudine, paura e vigliaccheria – che si manifesta in un crescendo di sopraffazioni e brutalità sociali e sessuali. La catastrofe, quando il romanzo inizia, è già avvenuta, e non bastano le rare analessi, tutte indeterminate, a chiarire se a provocarla siano stati fattori naturali – i cieli di Bertante sono infestati da macchie viola e rossastre, secondo uno dei topoi dell'apocalittico – oppure economici, se non addirittura un incontenibile scoppio di violenza. Solo l'isolamento – volontario – è capace di tenere a distanza il disastro. Anzi, l'isolamento estremo, perché quello degli abitanti di Piedimulo, che provano a proteggersi ostruendo la galleria che li collega alla città, si dimostra insufficiente, e solo l'ere-mitaggio del protagonista Alessio, condiviso poi da Nina, dà a quest'ultima la forza di resistere all'urto del male, rappresentato

dall'arrivo delle bande di città, e di trasformarsi in mito, in racconto esemplare per le nuove generazioni. L'idea è che solo un compiuto rapporto simbiotico con la natura, simboleggiato dalla fratellanza con i lupi esibita da Alessio e Nina, può salvarci.

Oltre che nell'intreccio, incanalato senza scossoni sui binari più usurati del genere, la parabola di Bertante mostra il passo soprattutto in un eccesso di schematismo nella psicologia dei personaggi e in un estremo didascalismo, non solo sul piano della rappresentazione, ma anche su quello della riflessione, già ridotta per la scelta di un narratore poco propenso alla focalizzazione interna. Limiti, questi, superati da *L'uomo verticale* di Davide Longo, soprattutto grazie a un riuscito lavoro stilistico e linguistico, che offre profondità al pensiero dei personaggi e dell'ennesimo narratore esterno onnisciente – altro topos del genere. Per la verità, è soprattutto nella prima parte del libro, quando l'apocalisse è un fatto indeterminato, orecchiato attraverso notizie confuse che filtrano fino all'isolamento del protagonista – stavolta autoindotto da uno scandalo in cui è stato coinvolto – che il lavoro di Longo offre il meglio. È qui infatti che la sua lingua, costruita intorno alla continua evocazione di immagini, a piccole impennate metaforiche, spesso iperletterarie ma mai stucchevoli, asseconda alla perfezione i dubbi, i timori, le attese e gli andirivieni mentali dei protagonisti. Poi anche l'autore piemontese cede alle sirene della rappresentazione e mette in scena un trionfo di stupri, sevizie corporali e psicologiche, crudeltà e umiliazioni varie servite in uno scenario paesaggistico desolato, sconvolto da profondi mutamenti climatici. Con Longo, però, l'antimodernismo lascia il passo al profetismo moralista: l'apocalisse, al di là degli indizi superficiali, sembra più che altro provocata da un collasso etico, che porta al potere una genia di giovani che vivono in un eterno presente senza scopo e si limitano a soddisfare i propri istinti primari – cibo, sesso, ferocia – in un perenne stato narcotico indotto dall'abuso di droghe. Anche per Longo, come già per Bertante, l'unica speranza di salvezza è nelle nuove generazioni: non per nulla sono due figli concepiti in situazioni estreme – uno da un rapporto che, secondo i parametri correnti, sarebbe pedofilo, l'altro da uno stupro – a portare una luce di speranza in chiusa ai loro romanzi. Il cui limite più netto, alla fine, resta l'epigonalità.

Di origine principalmente morale anche l'apocalisse immaginata da Antonio Scurati, che con *La seconda mezzanotte* percorre però strade diverse, puntando su una compiuta distopia. A Scurati non interessa tanto raccontare come, ma piuttosto perché, è avvenuta la catastrofe. La società del 2092 dentro cui ci precipita è figlia naturale di quella attuale: il potere è in mano a una corporazione politico-economica cinese, naturalmente del ramo telecomunicazioni, informazione ed *entertainment*, strettamente intessuti tra loro; gli individui perseguono un edonismo quasi solo meccanico; la violenza, istituzionalizzata dentro una rinata arena dei gladiatori, non viene inscenata a scopo catartico, ma solo per ricordare a chi è vivo di essere vivo, mettendolo di fronte alla morte altrui. È un'umanità ipernutrita e ipersoddisfatta, e nello stesso tempo svuotata, cui il governatore cerca di dare una scossa di vitalità puntando sull'odio razziale. Tanto impegno simbolico dovrebbe permettere a Scurati di liberare il moralismo intransigente e la *vis* retorica che lo caratterizzano, e forse persino fornirgli virtualmente quel trauma senza il quale – secondo quanto lamenta nella sua *Letteratura dell'inesperienza* – la generazione dei quarantenni ha poco da raccontare e che l'ampio ricorso alla cronaca nera nei libri precedenti non è bastato a concretizzare. L'impressione, però, è che molte delle sue energie vengano assorbite dall'edificazione della distopia e che le sue attenzioni linguistiche siano rivolte soprattutto a sostenere la costruzione epica dei due eroi ribelli. Il compito di trasmettere la prospettiva dell'autore ricade perciò quasi interamente sulle spalle, peraltro solidissime, della rappresentazione. Scurati dipinge infatti con indubbio talento visionario uno scenario che, a partire dalla potente immagine di una Venezia ridotta sotto una cupola di vetro – come un souvenir – e passando per la descrizione dei vuoti piaceri cui l'umanità si abbandona, ammantata di claustrofobia e di angoscia l'intera narrazione. Alla sostanziale immobilità dei personaggi e dell'intreccio il compito di trasmettere l'idea della vanità di qualsiasi azione individuale e di completare l'affresco a toni cupi del romanzo. In cui, non a caso, l'unica via di salvezza, che anche Scurati fa convergere su una nascita – forse inevitabilmente in una cultura radicatamente cristiana anche quando si professa laica – si trasforma invece in una pietra tombale sul futuro, perché è pro-

prio sull'altare di una nuova vita che il protagonista decide di sacrificare ogni ideale.

Un piccolo a parte merita *Un buon posto per morire*, interessante thriller scritto a quattro mani da Tullio Avoledo e Davide Boosta Dileo. Qui l'apocalisse è alle porte, sotto forma di un enorme asteroide in rotta di collisione con la Terra, e scandisce il ritmo di una forsennata corsa contro il tempo. Avoledo e Dileo scelgono una scrittura secca e cinematografica, ma non per questo trascurata, e, anziché evitarli o tentare di maneggiarli con cautela, decidono di accumulare stereotipi fino al parossismo, cavalcandoli, facendoli cozzare e parodiandoli a seconda delle necessità. Ci sono le profezie maya e le quartine di Nostradamus; il delirio nazista e il complotto sionista; un turbinio di ambientazioni, reali e fantastiche, esotiche e iperlocali; spionaggio, controspionaggio e doppio gioco; personaggi storici e false genealogie; scienza e fantascienza; azione, avventura e un tocco di rosa. Ora, non si può dire che un meccanismo tanto complesso, tenuto insieme da un supercomplotto che attraversa i secoli e incentrato su un videogame iperrealistico che cela coordinate e codici per fermare la catastrofe, regga alla perfezione dall'inizio alla fine, tutt'altro, però le sorprese non mancano e il ribaltamento delle attese appare meno meccanico di quanto non avvenga negli equivalenti di matrice anglosassone. Anzi, la sostanziale riuscita del libro risiede proprio nelle sue trovate chiave, più fantasmagoriche che fantasiose e capaci di strappare una divertita ammirazione. A conferma, forse, che è questa la strada da battere, magari ad apocalisse conclusa.

ALTE TIRATURE Arbasino a cavallo

di Bruno Pischedda

Ipotizziamo che Arbasino meriti una statua equestre, grazie a una carriera letteraria longeva e di primo livello. Stando in sella, disporrà una gamba lungo l'avanguardia europea e il romanzo modernista di medio Novecento; l'altra la farà scendere verso la polemistica d'impegno e la prosa documentaria. Alcuni indizi avvalorano la biforcazione: la perdita di fiducia nei confronti dei personaggi letterari, durante gli anni settanta; e il transito dal metodo sociologico a quello antropologico. Non proprio due Arbasino, ma un diverso profilo, di cui bisognerebbe aver cura accingendosi a erigere il monumento.

Per Alberto Arbasino è venuto il tempo degli onori, dei tomi plurimi e della rubricazione concorde tra i campioni della contemporaneità letteraria nostrana. Il tempo insomma del monumento a cavallo, eretto nei dintorni del centro cittadino, come giusto, però tanto bronzeo e levigato da occultare insieme alle scheggiature anche le fatiche e gli scarti percepibili della posa.

I due «Meridiani» curati da Raffaele Manica per Mondadori, 2009 e 2010, ci restituiscono del vogherese la narrativa energeticamente espressionistica e gaddiana, neodada, già camp: dai racconti splendidi delle *Piccole vacanze*, vera soluzione di continuità rispetto al neorealismo morente, al giovin signore epistolografo e finto patetico che si affaccia dalle pagine dell'*Anonimo lombardo*; da *Fratelli d'Italia* prima maniera, frutto di una prospezione sociale squisita e di uno squisito intrattenimento intorno alle poetiche d'arte, a una partitura recitabile off-Broadway come *Super-Eliogabalo*; dalle gesta di una neoborghese gaudente di cui dà conto *La bella di Lodi*, sino a riprese, parodie e *pièces* canzonatorie come *Il principe costante*, *Specchio delle mie brame*, *Amate sponde!*

Tutto considerando abbiamo vent'anni o poco meno, dal

1957 al 1974; data oltre la quale si distende l'Arbasino di pronto intervento, il viaggiatore occhiuto, il cronista dell'oggi costretto per programma e quasi per laicissima missione entro i confini di un'idea: che cioè le discipline antropologiche, quanto più attingono alle basi oscure e inalterabili di un *ethnos*, di un popolo, di un carattere nazionale, tanto più risultano nemiche del divenire e della Storia maiuscola (per non dire del Progresso, dello Sviluppo). Una simile pendenza compositiva, se non proprio una svolta, si avverte con chiarezza in prossimità di *Fantasma italiani* (1977), presto rincalzato e variamente ribadito da volumi come *In questo stato*, *Un paese senza*, *Paesaggi italiani con zombi*, *La vita bassa* e molto altro di analoga fattura, comprese talune escursioni geografiche e politico-culturali come *La caduta dei tiranni*, *Mekong*, *Lettere da Londra* (1990, 1994, 1997). Ben venga dunque la statua equestre, omaggio doveroso da rendere a un artista di inconsuete qualità espressive. Ma non si trascuri la disposizione biforcata del cavaliere, che con molta noncuranza cala una gamba lungo i fianchi dell'avanguardia europea e del modernismo romanzesco di medio Novecento; mentre la gamba gemella allunga verso il pamphlet e la prosa documentaria.

Con questo non s'intendono individuare due Arbasino, troppo incisiva e uniforme è la cifra stilistica di cui egli fa sfoggio da un cinquantennio in qua. Ogni elenco accatastato e cantilenante, ricco di nomenclature e di concretezze enciclopediche, ce ne rimanda la personalità inconfondibile. Una cosa va piuttosto precisata: che narri o disserti in tono semiaforistico, che si affidi al collage, al montaggio citazionale di cui è maestro; che digredisca o imposti un dialogo protratto o s'innalzi metaletterariamente al quadrato o al cubo; che riprenda, riscriva e ricontestualizzi ampliando, sempre Arbasino lascia prevalere il lemma sulla sintassi, il paradigma sul sintagma, e mentre tinteggia un suo paesaggio sociale, non di rado umoroso e selettivo, poco congegna o connette linearmente.

Ha validi motivi Manica, nella prefazione mondadoriana, quando sottolinea il gusto dell'autore per le persone, le cose, i fatti del proprio tempo; quando rimarca un peculiare saggismo etico-civico che ne intride i lavori in modo ininterrotto. Resta tuttavia, alla metà degli anni settanta, un transito esplicito dalla fiction alla

non fiction, dai modi del racconto alla testimonianza veridica. Anche qui: non si sta chiedendo a uno scrittore longevo e prolifico come Arbasino, e della sua statura culturale, poi, un perfetto consonare d'opere e di attitudini creative. Il punto semmai è la piazza e il cavallo su cui lo si vuole montato, perché talune inerzie d'interpretazione rischiano di consolidarsi giusto all'atto di predisporre il monumento. *Work in progress*, proliferare delle riscritture e delle varianti in obbedienza a un criterio di indefinitezza permanente sono espressioni che il vogherese ripete volentieri, secondo un ben dosato *do-it-yourself* a sfondo critico e celebrativo, ma che non ne esauriscono affatto le attitudini complesse.

Indizi utili all'inchiesta ci vengono in questo senso dal volumetto *L'Ingegnere in blu*: sei riedizioni nel solo 2008, uno dei titoli che più hanno allietato la tarda carriera del nostro. Qui, in appendice, è possibile reperire un certo articolo, *I nipotini dell'Ingegnere e il gatto di casa De Feo*, apparso sul «Verri» di Luciano Anceschi all'alba esatta degli anni sessanta e latore di un programma innegabilmente determinato: «Da parte mia» scriveva allora Arbasino, rivendicando una predisposizione multidisciplinare «ho il diritto e la politica internazionale, un po' di saggistica, un po' di giornalismo; e soprattutto ho intenzione di continuare a fare delle storie, non tante, ma piuttosto lunghe, di un respiro abbastanza ampio, ambientate nell'Italia d'oggi, senza fissarmi su una regione determinata (anche perché di solito parlano di gente che si muove abbastanza), però sociologicamente giuste fino ai fili d'erba; sempre con parecchi personaggi fortemente caratterizzati». E poco oltre, quasi non bastasse tanta nettezza volitiva e fosse necessario un rinforzo: «Quello che mi interessa soprattutto è raccontarle, queste storie, e far vedere i personaggi».

In un tempo di acuto travaglio per la civiltà romanzesca nazionale, scossa da ritorni poetologici, da una modellistica ipersofisticata di provenienza scientifica o francese, Arbasino dichiara fuor di dubbio la propria insofferenza teorica e pratica dinnanzi al «racconto ben fatto», tradizionalmente architettato e comunicativo. Però tiene per fermi due capisaldi strategici, di là dai quali ogni sovversione letteraria rischierebbe di restare senza uditorio: l'affabulazione come metodo e le persone drammatizzate che ne sono oggetto, il dire secondo tecniche stranianti e l'uso di figure alta-

mente emblematiche. A questa data, Arbasino pare frequentare insomma sia il romanzo che l'antiromanzo. Si tratta sì di sperimentare, contestare il già noto, evadere dai margini ristretti della provincia Italia, ma evitando di dissolvere nebulamente gli istituti fondamentali di una retorica immaginativa. Niente derive fenomenologiche, ipostasi dello sguardo, personaggi particella, metafore scientifiche, narrativa indiziaria, come suggerito dagli artefici del *nouveau roman* o da Eco in *Opera aperta*. Negli anni subito successivi, ciò gli consente di tenere insieme il Gruppo '63 e i fiorentini di «Paragone» (Longhi, Banti), la Feltrinelli di Bassani e quella di Balestrini, i dioscuri del romanzo-saggio, Mann e Musil, con il funambolismo di Dossi e Gadda.

Trascorre tuttavia il ventennio che si è detto, e nel 1980, quando compare sui banchi delle librerie *Un paese senza*, subentra alquanto incertezza problematica: «Più interessante la lettura dei giornali? Dell'attualità? Perché?» si domanda Arbasino «Un Paese mai stato molto bravo nell'inventar trame narrative. Inoltre, momento non propizio per la creatività». Sta qui il viraggio dal racconto alla cronaca, il trapasso da una letteratura «di progetto» (l'espressione è sua) ai generi minori della memoria, del documento, della testimonianza biografica variamente rifiusi e spettacolarmente predisposti. Tutto ciò suggerisce fuor di dubbio un offuscarsi delle facoltà inventive, dello slancio sociologico e drammaturgico che era alle origini, ma con alcuni alibi di ordine generale. Oggi, obietta il vogherese, un romanzo come *Fratelli d'Italia* rimarrebbe desolatamente senza personaggi, poiché le figure deputate a renderne la casistica contemporanea «appaiono piuttosto "caratteri" fungibili, "funzioni" intercambiabili»; una circostanza penosa, ci assicura, a cui nemmeno Dostoevskij e Balzac saprebbero porre rimedio. «Il dirigente, il deviante, il terrorista, la femminista, il poliziotto, il ministro, il coatto, il funzionario, l'esperto, il deputato, il drogato, l'insegnante, il cantante e l'amante», ossia i protagonisti più in voga del periodo, con l'avvento della civiltà mediatica sono stati defraudati di quei tratti linguistici, fisici, comportamentali che un tempo li rendevano vividi e singolarmente degni di racconto. Il clima è mutato, gli antichi entusiasmi avanguardisti hanno da misurarsi ora con il crepuscolo, se non con una oculata ripresa della tradizione; giacché, spiega

ancora, vi sono «epoche in cui è fondamentale essere i primi a sperimentare nuove forme» e «altre epoche in cui sembra più importante essere gli ultimi a possedere antiche pratiche e tecniche prima che si perdano».

L'eclissi del personaggio, o meglio il suo sperdersi entro una moltitudine anonima ed esteticamente amorfa, è del resto segnale di un più oneroso riorientamento. Lungo gli anni cinquanta e sessanta, la fiducia di Arbasino nei confronti di una giovane borghesia meglio attrezzata e dinamica, in prevalenza situata al Nord, è difficile da sottovalutare. Proprio a essa si indirizzava una produzione narrativa tanto atipica; e poco conta se con anticonformismo corrosivo egli tendeva a metterne in luce utilitarismi e struggimenti, ipocrisie e riti elitari. Sia pure tra scompensi e travagli, il paese avviava trasformazioni profonde di ordine urbano e cosmopolita; lo stesso moto studentesco, almeno agli esordi, poteva essere inteso come fenomeno di effervescenza modernizzatrice. Il ricorso a una sociologia che si vuole precisa sino al «filo d'erba» non altro stava a indicare se non un desiderio di individualizzare i processi collettivi all'ordine del giorno. Le distinzioni di ceto, le parabole ascendenti, i nuovi costumi erotici e affettivi, eventualmente le velleità e le rendite di posizione, trovavano una contropartita corposa in altrettante figure immaginarie, davano spazio a tipi, emblemi convincenti. Tuttavia nel mezzo del decennio a seguire l'entusiasmo viene meno, il mondo e l'Italia in primo luogo per così dire ristagnano, perdono vigore, ed è a questo punto che affiora strapotente la predilezione per l'antropologia.

Una mossa analoga era anche del Pasolini corsaro e luterano, disposto ad abbandonare un sondaggio linguistico di tenore classista e regionalista per meglio predicare la prossima omologazione corporea di tutti i connazionali. Ma per l'appunto il credo antropologico del friulano aveva riflessi fisici, pericolosamente somatici e positivistici. Arbasino parte viceversa dalla caratteriologia settecentesca e dalla dottrina estrosamente riformulata del Vico, tesaurozza la letteratura del Grand Tour, i romanzi gotici di ambientazione italiana, la pubblicistica franco-tedesca intorno al genio dei popoli. Con atteggiamento da illuminista in lutto, deluso dai risultati volgari a cui è pervenuta la borghesia vincente, compone insomma diversi filoni d'inchiesta per trarre conclusioni non

troppo dissimili: smarrirsi degli antidoti individualistici, azzerramento delle distinzioni, nei costumi e nelle culture (Claude Lévi-Strauss gli fa da nume costante, e forse più per *Tristi tropici* che per *Antropologia strutturale* o *Il pensiero selvaggio*). Però concepisce il processo uniformante, che per Pasolini segnava l'esito catastrofico della barbarie neocapitalista, in quanto ricaduta vertiginosa all'indietro. Cioè come fase sovrastorica che non annulla affatto, anzi lascia allo scoperto i tratti recessivi di un'italianità vischiosa e manchevole.

Poco c'è da sorprendersi, invero, se nell'opera arbasiniana i moduli della perorazione sarcastica e della requisitoria inesausta prendono infine il sopravvento. A levarsi alto, e solennemente sgarbato, è il lamento di uno scrittore ipercolto che si sente tradito dalla modernità borghese in cui aveva riposto fiducia. Il «giovane promettente» degli anni cinquanta e il «venerato maestro» che ne ha coronato le premesse letterarie non godono a conti fatti di una sicura successione coesa. Sul cavallo monumentale in corso di allestimento sale oggi uno strano ibrido, per metà adepto antitradizionalissimo delle muse, sagace nemico di qualunque sclerosi espressiva, sovranamente estraneo ai gusti prevalenti; per l'altra metà moralista di vasto e disdegnoso impegno, con il dito alzato.

ALTE TIRATURE
Postrealismo
e narrativa
postindustriale.
Intervista
a Mario Desiati
di Maria Serena Palieri

Per i narratori della generazione trenta-quaranta, due snodi appaiono ineludibili: la questione anagrafica e quella del territorio. Tra manifesti generazionali e manifesti di poetica, gli autori scelgono di giocare con i generi e danno vita a una narrativa ibrida, tra autofiction e reportage narrativo, che affronta i disagi della postmodernità e approda alla presa di coscienza delle proprie origini.

«**L**a rabbia, nello scrittore, è amore»: Mario Desiati – è lui che parla – dice di avere scoperto questa verità ad alcuni anni di distanza da *Vita precaria e amore eterno*, il suo primo libro pubblicato con Mondadori, dopo gli esordi in una culla di numerosi talenti, peQuod, con *Neppure quando è notte* e in LietoColle con i versi di *Le luci gialle della contraerea*. In quel romanzo scriveva «storie di ragazzi che avevano lasciato il Sud con felicità e con rabbia», ricorda, salvo scoprire a posteriori con Naipaul che «l'amore lo capisci andando via. Lo capisci attraverso la nostalgia».

Desiati è nato nel 1977 a Martina Franca, provincia di Taranto. Oltre ai libri già citati ha pubblicato *Foto di classe. U uagnon se n'asciot*, un racconto in prima persona sull'emigrazione dall'Italia del Sud per la collana «Contromano» di Laterza e il romanzo con il quale nel 2011 ha concorso al Ninfèo di Villa Giulia nella cinquina per il Premio Strega, *Ternitti*. È, oltre che poeta e romanziere, direttore editoriale di Fandango. Con lui facciamo il punto su due snodi della nostra narrativa under 40: la questione anagrafica e quella del territorio.

Tra i promotori di Generazione TQ, il movimento Trenta-

Quaranta (ma anche Tarantino Quentin) nato a primavera 2011, ne è però presto uscito: «Se si partecipa bisogna farlo sul serio, essere attivi, e io non lo ero. Limitarsi a essere nell'elenco dei firmatari non mi sembrava una cosa seria» dice. «Ma il movimento aveva un suo motivo se, solo sulla base di un articolo uscito sul "Sole 24 Ore", il 29 aprile scorso duecento precari dell'editoria, bibliotecari, scrittori, si sono riuniti. E se ne sono nate cose significative, come l'occupazione simbolica della Biblioteca Nazionale a Roma.» (L'11 ottobre 2011 Generazione TQ, Valle occupato, bibliotecari, in uno scenario paradossale, hanno trovato la polizia in tenuta antisommossa a presidiare le porte chiuse della Biblioteca di Castro Pretorio, ndr.)

Non crede che più che manifesti generazionali gli scrittori dovrebbero firmare manifesti di poetica? Oggi non sono piuttosto gli editori che per operazioni di mercato battezzano coorti anagrafiche, come negli anni novanta fece «Stile Libero» Einaudi con i Cannibali?

Sì, quella fu un'operazione a tavolino. Ma la questione generazionale è, per uno scrittore, quasi fisiologica: ti confronti con i tuoi coetanei, poi puoi rifiutarli o solidarizzare.

Se dovesse fare un punto generazionale sull'oggi, cosa direbbe?

Parlerei della narrativa ibrida, tra autofiction e reportage narrativo, insomma tutto ciò che non è romanzo puro. Oggi gli scrittori giocano con i generi e con la demolizione dell'evoluzione psicologica tipica del personaggio. È in atto un ritorno alla realtà: parlerei di poeticizzazione del realismo e di postrealismo. Penso a chi di noi si è occupato di lavoro, quando raccontavamo il precariato: Andrea Bajani, Giorgio Falco, Francesco Dezio, Michela Murgia, io. È stato casuale, erano le condizioni a dettarci il tema: eravamo tutti dei ventenni che entravano nel mondo del lavoro con il pacchetto Treu e la Legge Biagi. Così è nata la nostra narrativa postindustriale. Per me c'è un punto in cui tutto questo nasce: nel marzo 1999 con il discorso alla Bocconi di D'Alema che, primo ex comunista presidente del Consiglio, inneggiava alla flessibilità. Lì si sono aperte le dighe. Il precariato è

Berlusconi? No. Il precariato è, per cominciare, il pacchetto Treu. E nei nostri libri di questo si prendeva atto. Infatti i nostri personaggi erano tutti non politicizzati, a differenza di quelli della letteratura industriale italiana.

Passiamo al territorio. Si tratti di un paesaggio meridionale avvelenato, come nel Paese delle spose infelici, si tratti di un Sud che i personaggi si lasciano alle spalle o di una Roma, o una Svizzera, in cui approdano, è protagonista nei suoi libri. Perché?

Sto seguendo un percorso legato alla presa di coscienza del posto da cui vengo. L'amore, come diceva Naipaul, lo capisci andando via. Ma il mio è un pezzo di paese la cui storia recente è connotata da fatti innegabili. Il 1991, con la nave *Vlora* che approdava con 27mila albanesi: fu quello il nostro Muro di Berlino, in quel pomeriggio d'estate sul molo di Bari. E poi le grandi crisi, il Petrolchimico di Brindisi, e Taranto, dove il cielo è color ruggine e dove c'è il tasso più alto in Europa di malattie polmonari. Io non volevo scrivere un libro sull'Italsider ma per forza lì sono arrivato. Verso la Macchina sentivo piuttosto la fascinazione degli scrittori di fine Ottocento. Ma io e i miei coetanei tutti abbiamo avuto un genitore o un parente stretto che lavorava lì e che si è ammalato. E poi c'è Cito. Dall'87 Giancarlo Cito è in consiglio comunale e nel 1993 diventa sindaco. Prima di Berlusconi è lui che con le sue tv sollecita la vanità portando la gente comune in tv e il voyeurismo con i programmi notturni porno. Le tv locali fanno crescere dei piccoli ras. Perciò non credo che a risolvere i nostri problemi basterà mandare via Silvio Berlusconi.

Lei, pugliese, sente una mano della tv dentro il delitto avvenuto nella pugliese Avetrana?

In una cosa: noi nel Sud siamo abituati al silenzio, alla gente che, avvenuto un delitto, sfugge e tace, magari omertosa. Invece ad Avetrana tutti vogliono apparire e dire la loro.

Lo vedono come un reality?

Sì.

Torniamo al territorio. La sua importanza sulla pagina le sembra un dato più generalmente meridionale?

Cambia da scrittore a scrittore. Io vivo un'attrazione quasi ossessiva per la terra da cui vengo. Mi sembra la Terra Santa, coi muri a secco e la pagliare, elementi di un'altra epoca. Il simbolo della mia terra sono le pietre fossili, preumane, un tempo tirate fuori dai contadini per lavorarci e costruire. Cesare Brandi diceva che sono le anime dei morti che tornano, come in Palestina e in Medio Oriente. Sono, perciò, un simbolo del mio tentativo di raccontare la modernità come un ritorno alle origini.

ALTE TIRATURE
Un Gesù non per tutti
di Luca Clerici

L'incomparabile celebrità di cui gode Joseph Ratzinger e la storia che racconta, nota a chiunque (eloquentemente i due risvolti del volume sono bianchi), fanno di Gesù di Nazaret un libro che sembrerebbe rivolgersi a tutti. L'intenzione di Ratzinger non è però «scrivere una "Vita di Gesù"» d'autore né tantomeno ricorrere all'appel del racconto a effetto, quanto mai adatto alla miracolosa storia di Cristo: il discorso si organizza piuttosto per episodi e temi, nella forma del commento interpretativo condotto con chiaro intento divulgativo e padronanza degli stili comunicativi, in modo da coinvolgere il lettore meno esperto ma soprattutto di soddisfare i fedeli più colti.

Come il precedente volume di cui costituisce il seguito, *Gesù di Nazaret. Dall'ingresso a Gerusalemme fino alla risurrezione* (2011) di Joseph Ratzinger è un libro complesso e affascinante, che mette a profitto molto bene la «rendita di posizione» di cui il papa gode, l'eccezionale autorevolezza del suo dire. Lo confermano anzitutto i dati di vendita di entrambe le opere: se *Gesù di Nazaret. Dal Battesimo alla Trasfigurazione* (2007) entra subito nelle classifiche dei bestseller (oggi è alla sesta edizione nell'economica Bur) ed è tradotto in ventitré paesi (spagnolo e inglese le lingue con il maggior numero di ristampe), la seconda «puntata» del dittico sembra destinata a ottenere un successo ancora maggiore. Considerate le prenotazioni, la tiratura prevista di 400mila copie viene raddoppiata e rapidamente le edizioni si susseguono fino alla settima, per un totale di oltre 1.200.000 copie vendute (il solo giorno dell'uscita gli acquisti toccano quota 50mila). Già tradotto in sette lingue, uscirà in altre venti, fra cui il catalano, il ceco, l'ucraino.

Certo, l'incomparabile celebrità di cui gode Ratzinger in quanto sommo pontefice e la storia che racconta, nota a chiunque (eloquentemente i due risvolti del volume sono bianchi), fanno di

Gesù di Nazaret un libro che sembrerebbe rivolgersi a tutti. Invece, il tenore complessivo del discorso (pur «lasciando agli specialisti i problemi particolari») seleziona un pubblico ampio sì, ma non certo universale. Per dire meglio: considerando l'impostazione e i contenuti, il libro si rivolge anzitutto al mondo dei credenti colti: le alte gerarchie ecclesiastiche ma anche i parroci (come non acquistare il libro del papa su Gesù?), gli studiosi e accademici (soprattutto teologi) con i quali l'autore dialoga e i catechisti – grande famiglia di lettori elettivi individuati in diverse recensioni –, fino al più largo mondo dei fedeli, meglio se buoni conoscitori delle Sacre Scritture, visti i frequenti riferimenti del tipo: «non vi risuona forse *Esodo* 3,14?». Per raggiungere questa ampia e stratificata platea Ratzinger allestisce un libro difficile sì, ma organizzato in modo efficacemente funzionale allo scopo.

Dal punto di vista metodologico e disciplinare, *Gesù di Nazaret* mobilita conoscenze molto varie: con puntuali richiami bibliografici a opere di studiosi internazionali opportunamente selezionati, dialogano fra loro filologia, semantica storica, ermeneutica del testo, storia, comparatistica, teologia e filosofia; il metodo storico-critico si alterna ad altre prospettive d'analisi, quella cristologica, quella escatologica, l'esegesi canonica e l'approccio ontologico. D'altronde, come il papa chiarisce sin dall'inizio, sua intenzione non è stata «scrivere una "Vita di Gesù"» d'autore, e perciò nessun ricorso al biografismo e all'autobiografismo, né tantomeno all'appel del racconto a effetto, quanto mai adatto alla miracolosa storia di Cristo. Sullo sfondo di una fitta rete di rinvii testuali che hanno al centro il Vecchio e il Nuovo Testamento, ma anche alcune encicliche e diversi classici (da Platone a Sant'Agostino, e poi gli storici latini), Ratzinger organizza il discorso per episodi e temi (si va dal primo capitolo, *Ingresso in Gerusalemme e purificazione del tempio*, al nono, *La risurrezione di Gesù dalla morte*), nella forma del commento interpretativo condotto in modo da soddisfare il lettore colto ma anche di coinvolgere quello meno esperto.

L'atteggiamento divulgativo emerge anzitutto dalla struttura dell'opera, che si apre con una premessa metodologica in cui il pontefice dichiara subito le proprie intenzioni (qui si compare qualche efficace allusione all'esperienza personale), e che si con-

clude con una sintetica bibliografia opportunamente ragionata, invito ad approfondimenti futuri per lettori di buona volontà. Il testo conferma e sviluppa questa esigenza di trasparenza comunicativa, accompagnato com'è da una serie di «aiuti alla lettura» di carattere metadiscorsivo: se un argomento non interessa, l'autore lo dice («ma non dobbiamo qui entrare in questa discussione, in definitiva secondaria. Fermiamoci semplicemente ad esaminare quella piccola vicenda che...»), se invece affronta una questione particolarmente complessa ecco alla fine un utile riassunto esplicativo («con uno sguardo retrospettivo sull'insieme del capitolo della lavanda dei piedi possiamo dire che...»), o la riproposta del medesimo argomento in termini diversi: «detto ancora in altre parole». Per rendere evidente l'impianto del discorso sono frequenti sia i richiami a osservazioni precedenti («come abbiamo già visto») sia le anticipazioni di argomenti successivi («gettiamo pertanto fin d'ora un rapido sguardo su questi due testi»), con tanto di previsione dell'impianto argomentativo futuro: «lo si farà in quattro sezioni. In primo luogo [...] In secondo luogo [...] In terzo luogo [...] Infine, nella quarta sezione». Molto spesso il fuoco del testo è sottolineato tramite l'individuazione esplicita dei «singoli temi», trattati all'interno di paragrafi autonomi o a serie di paragrafi separati da un salto di riga in modo tale da conferire al ragionamento uno sviluppo scandito con evidenza anche grazie a questo espediente tipografico. Il soccorso al lettore diventa poi esplicito nei pochi casi in cui compaiono parole peregrine o accezioni specialistiche di termini meno rari: «consacrare nella terminologia sacerdotale vuol dire: abilitare al culto».

Dato questo impianto, l'autore ha naturalmente ben presente il destinatario del suo lavoro: la parola «pubblico» si legge già nella frase che inaugura il libro, e l'ultima pagina della *Pre-messa* del primo volume su Gesù contiene un appello significativo: «chiedo solo alle lettrici e ai lettori quell'anticipo di simpatia senza il quale non c'è alcuna comprensione». È proprio sulla base della consapevolezza del ruolo del pubblico che Ratzinger imposta una dialettica fra l'«io» che parla, «tu» (il «lettore di oggi», «il lettore moderno»), «noi» e, molto meno presente per la distanza che presuppone, «voi». Ma il gioco di richiami è possibile solo grazie a un'opzione fondamentale, da cui discende l'intera sceneggiatura

adottata: con quest'opera il papa non intende porre un atto magisteriale (dunque *Gesù di Nazaret* non è «il» libro su Gesù, ma è «il mio libro su Gesù»), e con ciò colloca il testo nell'ambito dei discorsi non definitivi. Alla rinuncia a uno *status* autoriale supremo corrisponde la richiesta più volte espressa di ricevere osservazioni e critiche, nell'ottica di una discussione fra pari, di un'aperta disponibilità al dialogo con altri studiosi: «ho trovato la chiave per la giusta comprensione di questo grande testo nel già menzionato libro di Feuillet». La ridotta distanza fra chi scrive e chi legge è ribadita dall'immagine portante del libro, che si propone come un «cammino» comune, un percorso condiviso scandito in tappe: «cerchiamo di raggiungere una visione d'insieme di tutto ciò che finora abbiamo incontrato», perché «come pellegrini andiamo verso di Lui; come pellegrino Egli ci viene incontro».

Su un piano non certo di parità ma nemmeno di incolmabile lontananza, il pontefice si rivolge al lettore in modo duttile, con atteggiamenti diversi e variazioni di tono: usa espressioni dubbiose («di che cosa si tratta? Non esiste una risposta assolutamente sicura»), manifesta cautela («mi sembra, tuttavia, che non ci sia una differenza decisiva») ma esprime anche certezze con piglio perentorio: «non c'è dubbio che una tale parola risalga a Gesù stesso, ed è altrettanto ovvio che essa vada collocata nel contesto della purificazione del tempio». Quanto al «noi» – «la prima persona plurale, tipica del parlare biblico di Dio» –, accomuna nel nome del Signore chi scrive e chi legge: «“ho sete”: questo grido di Gesù è rivolto a ciascuno di noi». Autore e lettore condividono non solo la stessa condizione umana, ma anche lo stesso contesto storico – discende da questa consapevolezza l'impegno militante espresso dal libro –, e allora «tutto ciò per noi oggi è difficile da capire».

L'efficacia comunicativa del colloquio così impostato fra l'autore e il suo pubblico è infine corroborata da una scrittura limpida. I periodi sono spesso brevi e, quando il discorso si articola, ecco una serie di espedienti anaforici e comparativi («tanto... quanto», «così... come», «da una parte... dall'altra») che ne rendono evidente l'architettura, spesso scandita da domande retoriche con funzione riepilogativa. Il lessico presenta di rado termini «difficili» (per esempio «pericope») e ricorrono locuzioni colloquiali, come «menar le mani», «una faccenda religiosa» e persino l'e-

spressione metaforica di derivazione informatica «l'accesso a Dio è libero». Ma colpiscono anche il riferimento un po' irriverente alla resurrezione come «cosa paradossale» ed espressioni del tipo: «l'auto-donazione di Dio in Cristo non è una cosa del passato».

La scommessa metodologica di Ratzinger è espressa chiaramente all'inizio del libro: «se la esegesi biblica scientifica non vuole esaurirsi in sempre nuove ipotesi diventando teologicamente insignificante, deve fare un passo nuovo come disciplina teologica, senza rinunciare al suo carattere storico [...] Tale esegesi deve riconoscere che un'ermeneutica della fede, sviluppata in modo giusto, è conforme al testo e può congiungersi con un'ermeneutica storica consapevole dei propri limiti per formare un'interezza metodologica». L'integrazione proposta, in sostanza quella fra un approccio razionale e uno irrazionale attraverso categorie di difficile definizione come quelle di «connessione interiore», «struttura interiore» e «collegamento interiore», si realizza efficacemente a partire proprio dalla dimensione logica, di gran lunga privilegiata: il discorso si articola in ragionamenti sia deduttivi («ciò che in ogni caso si può dedurne»; «da tutto ciò deriva quanto segue»), sia induttivi: le considerazioni svolte muovono spesso da «tracce», seguono e interpretano «piste». In questo modo le affermazioni improntate a un atto di fede sono implicate in una serie di informazioni storiche dotate di evidenza e in ragionamenti interpretativi governati da razionalità e buon senso, sono per così dire «circondate» da un'impostazione metodologica «scientifica». Con il risultato di conferire loro un riflesso di verità non solo rivelata, e di renderle perciò ancora più affascinanti.

ALTE TIRATURE

Nucleare sì, nucleare no

di Sylvie Coyaud

Italia, prove tecniche di rinascimento atomico: dopo una legge, due decreti legge e un accordo per l'acquisto di quattro reattori francesi, nel dicembre 2010 nasce il Forum nucleare, organo delle aziende del settore con la missione di «contribuire alla ripresa del dibattito pubblico». In Europa, il principale argomento a favore delle centrali è che non emettono anidride carbonica e non contribuiscono a surriscaldare il clima. In Italia (semplificando), sono invocati l'indipendenza energetica, il rilancio dell'economia, la modernità. La «razionalità» viene rivendicata da entrambi gli schieramenti. Sul Forum il dibattito langue, in libreria ferve da mesi.

Nel 2001 la World Nuclear Association, una confindustria globale del settore, pubblica *The Nuclear Renaissance*. I consumi crescono di pari passo con il prodotto lordo mondiale, dice il rapporto, aumenta il prezzo del greggio che nel decennio precedente stagnava attorno ai venti dollari al barile, il protocollo di Kyoto impegna a limitare le emissioni di gas serra dovuti alla combustione di carbone e petrolio. Nel 2008, quando il governo italiano decide di partecipare al «rinascimento», per la prima volta da trent'anni i reattori entrati in funzione superano, di due unità, quelli spenti per essere smantellati, una trentina è progettata in Cina, India, Russia e Corea del Sud, mentre Giappone, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti si apprestano a sostituire quelli vecchi. La produzione di elettricità da fissione sta ancora calando, è vero, ma solo perché una centrale giapponese è stata danneggiata dal terremoto del 2007. Dopo una legge, due decreti legge e un accordo per l'acquisto di quattro reattori francesi, nel dicembre 2010 nasce in Italia il Forum nucleare, organo delle aziende del settore, non a scopo di lucro e con un budget semestrale di sette milioni di euro per «contribuire alla ripresa del dibattito pubblico».

In Europa, il principale argomento usato a favore di nuove centrali è che non emettono anidride carbonica e non contribuiscono a surriscaldare il clima. In Italia (semplificando), sono invocati l'indipendenza energetica, il rilancio dell'economia, la modernità, mentre la «razionalità», meglio se scientifica, viene rivendicata da entrambi gli schieramenti. Sul Forum il dibattito langue, in libreria ferve da mesi. Lo ha aperto Chicco Testa, uno dei promotori del referendum del 1987 e presidente del Forum, con *Tornare al nucleare? L'Italia, l'energia, l'ambiente* in cui sostiene che il nucleare è moderno, ecologico e indispensabile alla crescita economica. Contestano i suoi argomenti i fisici Guido Cosenza e Luigi Sartorio, assistiti da Giulietto Chiesa, in *La menzogna nucleare. Perché tornare all'energia atomica sarebbe gravemente rischioso e completamente inutile*.

In aiuto di Testa accorre Pietro Risoluti, un consigliere di amministrazione della Sogin che gestisce «rifiuti radioattivi provenienti dalle attività nucleari industriali, mediche e di ricerca». Nonostante l'azienda riceva un miliardo all'anno prelevato sulle bollette della luce e accumuli debiti, quei rifiuti vengono scoperti in discariche abusive e i cinque reattori italiani sono nella stessa situazione di ventiquattro anni prima. In *La paura del nucleare. Da dove viene, quanto costa*, Risoluti ne dà la colpa agli abitanti di Scanzano Jonico. Nel 2003 si sono ribellati contro un deposito di 60mila metri cubi di scorie nel loro comune, che in cambio avrebbe ottenuto lucrose compensazioni. Come per il referendum del 1987, le manovre politiche e l'allarmismo dei verdi hanno fatto fallire il progetto. Adesso bisogna spiegare ai cittadini come stanno davvero le cose, pretesa comune a tutti i saggi citati, capiranno di aver sprecato tempo e denaro, che il nucleare può garantire un benessere superiore a quello odierno.

Lo spreco di denaro viene quantificato in 29-45 miliardi di euro dagli economisti Andrea Gilardoni, Stefano Clerici e Luca Romè in *I costi del mancato sviluppo del nucleare in Italia*. Il calcolo comprende il (non) smantellamento, 18 miliardi finora, e il prezzo dimezzato dell'uranio arricchito. In realtà il combustibile incide poco sul costo del chilowattora rispetto alle spese crescenti per i sistemi di sicurezza. Però in Francia e Giappone il chilowattora costa meno che in Italia e i treni viaggiano ad alta velo-

cità sul serio. Ripeterlo non nuoce: *Il nucleare nel XXI secolo* di Davide Urso prevede una «globalizzazione sostenibile» fondata sul nucleare, portatore di sapere scientifico-tecnologico e persino di valori etici. Non sarà il mercato a decidere quale fonte energetica useremo, scrive, ma i dati «oggettivi» da comunicare alle masse con accorte campagne didattiche, per «costruire consenso» attorno a vantaggi ovvi.

Per niente ovvi in un sistema di libero mercato, obietta l'economista Umberto Clò, «nuclearista non pentito ma non fazioso» in *Si fa presto a dire nucleare*. Paventa la caccia ai sussidi statali poiché «incertezza, rischi, alta intensità di capitale sono insostenibili in un contesto concorrenziale e privatistico». Racconta i grandi progetti abbandonati, non per colpa del referendum del 1987 di cui avrebbe volentieri fatto a meno, o degli abitanti irrazionali di Scanzano, ma dell'assenza di coesione politica e sociale. Per non sbagliare, Armando Editore pubblica cinque interviste a cura di Flaminia Festuccia in *Perché no al nucleare* e altre cinque in *Perché sì al nucleare*. Il 2010 si chiude con i sì in vantaggio malgrado le critiche di Gianni Mattioli e Massimo Scalia in *Nucleare. A chi conviene? Le tecnologie, i rischi, i costi*.

Non conviene a nessuno, rispondono dopo la pausa natalizia *Energia nucleare* di Giancarlo Sturloni che si concentra sulla percezione del rischio e l'immaginario collettivo; *L'energia nucleare. Costi e benefici di una tecnologia controversa* di Luigi De Paoli, un bilancio tutto sommato in passivo; *Illusione nucleare. I rischi e i falsi miti* di Sergio Zabet e Carlo Monguzzi; *Bidone nucleare* di Roberto Rossi; Marcel Coderch e Núria Almiron, *Il miraggio nucleare. Perché l'energia nucleare non è la soluzione ma parte del problema*.

Ormai prevale il no, ma due romanzi si dividono sull'incidente di Cernobyl, citato anche dagli autori precedenti. Le conseguenze sono state minime in *L'anomalia*, un thriller di Massimiliano Pieraccini, professore di fisica all'università a Perugia, e goffa imitazione di Dan Brown. Nella *Centrale* di Elisabeth Filhol, un racconto molto più avvincente, il narratore la pensa diversamente. È uno degli operai interinali che provvedono alla manutenzione dei reattori nelle centrali francesi. La concisione, i dettagli tecnici, le scene di gruppo ricordano Primo Levi in *La chiave a stella*, ma

senza l'orgoglio di domare la natura o la materia. Yann vorrebbe solo abituarsi alla paura. Anche se insieme ai compagni «ben equipaggiati, ben addestrati», entra nel circuito primario a gruppi di tre o quattro «per dividersi la dose», è sovraesposto alle radiazioni, si ammalà, tiene il conto di chi ne muore.

Lo tsunami che nel marzo 2011 devasta una centrale giapponese causa un'abbondante disinformazione da parte dei pochi nuclearisti rimasti e perciò onnipresenti sui quotidiani e nelle trasmissioni televisive, in nome della par condicio. Due biologi diventati giornalisti, Luca Carra e Margherita Fronte, cercano di rimediare con *Enigma nucleare. Cento risposte dopo Fukushima*. È più ambizioso *Cercare il Sole. Dopo Fukushima*. Mario Agostinelli, Roberto Meregalli e Pierattilio Tronconi evitano una rapida obsolescenza paragonando le diverse fonti di energia e i progressi delle rispettive tecnologie. Quella solare si diffonde più rapidamente delle altre ed è rinnovabile e pulita, con l'ottimismo della volontà concludono che il futuro le appartiene. La ragione costringe a riconoscere che è un futuro lontano. Nel frattempo, aumenta l'uso del carbone, del gas estratto da rocce e del petrolio estratto da sabbie bituminose, tre fonti sporche che inquinano l'ambiente e accelerano il riscaldamento globale. Il rinascimento nucleare è finito, per ora.

ALTE TIRATURE
Il successo
della crisi
di Mauro Novelli

Oltre ai nostri pensieri, la crisi ha invaso gli scaffali delle librerie, dilagando nel settore della saggistica economica. A prevalere sono le invettive, scagliate contro una mandria di capri espiatori (bamboccioni, pensionati sanguisughe, statali indolenti, negozianti ladroni, ecologisti ottusi...). Latitano i ragionamenti costruttivi su cause e prospettive, mentre si moltiplicano gli appelli a rimedi prodigiosi.

Tra gli effetti della crisi, non poteva mancare lo sviluppo rigoglioso della saggistica sul tema. Giri nel reparto economia delle librerie e cosa trovi, accanto a ponderosi trattati accademici? Sì, promettenti manuali per arricchirsi aprendo un chiosco di piadine. D'accordo, volumetti che spiegano come mesmerizzare il capufficio per ottenere un aumento. Ma a guardare meglio, spunta altra mercanzia. Roba per una volta non destinata né agli specialisti né ai gonzi, ma (trema la mano a scriverlo) ai cittadini informati.

Un primo filone percorre la via della denuncia. Aprite gli occhi, se siamo messi così è colpa dei giovani poltroni. Dei baby pensionati. Degli statali che se la sciallano. Dei bottegai che evadono. Dei sindaci che intascano. Degli ecologisti che intralciano. Lacci laccetti lacciuoli, caste castine castette che fiaccano l'Italia. C'è solo l'imbarazzo della scelta, nell'ormai vastissimo portafoglio Chiarelettere, oppure in lavori come *Il partito dei padroni*, inchiesta su Confindustria firmata da Filippo Astone, e *Bolle, balle & sfere di cristallo*, panorama di Stefano Cingolani sull'«economia dell'inganno mondiale». Un libro, quest'ultimo, che si lascia apprezzare per le prese di posizione controcorrente, magari discutibili

ma spesso in grado di seminare dubbi (davvero la Cina sarà la nuova potenza egemone? davvero il *laissez-faire* ha fallito dappertutto?). Cingolani è tra i pochi a evitare il «ventinovismo», ovvero la retorica dell'iperbole, straripata in un profluvio di titoli. Qualche esempio: *Crac! Il tracollo economico dell'Italia*, di Domenico De Simone; *Un racconto apocalittico*, di Giulio Sapelli; *Il grande saccheggio*, di Piero Bevilacqua, secondo il quale il capitalismo è entrato in un'epoca di radicale distruttività, tale da dissolvere le conquiste della democrazia. Come rane a mollo in una pentola riscaldata progressivamente, andiamo in malora senza reagire.

Si sperava che con la globalizzazione gli *sweatshops* (le «fabbriche del sudore») sarebbero andati scomparendo, e ce li troviamo in casa, anzi nei retrobottega. Il lavoro, su cui si fonda la nostra repubblica, non è più la via maestra per costruirsi un futuro migliore. Deprezzato dalle conquiste tecnologiche, dallo sfruttamento degli immigrati, dalle delocalizzazioni, non riesce a garantire un tenore di vita dignitoso. È questa, riprendendo un titolo di Marco Panara, la malattia dell'Occidente, con ricadute di incalcolabile gravità sui rapporti umani (non affondano qui, nelle umilianti concorrenze al ribasso, le radici più solide della xenofobia?). Tanto peggiori gli effetti in Italia, dove la comparsa dei cosiddetti *working poors* esaspera l'atavica propensione al «familismo amorale», come ha osservato Marco Revelli in *Poveri, noi*. Torna così in primo piano la questione dell'invidia sociale, nei termini messi in luce da Tocqueville, che la riteneva un portato inevitabile della democrazia, incline a risvegliare il sentimento di uguaglianza senza poterlo mai soddisfare appieno.

Come siamo arrivati a questo punto? Qualche anno fa, in visita alla London School of Economics, lo ha candidamente chiesto anche la regina Elisabetta. Esimi signori, scusate, com'è che nessuno si è accorto di niente? Imbarazzo. Costernazione. Forse siamo davvero intrappolati su un aereo fuori controllo, come ritiene Luciano Gallino, intellettuale di formazione olivettiana, che in *Finanzcapitalismo* ha smontato abilmente gli ingranaggi difettosi della megamacchina speculativa dalla quale dipende ormai il nostro destino. Il «finanzcapitalismo è il maggior generatore di insicurezza socioeconomica che il mondo moderno abbia finora conosciuto». Non ha niente a che fare con la produzione di merci, è una

patologia che coinvolge istituzioni, banche e imprese, in un gigantesco processo di illusionismo. Basti dire che gli attivi finanziari globali oggi superano di quattro-cinque volte il PIL mondiale, o che questo nel 2008 non equivaleva neppure a un ventesimo del volume di scambi di derivati. Gonfiate da queste bolle, le crisi si susseguono a ritmo crescente. La politica, sostiene Gallino, non è inerme ma connivente. Il neoliberalismo si è fatto pensiero egemonico, insieme all'idea che il mercato si regoli da sé. Come, lo abbiamo visto. Prima gli stati si svenano per salvare banche e compagnie di assicurazione, poi vengono aggrediti direttamente. È il capolavoro del finanzia-capitalismo: «rappresentare il crescente debito pubblico non come l'effetto di lungo periodo delle sue proprie sregolatezze e dei suoi vizi strutturali, largamente sostenuti e incentivati dalla politica, bensì come l'effetto di condizioni di lavoro e di uno Stato sociale eccessivamente generosi».

Ora, è possibile in qualche misura incivilire questo mostruoso sistema? Difficile, almeno sino a che sarà così stretto il nodo tra finanza e politica, con la complicità di istituzioni del tutto «ademocratiche» come l'OCSE o il FMI. Dovrebbero essere i cittadini, dal basso, a spingere con vigore per le riforme, ostacolate da architetture societarie di vertiginosa complessità, ben riparate da una selva di cavilli legali (Lehman Brothers era formata da circa tremila entità giuridiche differenti). Gran parte della popolazione mondiale peraltro è materialmente impotente, o psichicamente sottomessa al culto dei valori saliti in dominante. Famiglia, scuola, salute: tutto viene misurato sul metro dell'impresa. Eppure secondo Gallino qualcosa si può fare, partendo per esempio dal versante cruciale eppure trascurato dei fondi pensione, oggi gestiti a discrezione dei manager. Se i lavoratori, tramite i sindacati, dovessero intervenire sulle enormi cifre accantonate, esprimendo le loro priorità, l'intero apparato economico ne sarebbe scosso dalle fondamenta.

Intanto il debito totale del mondo ha superato nel 2009 i 100 trilioni di dollari, l'80% imputabile ai paesi più sviluppati. Così non dura, *düra minga*, non può durare. Che fare? Diceva quel tale. I reazionari, se ottimisti, si rifugiano placidamente all'ombra delle sette parole d'ordine predicate da Tremonti in *La paura e la speranza* (valori, famiglia, identità, autorità, ordine, responsabilità, fede-

ralismo). Altri preferiscono incamminarsi fiduciosi sulla strada cristiana indicata da Hans Küng in *Onestà*: il capitalismo ha bisogno di forti iniezioni di etica, va tenuto al guinzaglio di una moralità forte. Lo ha sostenuto anche Edmondo Berselli nel suo ultimo libro, *L'economia giusta*, con tanto di citazioni dalla *Rerum novarum*.

In ogni caso il ritornello non cambia: dovremo abituarci a stringere la cinghia, abbracciare uno stile di vita più sobrio. E non è detto sia un male, almeno per chi presta orecchio alle teorie di Serge Latouche, convinto che la crisi offra l'opportunità di costruire un nuovo progetto di «democrazia ecologica», illustrata nei saggi raccolti in *Come si esce dalla società dei consumi*. Decrescita o barbarie, questa l'alternativa. Lo sviluppo sostenibile non è che un ridicolo ossimoro. Il PIL non misura la qualità della vita. Si tratta piuttosto di «decolonizzare l'immaginario» e abbandonare il socialismo modernista, imperniato sul dominio della natura. La crescita, come aveva visto Baudrillard, produce al tempo stesso beni e bisogni, ma non allo stesso ritmo. E qui sta il punto dolente, visto che l'imperativo della frugalità volontaria funzionerà bene per sazi e insoddisfatti dell'Occidente, ma lascia piuttosto indifferenti le masse che accorrono negli *slums* (dove campa ormai un quinto della popolazione mondiale), attratte dai miraggi dell'Avere.

Esposte con stile accattivante, le idee di Latouche hanno trovato in Italia terreno fertile e numerosi apostoli: basta sfogliare *La decrescita felice*, di Maurizio Pallante, o *Prepariamoci*, di Luca Mercalli. Senza contare il successo di movimenti «amici», come *Slow Food*, che dalla provincia di Cuneo ha saputo raggiungere l'Australia. Un modello straordinario, per chi crede che sarà il ritorno ai saperi locali a salvare la baracca. In quest'ottica, com'era prevedibile, non sono mancati gli appelli a ripartire valorizzando il patrimonio culturale della penisola (Christian Caliendo e Pier Luigi Sacco, *Italia reloaded*). Certo, preconditione essenziale è sfrondare la foresta di interessi e rendite di posizione cresciuta nel tempo. Su questo punto insistono numerosi panegirici del concetto di meritocrazia, feticcio amatissimo dalle destre, che con una mano lo accarezzano mentre con l'altra bastonano il suo miglior amico: l'imposta di successione. In genere (si vedano per esempio i contributi di Roger Abravanel) il totem dell'uguaglianza è sostituito dalla mobilità sociale, da perseguire attraverso ulteriori libera-

lizzazioni, nell'intento di avvicinarci alle società anglosassoni, che funzionano da faro, per quanto abbiano le più alte percentuali di poveri e di crimini tra i paesi avanzati. Curioso poi che i discorsi sul merito di rado si curino di prendere in considerazione le stravaganze fiscali cristallizzate in Italia, l'unico paese in Europa dove i lavoratori dipendenti guadagnano più degli autonomi, che nel 2009 hanno dichiarato in media 18mila euro lordi, con punte di ar-dita comicità (14mila i ristoratori, 10mila gli antiquari...). Eppure, latitano proposte serie su questa vergogna. Nemmeno una crisi devastante come l'attuale è giunta a far percepire come necessità ineludibile un radicale riordino del sistema tributario.

Lo stesso vale per l'accesso alle professioni dei giovani. Agli altissimi tassi di disoccupazione, ormai sopra il 30%, si combina qui il dilagare di impieghi sottopagati, che sempre più spesso rendono un miraggio non solo l'acquisto di case e beni, ma anche spese sanitarie un tempo ovvie, come quelle dentistiche. Si creano così le condizioni favorevoli al ritorno di fiamma di un patriarcalismo fondato sul connubio – più volte sottolineato da Tito Boeri – tra solidarietà parentali ed egoismi pubblici. Gli allarmati articoli sulle vicissitudini dei pensionati a mille euro acquistano in effetti altro sapore se si pensa che molti nipoti non arrivano a guadagnare la medesima cifra lavorando, e senza contributi. Guardandosi dal cedere all'invettiva populista contro furbacchioni e sanguisughe (copyright Mario Giordano), andrà pur sottolineato che su questi temi si gioca la rottura del patto generazionale. Un patto d'altronde già ampiamente compromesso, a giudicare dal disinteresse dei mezzi d'informazione e delle classi dirigenti sulla questione del precariato. Ma è una cecità anche «orizzontale», che colpisce tranvieri, postini, infermieri, banconisti ecc. dinanzi ai neoassunti che svolgono il loro medesimo mestiere in condizioni contrattuali gravemente peggiori. Paura? Cinismo? Rassegnazione? *Mors tua vita mea?* Avvilisce inoltre constatare quanti italiani ritengano passeggero, e comunque dovuto a pigrizia o mediocrità, lo stato di «atipico», che riguarda oltre tre milioni di lavoratori, reddito medio cinque euro/ora, privi d'indennità di malattia, ferie, congedi per maternità. Come ricorda Revelli, nel giro di due anni nemmeno un terzo di loro passa a un'occupazione standard.

A fronte di questo clima, non stupisce il vivacissimo e rab-

bioso spontaneismo che si registra in rete, dove va cercato il vero bestseller sul tema, *Schiavi moderni*, una raccolta di testimonianze messa a disposizione da Beppe Grillo sul suo sito. Come sottolinea il Premio Nobel Joseph Stiglitz nella prefazione, secondo i dettami dell'economia liberista «i salari pagati ai lavoratori flessibili devono esser più alti e non più bassi, proprio perché più alta è la loro probabilità di licenziamento». In realtà, vale la pena di aggiungere, anche fuori dai confini nazionali il rischio tende a scivolare sulle spalle più deboli. Persino in Germania, dove imperversano i *mini-jobs* da quattrocento euro al mese introdotti da Schröder. Forti esportazioni e bassi salari. Capitalismo renano? Pare la Cina.

Negli anni zero in effetti un'ondata di creatività, in materia di lavoro low-cost, ha sferzato l'Europa, lasciando sulle sponde enormi cataste di fascine: i focolai di indignazione esaminati da Loretta Napoleoni nel *Contagio*. Da noi, per esempio, si è assistito alla rapida espansione degli autonomi di seconda generazione, sui quali getta uno squarcio di luce il documentatissimo studio di Sergio Bologna e Dario Banfi, *Vita da freelance*. È il nuovo popolo delle partite IVA, abituato (quando non si tratti di dipendenti «mascherati») a lavorare da casa via Internet. Un modello perfetto di *new workers* monadici, delusi dai sindacati e fuori dall'ombrello degli ordini. A Milano, sulla scia di analoghe esperienze estere, hanno fatto da sé, fondando un'agguerrita associazione, ACTA (www.actainrete.it). Che dire? L'alternativa a una solida e influente rappresentanza è una sola: le *Mutande di ghisa*, che Marco Fratini e Lorenzo Marconi hanno scelto come titolo di uno spassoso manuale di sopravvivenza ai tranelli del libero mercato.

ALTE TIRATURE
Giornaliste
ai fornelli
di Maria Sofia Petruzzi

Negli ultimi anni un'ondata di neocasalinghitudine ha invaso il mercato librario italiano, dove alcuni libri di cucina hanno registrato un successo tanto più sorprendente quanto meno giustificato dalla competenza in materia degli autori. I bestseller recenti di cucina non sono opera di chef o gastronomi di professione, ma di giornaliste nei panni di cuoche apprendiste, capaci di passare con disinvoltura dal programma televisivo al blog, al libro sulla scorta di un rapporto di complicità ammiccante con i lettori.

Negli ultimi anni le alte tirature puntano decisamente sui fornelli e i grembiuli da cucina. Di per sé il fenomeno potrebbe non risultare sorprendente. Che in Italia i libri di cucina godano da sempre di buona fortuna non è una novità. Siamo, poi, la patria dell'Artusi e di Gualtiero Marchesi, la nostra tradizione gastronomica è ricca e rinomata; in più, l'alimentazione è tema di studio e di dibattito dalla prospettiva di discipline diverse, dalla storia all'antropologia, alla salutistica, alla dietologia, alla medicina preventiva.

Eppure il successo recente di alcuni libri di cucina ha raggiunto proporzioni che vanno ben oltre l'ovvietà di tali considerazioni. Stupiscono, innanzitutto, le cifre da capogiro del fenomeno: *Le ricette di casa Clerici* (2010) di Antonella Clerici è stato a lungo in vetta alle classifiche dei libri più venduti; Benedetta Parodi con *Cotto e mangiato* (2009) e *Benvenuti nella mia cucina* (2011) ha venduto due milioni di copie. Insomma, viene da dire che se in Italia si consuma troppo cibo, se ne scrive e se ne legge anche di più. Si ha l'impressione che i libri di cucina vendano oggi più dei romanzi.

La sorpresa aumenta se si considera la tipologia dei testi di cucina di successo che editori come Giunti, Vallardi, Rizzoli,

Ponte alle Grazie lanciano con sempre più fiducia sul mercato. Non si tratta di libri divulgativi sì, ma redatti da specialisti del settore. Certo, anche i libri di Allan Bay, da *Cuochi si diventa 1 e 2* (2003-2004) a *Le ricette degli altri* (2005) hanno goduto di una certa popolarità, come pure i testi pubblicati nella collana da lui diretta per le edizioni Ponte alle Grazie, «Il lettore goloso»: segnaliamo il successo dei due volumi di salutistica di Marco Bianchi, *I magnifici 20* (2010) e *Le ricette dei magnifici 20* (2011), un ricettario vero e proprio, quest'ultimo, che si ispira ai principi nutrizionali enunciati nel primo libro.

La salute è importante e di salutistica si legge volentieri. Eppure, i libri di cucina più letti non sono opera né di chef né di gastronomi e neppure di dietologi. Gli autori e, più spesso, le autrici appartengono al mondo dello spettacolo, dei media e della carta stampata; spicca, tra tutti, il contingente nutrito delle giornaliste, dalla Folliero, alla Clerici, alla Parodi o a Ilaria Bellantoni, che non solo non sono specialiste del settore ma spesso dichiarano, candidamente, di essere delle frane in cucina, qualche volta persino di odiarla.

Nella maggioranza dei casi le nuove autrici di ricettari di successo amano presentarsi ai lettori nei panni di cuoche apprendiste, sperimentatrici audaci e curiose, pronte a carpire ricette dalle fonti più disparate: amici, familiari, chef professionisti ma anche siti Internet, blog e social network. Ne risulta un modello di cucina che, naturalmente, non si rifà a una tradizione precisa né ad alcuna specifica scuola di pensiero: non è la cucina regionale tipica e neppure una dieta salutare. Anzi, gli scrupoli salutistici sono elusi con una certa disinvoltura: si evitano le frittture, ma panna, burro e besciamella vengono usati senza troppi scrupoli. Di *slow food*, poi, neanche a parlarne; viene proposta, anzi, una cucina sfiziosa e stuzzicante, veloce e, nello stesso tempo, economica.

Si punta non tanto sulla qualità dei piatti presentati quanto sugli effetti di un gioco ammiccante e abilmente orchestrato: i lettori sono sollecitati a identificarsi con la prospettiva, apparentemente dal basso, di autrici che, in cucina, sono sul loro stesso piano e li richiamano, pertanto, a una complicità maliziosa. E in cucina, nella loro cucina, si autorappresentano, disposte a esibire un privato tanto più accattivante e coinvolgente quanto più coincide con una quotidianità da tutti condivisa.

È la formula con cui queste autrici riescono a costruirsi un'autorevolezza meritata sul campo ma che non ammette repliche.

Così Antonella Clerici nel suo libro *Ricette di casa Clerici* si pone come garante di un vasto repertorio di ricette attinte a fonti disparate: il ricettario di famiglia, i consigli degli chef, le proposte di amici e familiari. L'autrice chiama in gioco la fitta rete di relazioni tessuta durante la lunga carriera di conduttrice del noto programma televisivo di cucina, *La prova del cuoco* per dar vita a un testo che imita la veste grafica del ricettario personale compilato a mano: uso dello script, inserzione di finestre a forma di post-it in corsivo o di finti bigliettini scritti a mano. La grafica corrisponde a una struttura composita, che alterna sezioni dedicate alle portate tradizionali a rubriche speciali: le «ricette dello chef», suggerite alla Clerici da cuochi professionisti, le «ricette di casa mia», che provengono dalla tradizione familiare, le «ricette del cuore», proposte da familiari, parenti, amici stretti. Vita privata e carriera professionale dell'autrice appaiono compenetrare e il ricettario si propone come sintesi autorevole di un'esperienza esistenziale. L'impatto sul lettore è efficace, corroborato da uno stile dal registro sapientemente variato: essenzialità stringata nella presentazione delle ricette ordinarie, tono lezioso e ammiccante nei cappelli introduttivi alle rubriche speciali («Marco Scarpa di Cavallino... Mi piace perché è un ragazzone buono e genuino. Sposato da poco dopo i miei pressing... i cuochi, come i calciatori, devono sposarsi giovani»). Il mondo della cucina è, nello stesso tempo, luogo della socialità mondana e sede deputata degli affetti familiari, sul cui sfondo si delinea la rappresentazione di un quadro di quieto benessere borghese.

La formula vale, a maggior ragione, per i libri di Benedetta Parodi, da *Cotto e mangiato* a *Benvenuti nella mia cucina*: anche nella cucina di casa Parodi si sperimentano piatti suggeriti da fonti diverse: l'amica giornalista, la truccatrice, persino «la fitta rete di amiche di mia mamma, signore alessandrine simpatiche ed eleganti, ottime cuoche e padrone di casa impeccabili». Eppure il giudizio definitivo sulle singole ricette è pronunciato immancabilmente dal tribunale di famiglia: il marito e le tre figlie di Benedetta, che giurano e spergiurano sulla qualità e sulla riuscita dei piatti, per cui, immancabilmente «impazziscono», o che, talvolta, «adorano».

Lo stile della Parodi ha un piglio deciso, qualche volta fastidiosamente sopra le righe: superlativi ed esclamazioni si sprecano nel commento alle ricette, i giudizi di apprezzamento, pronunciati con tono perentorio, sembrano non ammettere obiezioni.

Si impone, tuttavia, una considerazione scontata a proposito dei libri della Clerici e della Parodi: è indubbio che il loro successo non prescinde dalla popolarità che le due autrici si sono guadagnate come conduttrici di noti programmi televisivi di cucina, la *Prova del cuoco* e *Cotto e mangiato*. La complementarità con la dimensione multimediale, spesso richiamata come fonte e occasione di sperimentazione delle ricette raccolte nei libri, è apertamente dichiarata. Eppure i libri di Clerici e Parodi hanno quasi più successo dei programmi che li ispirano: un successo che sembra andare oltre l'effetto prevedibile di cassa di risonanza esercitato dal mezzo televisivo.

Incredibile, ma in cucina i libri, forse perché si prestano alla consultazione oltre che alla lettura sequenziale, reggono il confronto con siti Internet, blog e programmi televisivi, dove pure le ricette sono facilmente reperibili.

Evidentemente non si tratta soltanto di raccogliere e proporre le ricette di piatti succulenti ma di suggerire un immaginario accattivante, esuberante e vitale, dominato dalla rappresentazione di una femminilità dinamica ed estroversa, capace di coniugare con disinvoltura modernità e tradizione.

Ecco il trionfo di una sorta di neocasalinghitudine, in cui la cucina può anche diventare occasione e pretesto di racconto. *Benvenuti nella mia cucina*, per esempio, ricorre all'impianto narrativo del resoconto diaristico: la raccolta di ricette si dipana lungo il filo della storia di un anno ideale di vita familiare in casa Parodi, scandito dalle tappe stagionali prevedibili, dall'autunno all'estate.

Un filo d'olio (2011), l'ultimo libro di Simonetta Agnello Hornby, nel configurarsi come romanzo di costume, romanzo storico e insieme autobiografia dell'autrice, prende spunto, manco a dirlo, dalla suggestione del ricettario di famiglia, gelosamente custodito da Chiara Agnello, sorella della scrittrice. Il processo di formazione della protagonista coincide con la sua iniziazione progressiva alla cucina di famiglia, le cui ricette, tipiche della gastronomia siciliana, sono, poi, raccolte in appendice. Sullo sfondo, se-

condo la migliore tradizione siciliana, l'affresco d'epoca: la storia di una famiglia aristocratica negli anni cinquanta, tra i segni della ricostruzione del secondo dopoguerra e le prime avvisaglie del boom economico.

Il filone dei libri che raccontano storie di cucina, cuochi e fornelli può anche scartare, tuttavia, la vena elegiaca del racconto autobiografico, come pure il tono brillante e lezioso dei ricettari di successo e optare per una scrittura ironica e beffarda. Ecco i libri delle cattive ragazze, che si fanno beffe dell'alta cucina, come della routine domestica, ma, alla fine, dei fornelli non possono fare a meno.

Ilaria Bellantoni, autrice del libro *Lo chef è un dio* (2010), la Melissa P, della cucina, è anche lei una giornalista che non solo dichiara di non saper cucinare, ma, persino, di odiare la cucina. Nel romanzo *Lo chef è un dio*, racconto esilarante di un mese trascorso dalla protagonista, da poco mamma e decisa, pertanto, a imparare l'arte culinaria, nelle cucine di un noto ristorante, la Bellantoni sottopone a ironia graffiante il mondo dell'alta cucina, denunciando il cinismo e l'arroganza dei grandi chef e le condizioni di sfruttamento dei giovani cuochi loro sottoposti. Il tono dissacrante sembra riprendere lo stile dei libri di Anthony Bourdain, da *Kitchen Confidential* (2002) a *Il viaggio di un cuoco* (2004) rovesciandone, però, la prospettiva. Non più l'ottica interna al mondo di un cuoco smaliziato, ma lo sguardo sarcastico di un'intrusa nel mondo dei grandi chef. In fondo l'operazione della Bellantoni non è priva di senso. Anzi è un modo per prendersi la rivincita, attraverso le armi dell'ironia sorniona e maliziosa, contro la sottile pregiudiziale sessista che condiziona ancora il mondo della cultura gastronomica: alta cucina, scienza in cucina, salutistica specialistica restano, pur con alcune eccezioni, prerogative maschili; alle donne, se non accettano più di essere le depositarie dell'esperienza tradizionale, spetta il ruolo di cuoche dilettanti, interpreti di successo delle performance di una cucina rapida e improvvisata.

E sempre sul versante dell'ironia, c'è chi punta sull'estro creativo e sullo spirito di iniziativa: ecco l'ispirazione sbarazzina di Sigrid Verbert, divenuta la regina dei foodblogger dopo aver fondato con successo un blog di cucina assai frequentato, «Cavoletto

di Bruxelles», dove la Verbert scambia ricette con gli utenti, pubblica video delle sue esibizioni in cucina e soprattutto foto di composizioni gastronomiche. Anche per lei, belga di nascita ma italiana d'adozione (ha sposato un calabrese), il passaggio dal blog al libro è stato consequenziale: ha puntato su ricettari estrosi, corredati di foto artistiche e, soprattutto, messi in risalto da titoli spiritosi e stuzzicanti. Ne sono esempio il *Libro del cavolo* (2009) o *Bimbi & Bimby* (2011), raccolta di ricette per l'infanzia, realizzate con l'ausilio del noto elettrodomestico e pubblicata in occasione della maternità. È curioso ma il riferimento alla maternità come musa ispiratrice è una costante per le autrici dei libri di cucina, che sono prolifiche, come le eroine dei romanzi rosa. Anzi, sembra che maternità e famiglia siano un incentivo più forte dell'eros all'interesse gastronomico: il cibo come strategia di seduzione resta in secondo piano, funziona caso mai meglio come sublimazione del desiderio, vissuta senza drammi e con una sfumatura di autoironia. Le giornaliste cuoche hanno intuito che oggi i lettori preferiscono le cucine alle camere da letto. Forse perché la cucina si configura come uno spazio fluido, privato ma aperto alla socialità, facilmente condivisibile a patto che autori e lettori si mettano sullo stesso piano, capace di conciliare, al di fuori dell'ambiente stressante dei ristoranti rinomati, anche i conflitti tra i sessi. Uno spazio che le donne, escluse dal giro dell'alta cucina, possono riconquistarsi e gestire con disinvoltura, proiettandovi le tematiche di sempre della letteratura femminile: amore, maternità, matrimonio, famiglia. E, poi, la cucina sollecita un voyeurismo socialmente consentito e innocente, che si appaga dell'esuberanza vitale di chi si esibisce ai fornelli, autorizzando il pubblico a partecipare allo spettacolo. Benvenuti nella mia cucina, appunto.

ALTE TIRATURE
Manuali
di felicità
di Enzo Marigonda

Lezioni di vita tra precetti illuminati, perle di saggezza, misteri e profezie. Guide al successo, alla seduzione, alla corretta gestione del tempo. In una tale dispersione di varianti, emergono però alcune caratteristiche comuni: autori e guru si propongono come autorità generose, in grado di elargire consigli accorciando la distanza con l'interlocutore, e accompagnano la promessa del benessere con toni ottimistici, ostentando un'invidiabile sicurezza di avere in tasca la ricetta della felicità. L'invito a togliere, ridurre, selezionare, allontanandosi dall'edonismo dei consumi in nome di valori e piaceri più consistenti rimane ancora un'eccezione, e una virtù privata.

Come riparare l'impianto elettrico o il rubinetto che perde, come rendere più rigogliose le piante del terrazzo, quale ultimo paradiso scegliere per le vacanze (per poi vederlo trasformato in un inferno di turisti se il libro avrà successo), che dieta nuova ci farà tornare in piena forma senza deperire: a queste e a moltissime altre cose servono le guide e i manuali che abbondano nelle librerie sia reali che virtuali.

Manualistica e guide, oltre a rispondere a una somma d'interrogativi su «come si fa» (a fare, apprendere, viaggiare, lavorare, ecc.) in modo corretto e conveniente, rappresentano nel modo più esplicito una funzione importante del libro: la funzione pratico-strumentale.

Una parte cospicua della produzione editoriale corrente si presenta sotto il segno del servizio, in relazione a obiettivi, attività, aree d'interesse specifiche, ma non esaurisce del tutto la vocazione all'utilità del libro e della lettura, una vocazione che peraltro si tende a mettere in secondo piano rispetto alla componente ludico-estetica (fiction) o a quella speculativa e di studio (saggistica), molto più investite e culturalmente rilevanti.

In realtà, i libri – certi tipi di libri – ambiscono a «servire»

in senso più ampio, slegato da finalità pratiche circoscritte. Tale carattere di utilità generale trova espressione in una produzione editoriale fiorente, difficile da delimitare con chiarezza, fatta di libri che non mirano a istruire il lettore in un preciso ambito d'esperienza (giardinaggio, idraulica ecc.), ma che intendono sostenerlo e aiutarlo a vivere meglio, nientemeno. A fare «buon uso del mondo», per citare il saggio recente di un filosofo italiano.

Il dato fisso è appunto la possibilità e la promessa di utilizzo, ovvero il fine pratico-applicativo, però su un territorio quanto mai esteso, variamente descrivibile: il benessere, la felicità, l'auto-realizzazione, la qualità della vita, la padronanza di sé, il godimento, la capacità relazionale, l'autoconoscenza, il senso di sicurezza, la presa sulla realtà, il contenimento delle ansie, il coraggio, l'accettazione sociale, l'energia positiva, e altro ancora.

I termini che articolano il bisogno di vivere meglio pescano nel repertorio della divulgazione psicologica, della consulenza filosofica e in parte anche del pensiero religioso e spiritualista. Ciò che ci si aspetta dalla manualistica del «saper vivere» è un insieme di suggerimenti e istruzioni per migliorare tattiche e strategie del proprio stare al mondo, sia con gli altri che con se stessi.

È vero che usare al meglio i consigli ricevuti dipende solo dal soggetto che li legge (si parla infatti anche di «autoaiuto»), ma la credibilità e l'autorevolezza del consigliere, e soprattutto le sue certezze, hanno un ruolo essenziale nell'assicurare l'efficacia delle «istruzioni di vita». In modo implicito o dichiarato, l'autore si propone come autorità generosa, in grado di elargire consigli, insegnare qualcosa di sostanziale, guidare verso condotte positive e vantaggiose per il lettore desideroso di cambiare e di vivere una vita più soddisfacente.

Indubbiamente, si può vedere in questa figura un sostituto (meno critico e impegnativo) delle tante figure di terapeuti disponibili sul mercato della psicologia clinica, a cui si può ricorrere in un momento di travaglio individuale.

Ma vengono in mente anche autorità e guide spirituali molto più antiche e venerabili, i cui precetti di vita si davano a vedere nella forma del libro (Epitteto, Agostino, ecc.). E in fondo, gli stessi libri di fondazione delle religioni monoteistiche si possono considerare, tra le altre cose, come protomanuali, ricchi di perle di

saggezza, suggerimenti e indicazioni, oltre che d'imposizioni e «comandamenti», su come vivere (e morire) in modo appropriato, dettati da un coach di eccezionale potenza e attendibilità.

Il problema del rapporto con Dio, nei manuali di «istruzioni per l'uso della vita» di oggi, non c'è più – o c'è solo marginalmente – ma il filone dell'esoterismo adotta sovente formule di tipo prescrittivo che si preoccupano di sistemare i conti con il sacro e il mistero, purché in modi prontamente spendibili nell'*hic et nunc*. Trova la strada della tua coscienza, sottotitola la copertina de *Le Regole della Libertà* di Parker J. Palmer, mentre Debbie Ford, forte della sua esperienza di coach e d'insegnante, ci svela *Il Segreto dell'Ombra* per «comprendere chi siamo veramente e riconoscere la nostra essenza divina», e Avikal E. Costantino nel recente *Le dimensioni dell'Essere* (con dvd) ci fa accedere alla «Natura Essenziale: l'oceano di potenzialità che è nascosto in ognuno di noi».

Uscendo dalla cerchia degli appassionati del genere, misteri e profezie sono soppiantati da ben altre preoccupazioni: l'insicurezza, i timori di fallimento, l'assenza di futuro, l'isolamento nella folla, la confusione da eccesso d'informazioni, e via dicendo. È il pubblico delle fasce d'età più giovani a esserne investito, e quindi ad avvertire il bisogno di trovare appoggio, e possibilmente anche qualche «dritta», in questo o quel testo capace di toccare la corda giusta, pienamente corrispondente ai problemi cruciali della contemporaneità e al momento critico che si sta vivendo.

Diventa legittimo allora chiedersi quali sono i temi e i modi che caratterizzano la manualistica recente di autoaiuto «per vivere meglio», considerando che si tratta di una produzione libraria che in ambito anglosassone si è affermata e consolidata da parecchio (per esempio *Come trattare gli altri e farseli amici*, di Dale Carnegie, è del 1936), al punto da essere messa più volte in parodia (vedi *Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)* di Woody Allen).

Un filone classico e molto seguito come la salute avrà senza dubbio subito importanti spostamenti tematici con il progredire della scienza medica e l'avvento di nuovi stimoli e motivi di curiosità, ma non sembra strutturalmente cambiato negli anni recenti. Più che altro, l'offerta è così sterminata da dare l'impressione di saturare tutto lo spazio disponibile e da far sospettare la presenza

di atteggiamenti ossessivi sia nella ricerca del benessere sia nell'evitamento delle malattie. L'attenzione allo star bene non è solo egoistica, ma si arricchisce delle responsabilità della cura, dei bambini in primo luogo, ma anche degli animali domestici (vedi il recente *Manuale Merck per la salute del cane e del gatto*).

L'affollamento di titoli per tutti i gusti è imponente, stanti le diramazioni verso tanti altri rilevanti nuclei d'interesse (alimentazione, sport, bellezza ecc.), sempre all'interno di un ideale di benessere fisico interminabile, con processi d'invecchiamento rallentati o (patologicamente) negati.

La promessa di benessere fisico si accompagna di regola a toni di voce marcatamente ottimistici. Difficilmente viene evocato lo spettro della malattia fisica, e quando ciò accade è per rintuzzarlo seduta stante, come in *La malattia ha le sue buone ragioni, ma le si può far cambiare idea*, di Mario Frusi.

Molto più frequenti sono i toni francamente euforici, se non onnipotenti: ecco Paula St. Louis offrire *In forma nell'età protagonista. Un programma di benessere totale per l'età centrale della vita* e Fabrizio Duranti dettare *Le 100 regole del benessere*, mentre Gene Stone fornisce «25 piccoli grandi consigli per restare sani tutta la vita» (in *I segreti di chi non si ammala mai*).

È inevitabile però che l'utopia del benessere totale induca a moltiplicare e ingigantire gli elementi di rischio e di minaccia, che tendono a trasferirsi dalla sfera fisica a quella della psiche. Qui sì la fragilità non è più negata, bensì enfatizzata: abbondano i riferimenti alla condizione della malattia, o comunque a una somma di situazioni di disagio, sofferenza e insofferenza che limitano seriamente il benessere del soggetto.

La produzione manualistica che si occupa di salute psichica è imponente, ramificata, attenta nell'identificare i disturbi di moda e le preoccupazioni emergenti, per poi elaborare le sue semplici risposte e ricette salvifiche. Per quanto nella nostra società si siano diffuse e affermate le più disparate forme di psicoterapia, parallelamente a un processo avanzato di psicologizzazione del disagio di vivere (se ne lamenta più di un sociologo), rimane ancora tanto spazio – anzi, forse aumenta proprio per questi motivi – per l'editoria di autoaiuto. Anche una rassegna veloce dei titoli e dei temi principali permette d'intuire dove tira il vento per ciò che ri-

guarda i bisogni, i desideri, le aspirazioni a vivere meglio del grande pubblico.

L'agitazione, la frenesia, il «nervoso» senza cause precise è un problema non certo nuovo (chi non ricorda Cynar e «il logorio della vita moderna»?), ma la pressione patogena della vita urbana (rumore costante, affollamento ecc.) lo amplifica a dismisura.

Ora però ci pensa Srinivasan S. Pillay con il suo *La calma in tasca. Un metodo rivoluzionario per ritrovare la serenità e imparare a essere felici*. A parte l'origine indiana dell'autore, possibile garanzia di competenze yogiche e meditative, il titolo ci chiarisce alcuni punti essenziali: la soluzione del problema – la calma – è a portata di mano; si può aspirare non solo alla serenità, ma addirittura alla felicità; la quale anzi può essere oggetto di apprendimento; il cambiamento non è cosa da poco, ma proprio per questo occorre il *metodo rivoluzionario* che il libro contiene e divulga.

In un altro caso *Ritrovare la serenità* (con dvd) significa *superare la depressione attraverso la consapevolezza*. La forma infinitiva, ricorrente nei titoli di molti manuali, suona come esortazione e incoraggiamento da parte di una figura benevola che cerca di toglierci fuori dalla confusione.

Il nodo che impedisce di vivere bene è in effetti rappresentato sovente – sia dai titoli sia dai potenziali lettori – come inconsapevolezza, mancanza di comprensione, offuscamento. La funzione del libro consiste allora nello spingere verso una qualche forma di rivelazione o di *insight*, così da scoprire potenzialità e parti di sé finora ignorate o neglette.

A cominciare dal corpo, depositario di una saggezza innata, da ascoltare e valorizzare (Franco Checchin, *Le ragioni del corpo*). Per non parlare del *Linguaggio segreto del corpo. La comunicazione non verbale* (Anna Guglielmi), da imparare per conoscersi meglio, oltre che per capire le intenzioni e i sentimenti degli altri.

Anche *Sviluppa la tua personalità. Come capire gli altri conoscendo se stessi* è un titolo che evidenzia come, nella percezione comune, l'espansione di sé sia legata alla capacità di orientarsi nella vita sociale d'oggi, peraltro sempre più «liquida», indecifrabile, insidiosa. Tant'è vero che bisogna innanzitutto apprendere a non farsi ingannare dagli altri, sviluppando speciali capacità di osservazione e penetrazione, come quelle che «il famoso *mental* tedesco» Thorsten

Havener (così, la sinossi su un sito di vendite on line) decide di condividere con noi in *So quel che pensi*. Ma Joe Navarro è ancora più esplicito nell'evocare la necessità di difendersi dalle manipolazioni altrui: *Non mi fregghi!*, dice o pensa l'autore, ex agente FBI, assicurandoci di poter diventare più furbi dei furbi.

Va osservata, di passaggio, un'altra caratteristica dei testi di autoaiuto: la vicinanza alla lingua parlata di molti titoli, che cercano di accorciare al massimo la distanza tra autore e interlocutore, mettendo quest'ultimo a suo agio e dando appunto l'illusione di un dialogo a tu per tu, tipico delle situazioni di colloquio clinico o della conversazione tra amici.

A volte si sottolinea semplicemente l'importanza del cambiamento a cui si può puntare. La promessa comune è la svolta da imprimere alla vita nel suo insieme, che fino a quel momento è stata povera, insoddisfacente, mediocre, messa da chissà quando su una strada sbagliata.

Non sono pochi i titoli che si sbilanciano in tal senso, mostrando un'invidiabile sicurezza di avere in tasca la ricetta della felicità. Richard Bandler, per esempio, guru della PNL, un tempo assai in voga nella formazione aziendale, invita a vivere «*la vita che desideri*». Ne fa cioè una questione di scelta individuale, spiegando nel sottotitolo di un altro libro *Perché alcune persone vivono felicemente e altre no*. Nelle copertine dei due testi citati campeggiano in corpo grande le parole «PNL» e «libertà» («*Scelgo la libertà*», recita il titolo più recente).

La prima persona singolare – altro tratto ricorrente – si trova anche in *Mi merito il meglio* (di Lucia Giovannini), un titolo che contiene l'invito implicito a volersi bene, subito completato da un invito più manifesto, in seconda persona, da parte dell'autore: *Fai pace con te stesso e scegli di essere felice*. Di nuovo, si fa intendere che il cambiamento in fondo è questione di volontà. Purché ci sia l'aiuto giusto e un'autentica disponibilità individuale al cambiamento, è possibile vivere *Tutta un'altra vita* (altro titolo colloquiale, pane al pane, di Lionel Shriver).

Per raggiungere il punto di svolta bisognerà aver superato le ambivalenze e i conflitti interni che impantanano il soggetto nella sua vitina attuale. Nel contempo, è piuttosto frequente, nei titoli e nei testi, il tentativo di ridimensionare gli ostacoli che impediscono

no persino d'immaginare una via d'uscita. Gli autori si rivolgono al lettore come a un soggetto ancora acerbo, a cui manca l'appoggio di un'autorità paterna buona, non distanziante, disposta a interessarsi a fondo dei suoi problemi.

Invariabilmente, gli autori si presentano come figure forti e positive, in possesso di un'arte di vivere che appare fuori discussione. Anzi, l'autore tende a diventare il testimonial del proprio messaggio di liberazione: l'aspetto curato, la faccia sorridente, il suo stesso successo editoriale parlano di compiuta autorealizzazione e inverano le formule di vita migliore contenute nel libro.

Ci vediamo sulla cima. Sei nato per vincere!, titola un libro di Zig Ziglar di qualche anno fa, che c'incoraggia a raggiungerlo lassù, *Over the top* (altro suo titolo), da dove certo si gode una vista migliore. Al libro che ci solleverà dalla morta gora si associano spesso materiali audiovisivi in cui l'autore si mostra e parla direttamente al suo pubblico, potenziando gli effetti suggestivi del testo scritto. Ma non mancano iniziative anche più ambiziose e coinvolgenti, come i seminari e i corsi di formazione, dove – pagando di più, s'intende – sarà possibile conoscere dal vivo l'autore, che a quel punto assume il rango del guru, del caposcuola, del mago, o dello «scrittore, insegnante, life coach e oratore motivazionale», come si definisce uno di costoro.

Siamo a un passo dal gruppo di tipo esoterico o settario, e la produzione manualistica del vivere bene ne reca traccia. Ecco per esempio i libri di Rhonda Byrne, così pubblicizzati: «*The Secret* ti ha fatto scoprire i segreti della legge di attrazione. Ora Rhonda Byrne torna con *The Power* per rivelarti la più grande forza dell'universo: il Potere di far tutto ciò che vuoi». O *The Opus. La visione* (sottotitolo: *Realizza i tuoi sogni! Diventa l'artista della tua vita*), di Douglas Vermeeren. Oppure *La chiave della legge dell'attrazione. Il metodo Canfield per creare la vita dei tuoi sogni*. O ancora, *Zero limits. Lo straordinario sistema hawaiano per gioire di una vita meravigliosa in cui tutto è davvero possibile*.

I fantasmi negativi riconoscibili in trasparenza dietro questi messaggi di euforia sono l'isolamento, il senso di chiusura e imprigionamento, la percezione d'impotenza. La promessa comune è di capovolgere tali situazioni o comunque di creare una discontinuità rispetto alla vita mediocre condotta in precedenza.

Per chi vuol dare più concretezza al processo rivoluzionario, con risultati tangibili all'esterno, viene precisata la direttrice principale del cambiamento.

Due sono le corde toccate più di frequente: la capacità di emergere nella competizione sociale e il fascino personale, da sperimentare soprattutto nella vita amorosa.

Nell'ambito del business ci si può affidare a *Il ruggito della mucca viola*. Ci vuol coraggio per farsi notare, la cui presentazione avverte che «oggi bisogna essere straordinari, straordinariamente innovativi, motivati e autentici. Ma come? Per illustrare quest'idea, Seth Godin ha riunito un gruppo di menti originali e creative».

In modo più perentorio, Jim Collins enuncia la sua filosofia dualistica: *O meglio o niente. Come si vince la mediocrità e si raggiunge l'eccellenza*, senza lasciare alcuno spazio a vie di mezzo o ambivalenze di alcun genere. Richard Templar è più didascalico: suggerisce di *Vivere con stile. Il codice del successo*, proponendo modelli imitativi di saper vivere e dettando «100 regole» per arrivarci (racchiudere i precetti in una cifra tonda è sempre un buon espediente).

Ma non va dimenticato il potere di seduzione, ovviamente da esercitare «sulle donne più belle», che può essere incrementato mediante il *Metodo Mystery*, di cui è maestro Chris Odon, che si descrive come «massimo artista mondiale del rimorchio, [...] ciò che più si avvicina a un Casanova dei nostri tempi (anche se l'ho già surclassato in numero di conquiste)». E non bisogna disperare, anche se al momento le cose non vanno tanto bene. *Dimentica i due di picche. Diventa un asso di cuori*, raccomanda Andrea Favaretto, altra autorità sull'argomento.

Sono pochi i casi che non si concentrano su questi due capisaldi della realizzazione di sé, il successo e la seduzione, per dedicare qualche attenzione ad altre aree problematiche che possono limitare la pienezza della propria esperienza di vita.

Due autori tedeschi, Friedrich Assländer e Anselm Grün ci provano, dedicandosi a un argomento più di base: la corretta gestione del tempo, che trattano come una preconditione del successo e della gioia di vivere in *Non ho tempo. L'arte di averne di più e vivere meglio*. Come in altri casi, il titolo parte da una frase comune, rivelativa di un disagio da ingorgo di attività, non sempre irri-

nunciabili, che stipano il proprio tempo di vita e rischiano di farne perdere il controllo.

La condizione del troppo pieno e il bisogno di riprendere in mano la propria vita è messa in risalto anche in *La sfida delle 100 cose*. [di nuovo, l'elenco e il numero magico] *Come mi sono liberato di quasi tutto, ho ricostruito la mia vita e mi sono riappropriato della mia anima* (di Dave Bruno). È uno dei non molti titoli che assegnano al tema dei consumi una posizione centrale rispetto al bisogno e alla prospettiva di vivere una vita migliore. Vengono presi di mira il materialismo consumista e l'affollamento di oggetti superflui che infestano l'habitat (e l'immaginario) della gente comune.

L'invito a togliere, ridurre, selezionare, allontanandosi dall'edonismo meccanico e superficiale dei consumi in nome di valori e piaceri più consistenti, può apparire anomalo, ma forse indica una tendenza alla maggiore sobrietà, destinata a rafforzarsi negli anni a venire.

Certo è che nel sentire comune l'autorealizzazione – parola alquanto dubbia e antipatica, che però rimanda a un imperativo di godimento e successo a cui pochi si sottraggono – non è quasi mai messa in relazione con la sottrazione, il senso del limite, il giusto mezzo. La concezione dominante della realizzazione di sé, ovvero del vivere bene comunemente inteso, non è certo in levare. Premia e promuove invece l'affermazione, la competizione, il massimo godimento, l'assertività, l'energia, la scalata sociale, lo sfruttamento di tutte le occasioni, il consumo e il riempimento del tempo e dei rapporti. La dilatazione dell'ego e il narcisismo, si potrebbe aggiungere a mo' di sintesi.

I manuali per vivere meglio non possono che adeguarsi. Difficilmente vi troveremo istruzioni ed esortazioni alla mitezza, alla dignità, alla compassione, alla gentilezza, alla gratitudine e a tante altre virtù, più classiche che romantiche, oggi poco praticate.

ALTE TIRATURE Italiani, carne da canzone

di Umberto Fiori

Non bastavano gli outing autocoscienziali e non richiesti dei nostri cantautori, contro i quali verrebbe da invocare il garante della privacy (nostra). La serata del Festival di Sanremo 2011 dedicata al 150° dell'Unità d'Italia alimenta un fuoco fatuo di polemiche pretestuose sul tema Patria&Canzone, ma rischia di risolversi nell'ennesima agiografia del Paese dei Cantautori, sulla linea della beatificazione postuma inaugurata con Tenco e proseguita con Battisti e De André. Non ci resta che un'antologia della canzone umoristica napoletana come antidoto all'enfasi – e al rischio di prendersi un po' troppo sul serio?

Difendersi dalle canzoni, in Italia, non è facile. Ma ancor più difficile è proteggersi dall'intimità dei loro autori-interpreti. Gli amori, i tradimenti, i divorzi, le sostanze che assumono o smettono di assumere, le crisi esistenziali che attraversano, bussano ai nostri cervelli con la petulanza di un promotore telefonico. Forse il garante per la privacy, oltre a vegliare sulla nostra, dovrebbe cominciare a salvaguardarci da quella dei nostri beniamini. Nel corso degli ultimi mesi quasi nessuno, nel Paese dei Cantautori, ha potuto ignorare che: 1) la cinquantaseienne signorina Nannini Gianna era incinta; 2) padre del concepito era un anonimo donatore di seme (professione cui Woody Allen dichiarò anni fa di aspirare massimamente); 3) la piccola era una femminuccia, e si sarebbe chiamata Penelope; 4) la gravidanza procedeva bene (vedi foto con pancione: le ecografie ci sono state risparmiate); 5) finalmente, la Figlia era venuta al mondo; 6) la Madre le avrebbe dedicato un disco e un tour.

Povera Penelope, carne da canzone già dal concepimento. (E poi – detto tra parentesi – che nome impegnativo. Un'abbreviazione sarà inevitabile. Ma se ogni Federica diventa *Fede*, quale freudiano diminutivo attende il frutto della sbandierata partenogenesi?)

Lorenzo Cherubini-Jovanotti ci aveva già messo a parte di un lutto in famiglia qualche anno fa, presentando il suo cd *Safari*. Nel 2011, in occasione dell'uscita dell'ultimo disco, *Ora*, veniamo a sapere che anche la mamma è venuta a mancare. Che dire? Sentite condoglianze. Pittori, poeti, compositori, queste cose le tengono per sé; quanto più aperti e generosi sono i cantautori. Ma come conciliare un evento tanto triste con «un disco di gioia»? «Ho cercato di metterci molta musica allegra, quella che piaceva a mia mamma», spiega l'autore a «la Repubblica» (25/1/2011). Ah, ecco. «L'album è spumeggiante» conferma Gino Castaldo «un vero fuoco pirotecnico equamente distribuito tra richiami all'Africa, tecno-sperimentazioni, pezzi d'amore e *tranches* di filosofia contemporanea». Già, avevamo dimenticato che il Cherubini, oltre a tenere famiglia, è uno dei più eminenti filosofi del nostro tempo, secondo (forse) solo a Rocco Buttiglione. La conferenza stampa milanese gli dà l'opportunità per alcune fulminanti considerazioni estetico-metafisiche: «Mi piacciono i grattacieli», dichiara il pensatore. «La vista dei grattacieli mi ha sempre fatto pensare al futuro, e il futuro è importante». Era ora che qualcuno lo dicesse.

Italiani, carne da canzone. Ogni giorno suona la carica e noi – «Savoia!» – fuori dalla trincea, a offrire il petto agli *hits* e alle notizie bomba che piovono da innumerevoli postazioni mediatiche. Festival di Sanremo 2011: le batterie danno inizio al fuoco di sbarramento già a metà del 2010. All'Ariston, per festeggiare i 150 anni dell'Unità d'Italia, si canterà *Bella ciao*, ma – per par condicio – anche *Giovinezza* (in effetti, gli assassini di Matteotti hanno dato un grosso contributo alla nazione. Se esistesse un inno della mafia, o degli evasori fiscali, bisognerebbe far cantare anche quelli).

La provocazione funziona. Le munizioni durano mesi. Si canterà, *Giovinezza*? Non si canterà? Alla fine no, non si canterà. «Nessuno la voleva cantare», spiega Gianni Morandi durante una conferenza stampa (23/12/2010) che dovrebbe concludere la scoppiettante diatriba. «Io veramente qualcuno l'avrei trovato» si affretta a precisare il coorganizzatore, Gianmarco Mazzi. Purtroppo, Mazzi non fa nomi; sarebbe interessante sapere chi sia il fine interprete disposto a misurarsi con quei versi

surreali, pieni di sottile ironia: «Nel Fascismo / è la salvezza / della nostra libertà».

Resta comunque l'idea di una serata dedicata alla Patria. Al Bano riproporrà *Va' pensiero*, Anna Oxa canterà *'O sole mio*, Davide Van De Sfroos *Viva l'Italia* di De Gregori (prodotto anaforico a norma UE, garantito non nocivo). Luca Madonia e Battiato rivisiteranno *La notte dell'addio*, Giusy Ferreri *Il cielo in una stanza*. Ma che ci azzeccano (direbbe Di Pietro) questi due pezzi con l'Unità d'Italia? Lo scopriremo solo vivendo. Comunque, almeno per questa volta, *All'armi siam fascisti* ci è stata risparmiata. Leggo però che in una scuola media di Vicenza un prof di musica insegna ai suoi alunni *Faccetta nera* (per flauto dritto, immagino); l'indimenticabile *evergreen* rispunta mesi dopo in un istituto di Lecce, dove le suore Marcelline lo inseriscono in una celebrazione musicale dell'Unità d'Italia. La senatrice Adriana Poli Bortone, autorevole esponente di Io Sud, definisce «stupida» la polemica suscitata da questo esperimento educativo, e ci ricorda che «le suore Marcelline sono solitamente illuminate e molto rigorose». Non oso pensare cosa faranno cantare le loro consorelle oscurantiste e approssimative.

A chi voglia approfondire il rapporto fra Patria e canzoni segnalo due libri: il ponderoso studio di Paolo Prato *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, che si presenta anche come utile manuale di consultazione, e un bel saggio di Marco Santoro, *Effetto Tenco*. L'intento di Santoro non è quello di proporci l'ennesima agiografia del cantautore piemontese, bensì (come recita il sottotitolo) di delineare una *genealogia della canzone d'autore*. Ma perché partire proprio da Tenco, e non – poniamo – da Paoli, da Guccini o da De André? La scelta del sociologo non comporta un giudizio artistico: la sua tesi è che il suicidio di Tenco, avvenuto nel 1967, costituisca l'evento inaugurale di una sacralizzazione della figura del cantautore che sarà il tramite per la progressiva legittimazione artistica (*consécration*, nei termini di Bourdieu) della canzone d'autore come genere. A partire da quello che Santoro chiama «trauma culturale», l'«effetto Tenco» si riversa sull'intera produzione dei cantautori e gradualmente penetra nella coscienza del pubblico, trasformando un genere musicale fra i tanti nel santo re-

cinto ove si custodiscono l'autenticità, la bellezza, l'arte, la poesia. Quello di Tenco si configura a poco a poco come un martirio, violenta testimonianza di un'idea più disperata ma anche più vitale di che cosa sia scrivere canzoni. Interpretazione riduttiva, che però è Tenco stesso a suggerire, con il famoso messaggio d'addio: «Faccio questo [...] come atto di protesta contro un pubblico che manda *Io, tu e le rose* in finale e una commissione che seleziona *La rivoluzione*. Spero che chiarisca le idee a qualcuno». Nemmeno il più scafato degli uffici stampa sarebbe riuscito a inventare un congedo tanto didascalico, univoco, massmediaticamente spendibile. La canzone con le stimmate: erano anni che il pubblico italiano la stava aspettando.

Il processo giunge al culmine trent'anni dopo, tra il novembre del 1998 e il gennaio del 1999, quando – a distanza di pochi mesi – muoiono (di morte naturale, stavolta) Lucio Battisti e Fabrizio De André. Lo spazio e le lodi che i mass media dedicano ai due artisti sono senza precedenti; ma ancor più significativo è che a celebrarli pubblicamente, oltre ai colleghi e ai critici del settore, siano scrittori, poeti, uomini politici, compositori, personaggi pubblici di ogni sorta. Il Paese dei Cantautori (e del «santò-sù-bi-tò») si mobilita, pronuncia orazioni funebri che nemmeno Garibaldi o Padre Pio seppero meritarsi; a Lucio e a Faber il popolo vuole intitolare viali, piazze, giardini, scuole, stadi, conservatori. Le tappe, i meccanismi e i motivi di questa beatificazione, e della inavvertita ma profonda *perestrojka* che la cultura italiana ha attraversato negli ultimi cinquant'anni, Santoro ce li racconta lucidamente, senza cedere ai *clichés* del cantautorismo, ma anche senza troppo infierire sulle smanie agiopoietiche dei nostri compatrioti.

Ancora di quegli anni ci parla – stavolta dall'interno, e con indubbia autorevolezza – un libro-intervista dedicato a Nanni Ricordi (*Ti ricordi Nanni?*), corredato di numerosissime testimonianze di artisti e operatori del settore, da Lucio Dalla a Luis Bacalov, da Dario Fo a Ennio Morricone. Il sottotitolo – *L'uomo che inventò i cantautori* – suona obliquamente polemico. Le cronache dicono infatti che a «inventare» la categoria sia stato Enzo Micocchi, quand'era funzionario della RCA (di una sua autobiografia ci sia-

mo occupati a suo tempo su queste pagine); a Micocci, in effetti, va attribuita la paternità del termine «cantautore»; ma è innegabile che il contributo più decisivo e coraggioso alla crescita e alla diffusione della «canzone d'autore» sia venuto dall'ultimo erede di Casa Ricordi. Nanni (classe 1944) non è un discografico o un produttore qualsiasi, ma un intellettuale di vasta cultura, musicalmente agguerritissimo, curioso, aperto a ogni genere di novità. Il suo ruolo va ben al di là di quello di un dirigente aziendale: è lui a scoprire e a sostenere artisti come Sergio Endrigo, Enzo Jannacci e Paolo Conte, ma anche a far conoscere, nei primi anni sessanta, la ricerca del Nuovo Canzoniere Italiano, invitando al Festival di Spoleto lo storico spettacolo *Bella ciao* (con seguito di scandali e polemiche). Della storia della canzone italiana la sua intervista – brillantemente guidata dal nipote, Claudio Ricordi – ci dà un'immagine viva, disincantata e appassionata, lontanissima dagli stereotipi correnti.

Come si ride a Napoli!, libro-dvd sponsorizzato da Renzo Arbore, propone un'antologia della canzone umoristica napoletana con particolare attenzione alla produzione «classica» del primo Novecento. Nella prima parte del volume, Carlo Missaglia presenta gli autori e gli interpreti più notevoli, da Ferdinando Russo ad Armando Gill, da Nicola Maldacea a Totò a Nino Taranto; la seconda parte è un canzoniere dove accanto ai classici (*A casciaforte*, *Agata*, *Ciccio Formaggio*, *Io mammeta e tu*) troviamo antologizzate e commentate canzoni meno note come *Chitarra accattarrata* o *Chiara*, in cui l'erre moscia di un innamorato trasfigura il nome della bella fino a generare *n'ammuina*. Nel dvd, il repertorio comico napoletano rivive grazie alla voce e alla mimica di Vittorio Marsiglia, che ripropone il suo spettacolo *Chi sono, cosa faccio, dove vado*.

Nella prefazione Arbore, ricordando di passaggio che il primo pezzo inciso su disco in Italia è una canzone comica (*A risa*, di Bernardo Cantalamessa), sottolinea l'importanza di questo genere «minore» nella storia della musica leggera italiana. In effetti, la «macchietta» creata da Ferdinando Russo e Nicola Maldacea è alle radici non solo della nostra canzone propriamente umoristica – penso a Rascel, a Carosone, a Buscaglione – ma

anche della canzone «d'autore» più interessante, da Enzo Jannacci a Giorgio Gaber a Paolo Conte. In una prospettiva storica, l'umorismo si rivela come il più efficace antidoto agli sdilinquiamenti e ai birignao della canzonetta italiana. Dalle pontificanti egolatrie di cui si alimenta il Paese dei Cantautori una risata – forse – può ancora salvarci.

ADOTTATI A SCUOLA

La multimedializzazione della didattica

di Anna Favalli

In seguito alla riforma Gelmini, dall'anno scolastico 2011-2012 gli insegnanti delle scuole italiane possono adottare esclusivamente libri di testo che siano integrati da contenuti on line.

Al di là degli obblighi di legge, tuttavia, già da anni l'editoria scolastica sta proponendo a studenti e docenti materiali multimediali interattivi fruibili on line e off line, che suggeriscono nuovi approcci didattici e potenzialmente modificano le modalità di apprendimento.

La recente riforma del sistema scolastico firmata dal ministro Gelmini stabilisce che «[...] a partire dall'anno scolastico 2011-2012, il collegio dei docenti adotta esclusivamente libri utilizzabili nelle versioni on line scaricabili da Internet o mista», intendendo come «misti» i libri corredati di apparati multimediali disponibili sul web (DL 25/06/2008, n. 122, Articolo 15, divenuto legge il 27/02/2009). Nonostante il processo di adeguamento della scuola alle nuove tecnologie sia faticosamente in atto da vari anni, l'approvazione della legge ha trovato ancora impreparata la maggior parte degli attori coinvolti nel cosiddetto patto formativo: insegnanti, studenti, famiglie, istituzioni scolastiche. La riforma porta infatti alla luce il carattere estremamente discontinuo di questa evoluzione, che nella realtà italiana vede vette di eccellenza in scuole tecnologicamente avanzate e vissute da docenti e ragazzi in modo dinamico, e disastrose situazioni di arretratezza. In mezzo tra questi due estremi sta un panorama molto vario di iniziative personali da parte di dirigenti scolastici, professori e studenti, spesso con interessanti e creative proposte.

A tutt'oggi, il provvedimento di legge non è stato seguito

da chiare indicazioni sulle vie per attuarlo. Tuttavia, innegabile è l'impatto che ne deriverà sulle modalità di apprendimento dei ragazzi, che si troveranno sempre più a considerare costruzioni multimediali come obbligatori oggetti di studio. In questa situazione, un ruolo propositivo importante viene rivestito dall'editoria scolastica, che articola la sua offerta cercando di interpretare i bisogni di insegnanti e ragazzi.

Le strategie degli editori

Di fatto, mettere gran parte dei libri di testo (stimata nel 20 per cento almeno) a disposizione on line gratuitamente («o dietro pagamento a seconda dei casi previsti dalla normativa vigente», recita in modo ambiguo il DL n. 122) può significare per gli editori varie cose: banalmente, si può decidere di caricare nel sito Internet della casa editrice i file di stampa (in formato PDF) di pagine sottratte al libro, così che l'utente le possa scaricare e stampare in proprio. Operazione ben poco multimediale, e soprattutto costosa per l'utente finale: tra inchiostro per la stampante e carta, il pacchetto scaricato costerebbe molto di più alle famiglie dell'equivalente integrato nel libro. Oppure si può – molto più seriamente – imboccare con decisione la strada della multimedializzazione dell'offerta didattica, che comporta la necessità di ripensare al processo di insegnamento/apprendimento in modo nuovo per la scuola italiana.

Gli editori scolastici hanno praticato entrambe le soluzioni estreme, con onta e con onore; ma in generale si attestano su percorsi intermedi, che tengano conto da un lato degli obiettivi più alti, dall'altro dei limiti di budget e dei contorni sfumati della domanda. Le domande a cui si sono trovati a rispondere sono impegnative: a chi si devono rivolgere questi materiali? come devono essere usati – ovvero, in quale situazione formativa, quando, in quanto tempo, con quale gradualità? e in quale relazione devono stare con il testo cartaceo, che comunque rimane? Vediamo velocemente quali sono state le risposte prevalenti in questi ultimi due anni, dedotte dai prodotti on line delle case editrici italiane.

Il target

Innanzitutto, l'identificazione del target non è per nulla scontata. Da sempre gli editori di scolastica individuano il loro interlocutore privilegiato nell'insegnante, che di fatto è il cliente finale. Infatti, è il docente che sceglie quali libri adottare, in base alle sue esigenze e alle sue modalità di insegnamento. Ma con il mezzo multimediale, il ruolo dell'insegnante cambia: da «gestore» dei contenuti, l'insegnante diventa piuttosto un «facilitatore» nelle dinamiche della loro fruizione. Questo cambio di ruolo comporta un cambio di prospettiva da parte di chi produce gli oggetti didattici multimediali: diviene infatti necessario tenere più in considerazione gli studenti, che da bravi nativi digitali sono abituati a manipolare da soli le informazioni erogate in queste forme e vivranno il conflitto tra questa loro abitudine autarchica e la tradizione della didattica trasmissiva ancora viva nella scuola italiana. Quindi, se da un lato i materiali multimediali scolastici presuppongono spesso un insegnante-mediatore, dall'altro devono essere pensati anche per la fruizione individuale dello studente, oppure per un uso collettivo da parte di «pari», senza ricorso a un'autorità che sia garante della correttezza dei processi di conoscenza messi in atto.

Le modalità di fruizione

Diventa quindi cruciale il «come»: come devono venire usati questi oggetti didattici multimediali? Con ricorso a quale supporto e in quale contesto? L'offerta più nuova delle case editrici si divide sostanzialmente tra due tipologie: i materiali per la lavagna interattiva multimediale (LIM), e i materiali per il web, scaricabili e salvabili su pc oppure fruibili solo on line. Vittima sacrificale del «nuovo» sono invece i cd-rom e dvd, non perché privi di valore, ma semplicemente a causa del diverso orizzonte commerciale che si profila: il ministero spinge soprattutto per l'uso delle LIM e di Internet, prevedendo quindi l'acquisto delle lavagne e l'intensificazione degli accessi a Internet (anche se non si sa bene come, dato che molte scuole pubbliche non hanno fondi sufficienti per l'abbonamento alla banda larga).

La LIM: lavagna interattiva multimediale

La lavagna interattiva multimediale (LIM) è un apparecchio digitale con la forma di una lavagna bianca, disponibile sul mercato in varie versioni a seconda della casa produttrice: può essere collegata a un proiettore oppure avere un sistema di visualizzazione interna come un televisore; può avere bisogno di un computer esterno o disporre di un hard disc proprio. Dal 2008 il ministero dell'Istruzione stanziava annualmente una somma per l'acquisto e la distribuzione nelle scuole dell'obbligo di un certo numero di lavagne: all'inizio dell'anno scolastico 2010-2011 se ne stimavano più di 15mila distribuite nelle scuole del territorio italiano, ma dati precisi non sono disponibili ancora oggi. Il costo di una lavagna parte da circa 1.000 euro.

L'idea di portare nelle scuole italiane questo strumento deriva dall'osservazione dell'esperienza di alcuni paesi dell'OCSE, con in testa la Gran Bretagna, dove le LIM sono in uso nella scuola del primo ciclo dalla fine degli anni novanta. Trasferita al contesto italiano, la LIM si trova a fare i conti (letteralmente) con un sistema scolastico pubblico oggetto più di tagli che di investimenti. In pratica, la LIM si pone come strumento di passaggio tra la tradizione della didattica trasmissiva e l'era nuova della didattica partecipativa e collaborativa. Presuppone un insegnante che gestisca oggetti multimediali alla lavagna, ma prevede anche la continua manipolazione di quegli oggetti da parte degli studenti, invitati a toccare, spostare, cancellare, aggiungere elementi di propria creazione.

La superficie della LIM è sensibile al tocco, come qualsiasi schermo con tecnologia *touch screen*, ma la sua caratteristica fondamentale è che permette il salvataggio di ciò che le viene scritto sopra (o disegnato, o spostato), trasformandolo in un file disponibile a riusi illimitati. Le potenzialità della LIM sono del resto molto ampie, spaziando dal suo uso come semplice schermo (fruizione passiva) a un suo utilizzo come strumento di costruzione collettiva di contenuti da parte della classe (fruizione attiva), con possibili espansioni sul web grazie all'eventuale collegamento Internet. Introdotta quasi senza preavviso nelle scuole italiane, all'inizio la LIM ha colto impreparati gli insegnanti, che non solo hanno dovuto imparare (spesso in modo autodidatta) a far funzionare queste

macchine digitali, ma soprattutto per diverso tempo non hanno avuto a disposizione contenuti adatti a questo strumento. Poi, le case editrici di scolastica si sono attrezzate per venire incontro a queste richieste e sono uscite con vari prodotti allegati ai corsi adozionali. In questo processo, l'inventiva e il senso pratico degli operatori dell'editoria scolastica sono stati più importanti dell'aggiornamento tecnologico. Generalmente, le formule più praticate sono state quelle che hanno previsto il ricorso ai software più diffusi per la costruzione di documenti misti verbali e iconografici. Scartati quindi i software proprietari venduti dalle stesse case produttrici delle LIM, gli editori hanno prodotto soprattutto presentazioni PowerPoint, che permettono interazioni con gli oggetti proiettati sulla lavagna; PDF di stampa da mostrare e «pasticciare» usando lo strumento «pennarello» della LIM; pagine Word da modificare con lo strumento «trascinamento» e con l'introduzione di testi scritti.

Caratteristica indispensabile di ogni oggetto proposto è il ruolo centrale attribuito al «gesto» della persona alla lavagna, al suo movimento fisico che determina il movimento degli elementi proiettati. Implicito, c'è l'orizzonte di una classe nuova, dove gli studenti non sono più bloccati nei banchi, ma si spostano e interagiscono tra loro e con l'insegnante facendo qualcosa che poi viene salvato e conservato in forma digitale.

Le potenzialità del web

Più complicato è il panorama dell'offerta editoriale scolastica per il web. La linea di discriminazione tra proposte valide e proposte scadenti è senz'altro segnata dall'aver tenuto conto o meno delle caratteristiche peculiari dell'on line: grande libertà di accesso, interazioni potenzialmente illimitate, possibilità di tracciare gli utenti. La prima risposta di molte case editrici, dettata dall'urgenza di fare fronte a questa nuova domanda, è stata di discutibile qualità: sono stati messi on line materiali nati per essere pubblicati su supporti digitali «di fruizione» (cd-rom e dvd), o – peggio ancora – estratti pari pari dalle pagine dei libri.

Lasciando da parte gli ultimi, per quanto riguarda i materiali provenienti da cd-rom e dvd occorre tuttavia aggiungere

qualche considerazione. Sono oggetti didattici di questo tipo, tipicamente, le batterie di esercizi a risposta chiusa con opzione autocorrettiva: a esercizio completato, si avvia la correzione automatica che mette in evidenza le risposte giuste e quelle sbagliate e infine (dopo varie prove) rivela tutte le soluzioni corrette. Il valore formativo di questi test è limitato: è facile immaginare lo studente che risolve rapidamente l'esercizio in più tentativi, finché «indovina» o vede le risposte corrette. Tuttavia possono accrescere la portata didattica di questi test alcuni accorgimenti resi possibili dall'on line, come la possibilità di registrare i tentativi fatti da ciascun utente e inviare questi dati direttamente a un «registro» on line del professore, che potrà quindi osservare il processo di apprendimento dello studente ed eventualmente valutarne le prove. È quest'ultima la direzione in cui si stanno muovendo diverse case editrici con la creazione di sistemi on line di interazione studente-docente.

Piattaforme e-learning gestite da editori

Si direbbe infatti che il futuro dell'editoria scolastica multimediale passi attraverso la creazione e gestione di portali didattici molto vicini, idealmente, alle più note piattaforme *e-learning*. È l'orizzonte della cosiddetta «classe virtuale», creata e gestita sul web dal professore che «invita» i suoi studenti a iscriversi on line ai corsi tematici e ai gruppi di lavoro da lui impostati. Prassi ormai consolidata nei paesi dove l'accesso a Internet è meno costoso e più capillarmente diffuso che in Italia, questa didattica interattiva condivide le modalità del social network (da Facebook in poi) e sfrutta le potenzialità del web 2.0, che prevede la partecipazione di tutti gli utenti alla creazione di contenuti (si veda il fenomeno Wikipedia). Come si accennava sopra, questa rivoluzione è – pur timidamente – in atto già da qualche tempo anche in Italia, dove l'iniziativa di singoli docenti e dirigenti scolastici ha portato a sviluppare il sito web della scuola in modo molto dinamico. Gli studenti paiono apprezzare la possibilità di caricare i loro lavori on line e di condividerli con i loro compagni, avviando talvolta collaborazioni produttive.

Gli editori di scolastica si inseriscono in questo panorama fluido con proposte che mirano a organizzare e centralizzare gli scambi formativi sul proprio sito-portale. L'impulso iniziale è venuto proprio dall'imposizione del «libro misto», che prevede circa l'80 per cento di contenuti su carta e il restante 20 per cento disponibile on line. Gli editori sono stati i primi a capire che la norma non può essere applicata a contenuti indispensabili, per non perdere l'adozione del libro da parte di tutti coloro che per qualsiasi motivo non accedono a Internet. Virando dunque su contenuti accessori (integrativi, aggiuntivi), hanno iniziato a sperimentare l'utilizzo del web per una didattica «altra», che punta su *learning objects* («oggetti per l'apprendimento») efficaci, di fruizione veloce, in molti casi vicini al mondo variegato dell'*edutainment* (*educational entertainment*, intrattenimento educativo: si pensi ai canali «geo» delle tv a pagamento o alle riviste di larga divulgazione scientifica per ragazzi). Inoltre, la tendenza pare essere all'apertura ai contributi di docenti e studenti, che sviluppino progetti originali da affiancare ai prodotti «marchiati» della casa editrice. Quanto all'hardware necessario per la fruizione, si pensa al «vecchio» pc, ma anche ad apparecchi digitali come i vari tipi di tablet, i cellulari avanzati, i netbook e gli e-book readers.

Su questa strada, è sempre più difficile immaginare in quali modi e forme nuove il libro cartaceo si articolerà con l'on line. Riuscirà il testo a stampa a vincere la sfida dell'integrazione costruttiva con il web, senza tradire la sua peculiare caratteristica di organizzazione sequenziale di contenuti; oppure resterà scollegato, con unico aggancio al web la chiave d'accesso ai materiali on line a esso abbinata?

Possibili scenari futuri

Il sistema di accesso a Internet introduce infine alla questione più bruciante innescata dal processo di multimedializzazione e utilizzo della Rete per i libri di scuola: quella del copyright. Oggi la fruizione dei contenuti multimediali migliori e la gestione delle aree di didattica on line (con tutti gli strumenti necessari sia agli studenti per partecipare ai corsi sia al docente per gestire le sue classi vir-

tuali) sono perlopiù regolati da un codice legato al volume (cartaceo) del corso che lo studente ha acquistato e il professore ha adottato. Il meccanismo d'accesso viene incontro a una necessità primaria delle case editrici: tutelare il copyright e trarre una qualche forma di profitto indiretto dall'offerta on line, che per legge deve essere gratuita.

Di fatto, gli accorgimenti tecnici finora messi in atto non sono sufficienti né per garantire alla casa editrice il controllo dell'accesso ai propri siti, né per assicurare agli studenti la qualità dei materiali offerti. La prima falla si deve alle infinite e sempre rinnovate possibilità di hackeraggio, connaturate al mezzo e quindi mai eliminabili. La seconda falla deriva invece da un fraintendimento: non perché un oggetto multimediale è collegato a un'opera cartacea avrà la stessa qualità didattica dei volumi a stampa. Poiché la produzione di contenuti digitali rappresenta un costo aggiuntivo e senza immediato ritorno (ricordiamo che per legge tali contenuti devono essere fruibili gratuitamente), il loro valore dipenderà dall'equilibrio tra gli obiettivi di marketing (tra cui in primo luogo la fidelizzazione dei clienti) e il conto economico dei singoli prodotti, che tiene conto della retribuzione delle risorse umane.

Quali dunque le prospettive possibili per l'editoria scolastica, in queste condizioni? Si può provare a delinearne due, tra le tante possibili. La prima è l'ampliamento della produzione digitale per la parascolastica, anziché per i prodotti adozionali: in questo modo, le case editrici potranno imporre un prezzo ai loro oggetti multimediali, che ovviamente per invogliare all'acquisto dovranno aumentare molto di qualità e soprattutto venire incontro a bisogni insoddisfatti. Condizione indispensabile allo sviluppo di questo mercato è che i prezzi dei prodotti digitali siano bassissimi: come il mercato della musica insegna, se un prodotto (un album intero) è caro, si opta per la pirateria; ma se un microprodotto (un singolo brano musicale) costa poco, lo si acquista. La seconda prospettiva vede un intensificarsi della collaborazione con la scuola, che diventerà probabilmente non più un'opzione, ma una condizione indispensabile per il lavoro delle case editrici: forzate ad abbandonare i vecchi modelli di business dalle ultime riforme di legge (soprattutto con il vincolo che impedisce per sei anni agli insegnanti di cambiare libro adottato), le redazioni dovranno inventarsi nuo-

ve proposte sia cartacee sia digitali, per esempio con produzioni mirate, sempre più orientate a target ed esigenze specifiche. Comune a entrambi gli scenari è la necessità di una sempre maggiore specializzazione didattico-pedagogica, che potrà essere perseguita attraverso una collaborazione fattiva con gli istituti di alta formazione e con gli enti di ricerca universitaria.

ADOTTATI A SCUOLA
La scuola
tra rassegnazione
e resistenza

di Roberto Carnero

I «libri sulla scuola scritti da insegnanti» sono andati a costituire negli ultimi anni un vero e proprio genere letterario; il tono degli autori è un misto di sentimenti contrastanti: dall'indignazione alla disillusione, dalla sfiducia alla volontà di «resistere». Passati i tempi gloriosi dei metodi didattici alla don Lorenzo Milani e Gianni Rodari – la cui ricezione superficiale e banalizzata ha peraltro prodotto una serie di guasti –, urge soprattutto un ritorno a un buon senso che funga da antidoto al vacuo pedagogismo su cui spesso si basano riforme, finte riforme, sperimentazioni e pseudosperimentazioni.

Il capostipite nobile dei pamphlet di argomento scolastico può essere senz'altro considerato *Lettera a una professoressa* di don Lorenzo Milani, il fortunato libello uscito per la prima volta nel 1967. Tra gli anni ottanta e novanta, assopitisi i furori contestatari (dal '68 al '77), è stata poi la volta di libri che declinavano la denuncia delle storture e delle assurdità del mondo scolastico nelle tonalità del comico e del grottesco. Parliamo, per esempio, dell'opera di Domenico Starnone (*Ex cattedra*, 1987; *Fuori registro*, 1991; *Sottobanco*, 1992; *Solo se interrogato. Appunti sulla maleducazione di un insegnante volonteroso*, 1995) o anche del bestseller del maestro elementare Marcello D'Orta, *Io speriamo che me la cavo* (1990), che strappava il sorriso dei lettori attraverso uno «stupidiario» capace di evidenziare il sostanziale fallimento formativo dell'istruzione dell'obbligo.

Le cose, però, negli anni a noi più vicini sono cambiate. Forse perché il sistema scolastico italiano, nella realtà prima che nella sua interpretazione sulla pagina, è passato bruscamente dalla farsa alla tragedia: tagli finanziari indiscriminati (di anno in anno, di finanziaria in finanziaria, oltre ogni più pessimistica previsione), assoluta assenza di progettualità costruttiva, maldestri tentativi di

risparmio spacciati per epocali riforme, mancanza di percorsi formativi certi per i futuri docenti. Fatto sta che i nuovi libri sulla scuola sono tutto tranne che comici: il tono degli autori è un misto di sentimenti contrastanti che vanno dall'indignazione alla disillusione, dalla sfiducia alla volontà di «resistere» nonostante tutto.

Proprio all'antecedente «alto» di don Milani fa esplicito riferimento il sottotitolo del volume di Mila Spicola, *La scuola s'è rotta. Lettere di una professoressa*. L'autrice, laureata in Architettura e per alcuni anni ricercatrice precaria in Storia dell'architettura alla Sapienza di Roma, dal 2007 è docente di ruolo di Arte e immagine in una scuola media della periferia di Palermo. Nel suo libro il racconto della realtà scolastica diventa anche il racconto di ampie zone di disagio e di marginalità sociale. Il libro è organizzato in alcune lettere, scritte dall'autrice al ministro dell'Istruzione Maria Stella Gelmini (colpevole di palese incompetenza) e al ministro dell'Economia Giulio Tremonti (colpevole di aver massacrato la scuola statale dal punto di vista degli investimenti), a un'amica avvocato (che accusa gli insegnanti di lavorare poco e male) e poi, ancora, «alla collega dal registro perfetto» (che crede che fare bene l'insegnante significhi, semplicemente, adempiere ad alcune incombenze di tipo burocratico), a una mamma, all'ultimo della classe.

La prima lettera è, appunto, a don Milani: «Caro don Lorenzo, sono passati quanti anni dalla lettera che avete inviato, tu e i tuoi ragazzi, a una professoressa, cioè anche a me? Quarantadue? Quarantatré? Il mondo è cambiato mille volte da allora. È cambiato il mondo e sono cambiata io, che in realtà ho esattamente gli stessi anni di quella lettera che tengo sul comodino e conosco a memoria. Sono nata tre mesi dopo la sua pubblicazione, nell'agosto del 1967». Eletta negli organi di partito alle primarie del 2007, Mila Spicola è stata fino al luglio 2010 responsabile scuola del Pd a Palermo. Non stupisce quindi che il tono del suo libro sia sostanzialmente politico (la pubblicazione del volume le ha anche procurato una collaborazione al quotidiano «l'Unità» sui temi scolastici), volto a rivendicare un diverso modello di istruzione, più inclusivo e democratico. Proprio in questo il riferimento a don Milani trova la sua giustificazione.

Anche il libro di Giuseppe Caliceti, *Una scuola da rifare*.

Lettera ai genitori, è un'opera politica. A partire dal vissuto dell'autore, maestro elementare a Reggio Emilia, il volume si propone di difendere «la scuola che vogliamo»: laica, gratuita, libera, solidale, capace di formare le nuove generazioni a un senso di responsabilità civile, tesa a valutare l'apprendimento ma anche attenta alle emozioni; una scuola in cui si impari a lavorare insieme e sulla quale lo Stato sappia investire come su una risorsa. Al punto di vista dell'insegnante ogni giorno in cattedra si alterna quello dello studioso del sistema scolastico italiano e internazionale: «Un'altra cosa che non dice nessuno: nel 2007 il rapporto OCSE-Pisa rileva come i risultati ottenuti dagli studenti delle scuole pubbliche italiane siano superiori a quelli degli studenti delle private». È da questo dato che per Caliceti occorre ripartire per difendere un bene prezioso che rischia di essere letteralmente smantellato a causa della miopia di chi ci governa.

Ricco di dati e di riflessioni è il libro di Girolamo De Michele, *La scuola è di tutti. Ripensarla, costruirla, difenderla*. L'autore, che insegna Storia e Filosofia in un liceo di Ferrara, è molto efficace nel tratteggiare lo stato di emergenza in cui versa il sistema scolastico italiano, ma anche nel rivendicare la sua capacità di offrire un luogo di «resistenza» culturale e civile: «Il fatto è che per un verso la scuola è, come dice il mio amico maestro elementare Mirco, lo specchio di una società impazzita: di una società nella quale, come in una crema che non si è amalgamata, i singoli elementi galleggiano separati qua e là. Per un altro verso, invece, la scuola è l'ultima componente della società che si oppone a questa broda disgustosa: le è stato dato questo compito, e volente o nolente se ne deve fare carico».

Uno spaccato realistico e credibile del mondo della scuola secondaria è presente nel libro di Silvia Dai Pra', *Quelli che però è lo stesso*. Questa volta si tratta di un romanzo, seppure apertamente autobiografico. La protagonista è (come l'autrice) una brillante laureata in Lettere, con alle spalle un dottorato di ricerca, due anni di studi all'estero, due lingue straniere scritte e parlate, pubblicazioni in sedi prestigiose. L'opera racconta la sua prima esperienza come insegnante (precaria) in un istituto professionale di Ostia. Nella narrazione troviamo i colleghi (quelli più anziani e rassegnati, quelli sessantottini fuori tempo massimo, quelli che si fanno i

fatti loro e a scuola ci vanno solo per accumulare i contributi previdenziali...) e, ovviamente, i ragazzi. Questi ultimi offrono un quadro deprimente di una società cinica, ignorante e intollerante. L'insegnante con coraggio e determinazione sfida i loro pregiudizi e grazie alla letteratura spera di riuscire a scalfire le stupide sicurezze che allignano in un ambiente sociale arido e desolato dal punto di vista etico e culturale.

Veniamo infine al nome inevitabile, visto il tema, di Paola Mastrocola, che è forse l'insegnante di liceo più famosa d'Italia. Da quando ha esordito nel 2000 con il romanzo *La gallina volante*, spesso i libri di questa scrittrice hanno affrontato l'argomento della scuola, attraverso le forme della narrativa o della saggistica: sempre a partire dal proprio vissuto di docente di Lettere in un istituto superiore del torinese.

Anche il suo ultimo libro parla di scuola. È un vibrante pamphlet intitolato *Togliamo il disturbo. Saggio sulla libertà di non studiare*. A dover «togliere il disturbo» dalla scuola sono oggi, paradossalmente, proprio gli insegnanti. Perché alla scuola la politica e le famiglie chiedono sempre più cose – di essere luogo di socializzazione, di crescita umana, di divertimento – ma sempre meno che essa formi e informi sul piano culturale. Dunque chi professionalmente si è formato per «insegnare» (insegnare una specifica materia, una «disciplina», come non a caso si dice) si trova a essere percepito come sempre più obsoleto.

A un certo punto del libro, Paola Mastrocola racconta di aver partecipato a Napoli a un convegno didattico. Tra le comunicazioni c'era quella di due maestre che hanno mostrato, attraverso un video, alcune scenette realizzate in classe con i loro allievi: venivano messe in scena delle favole in cui i bambini, per esempio, mimavano l'ululato del vento o i versi degli animali. «Quando è toccato a me fare l'intervento» commenta l'autrice «mi sono permessa di dire che avevo capito perché noi al liceo siamo costretti a fare dettato ortografico: se oggi i miei allievi non sanno né leggere né scrivere né parlare, forse è perché alle elementari s'impara a mimare tutti insieme il vento.»

Qualcuno potrebbe a questo punto tacciare Paola Mastrocola di catastrofismo. Eppure chi insegna sa che molti dei problemi che l'autrice denuncia (in questo suo libro, come nei prece-

denti) sono assolutamente reali e drammatici nella loro gravità. Non è un caso il successo di Paola Mastrocola presso il pubblico dei docenti. I quali evidentemente trovano nelle sue parole efficace eco al proprio disagio. Paola Mastrocola non è affatto una bieca conservatrice, anzi, le sue critiche all'attuale sistema scolastico (critiche, ricordiamolo ancora una volta, mosse dall'interno, e quindi espresse a ragion veduta) sono motivate da una preoccupazione – civile, progressista e dunque politica nel senso alto del termine – per il futuro delle nuove generazioni, sempre più a rischio di un vero e proprio «analfabetismo di ritorno». L'appunto che caso mai le si potrebbe muovere è relativo a una certa renitenza a riformulare le aspettative e la riflessione sulla scuola a partire dai mutamenti che la società italiana nel suo complesso ha attraversato negli ultimi decenni.

Tra gli anni sessanta e settanta hanno avuto credito i metodi didattici propugnati da personaggi di straordinaria caratura come don Lorenzo Milani e Gianni Rodari. Paola Mastrocola mostra di apprezzare la carica rivoluzionaria di quelle idee, ma lamenta il fatto che la ricezione superficiale e banalizzata di tali modelli educativi ha prodotto nella scuola tutta una serie di guasti. Guasti che l'autrice denuncia, per proporre soluzioni basate non su un anacronistico ritorno al passato, bensì, semplicemente, su un buon senso che forse, almeno ogni tanto, sarebbe bene recuperare, quale antidoto al vacuo pedagogismo su cui spesso si basano le riforme, le finte riforme, le sperimentazioni e le pseudo-sperimentazioni.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Il ritorno dei pamphlet
di Giuseppe Strazzeri

«La regina è la storia»
di Alberto Rollo

«Una sorta di democratizzazione del sapere»
Intervista a Giuseppe Ferrari
di Ilaria Barbisan

«Una superficialità espansa»
Intervista a Gianfranco Cordara
di Ilaria Barbisan

La breve vita felice delle librerie
indipendenti
di Roberta Cesana

Ma Follett scrive in italiano?
di Laura Cangemi e Roberta Scarabelli

Milano è sempre un gran Milan
di Laura Lepri

Il Corriere insegna a scrivere
di Dario Moretti

Che cos'è un libro
di Cinzia Parolini e Paola Dubini

Dal testo al libro

Il testo dell'e-book
di Alberto Cadioli

App di libri: da punta avanzata
della sperimentazione a nicchia di mercato?
di Laura Cerutti

Le vie della promozione

Le peripezie del Salone di Torino
di Alessandro Terreni

CRONACHE EDITORIALI

Il ritorno dei pamphlet

di Giuseppe Strazzeri

«Creare è resistere, resistere è creare.» Così recita il paratesto in quarta di copertina di uno dei bestseller più inaspettati del 2011, quell'Indignatevi! di Stéphane Hessel che, oltre a riproporre con rinnovata convinzione il nesso – che pareva morto e sepolto – tra gesto creativo e impegno politico, ha fatto (ri)scoprire un genere «dormiente» e prontamente rinverdito dall'editoria italiana: una nuova modalità della saggistica contemporanea che non solo si è rivelata estremamente gradita ai lettori, ma probabilmente è destinata a durare, nelle sue caratteristiche interne di facilità di impegno e d'acquisto.

O

ormai da svariati anni la saggistica da grandi numeri in Italia è chiaramente limitata a titoli che in vario grado e misura si muovono o dentro l'ambito dell'attualità (i *current affairs*) o della cosiddetta «varia saggistica», definizione in verità parecchio ampia, all'interno della quale vengono annoverati i testi più diversi, dai dizionari, alla manualistica, ai *celebrity books*. A questa osservazione preliminare va aggiunto poi che nella gran parte dei casi suddetti si tratta di titoli di autori italiani, generalmente assai più in grado di quelli stranieri di venire incontro alle esigenze di informazione, approfondimento o di semplice impiego del tempo libero del lettore nazionale. Da Mario Giordano con *Sanguisughe. Le pensioni scandalo che ci prosciugano le tasche*, a *Togliamo il disturbo. Saggio sulla libertà di non studiare* di Paola Mastrocola, a *Benvenuti nella mia cucina* di Benedetta Parodi, anche il 2011 non pare avere fatto eccezione in questo senso. Per tutte queste ragioni in realtà, aprire *Indignatevi!* di Stéphane Hessel (edito dalla giovane casa editrice ADD all'inizio del 2011) riserva più di una sorpresa, come sempre ci si aspetta del resto dai fenomeni editoriali che sfondano il muro del suono delle centomila copie, imponendosi con la forza di qualcosa «che

prima non c'era». Tanto più fa sensazione un simile successo per il fatto di essersi verificato appunto nell'ambito della saggistica la quale assai più di rado, rispetto alla narrativa, riesce a occupare la parte alta della classifica con titoli di esordienti, tantomeno se stranieri. In realtà è proprio a partire dalla qualifica di «esordiente» che cominciano le peculiarità di questo e altri consimili successi degli ultimi mesi. Stéphane Hessel infatti, nato tedesco e naturalizzato francese, è nato a Berlino nel 1917. «Esordiente» dunque in questo caso è prima di tutto l'esatto contrario di «giovane», e questa sembra essere solo la prima delle felici controtendenze che hanno fatto di questo libro l'indiscusso bestseller che oggi è, con una presenza di oltre trenta settimane nella classifica italiana dei primi cento titoli di saggistica. Ci si dovrebbe infatti perlomeno sorprendere che nella cultura della novità a tutti i costi che caratterizza oggi il mondo dei media, compresa l'editoria italiana certo non immune dalla sindrome del «giovane scrittore», si sia riusciti a imporre un «non autore» che in più, per età ed esperienza, aveva da comunicare temi e contenuti, a dispetto di un titolo richiamante i toni dell'invettiva, quietamente oscillanti tra il ricordo personale dei tempi di Vichy e della Resistenza, l'interpretazione del presente alla luce di quelle esperienze, e vere e proprie lezioni di educazione civica (in appendice al breve volume, di una sessantina di pagine, compare anche la Dichiarazione universale dei diritti umani, alla cui redazione Hessel ha direttamente contribuito). Nel leggere i brevi e appassionati ricordi di questo anziano e giustamente orgoglioso partigiano francese, è inevitabile insomma provare la sensazione che *Indignatevi!* abbia avuto la fortuna di andare incontro a un forte e irrevocabile desiderio di «salto generazionale»: come se il pubblico di questo libro, che ci si immagina in buona parte costituito anche da giovani, attraverso l'esperienza della lettura si sia potuto permettere senza sensi di colpa di mettersi in cerca di un modello esistenziale di riferimento saltando a piè pari la generazione dei propri padri, preferendo ricercare significati e direzione a partire dalle parole e dai simboli fondativi di una generazione ancora più lontana. Tale distanza, si è d'altra parte tentati di ipotizzare, nell'esperienza già in sé mediata della lettura, non è detto che non offra la vantaggiosa possibilità di mischiare, o forse chissà di

diluire, la bruciante verità dell'esperienza vissuta (la guerra, il nazismo) con proiezioni idealizzate, forse anche consolatorie, di una «società migliore» in quanto passata, a dispetto delle enormi e oggettive difficoltà, e comunque preferibile ai dubbi modelli forniti da un'intera classe politica e da una società civile incerta e impreparata di fronte alle urgenze dei nostri tempi. Niente a che vedere insomma con l'aggressività verbale rabbiosamente ancorata al presente con la quale aveva occupato la scena Oriana Fallaci di *La rabbia e l'orgoglio*, pamphlet nel senso più classico del termine, nella volontà di sfidare a duello, più che conquistare l'interlocutore. Qualcosa di editorialmente efficace in questo volgersi all'indietro all'indirizzo di padri sorridenti ci dev'essere, comunque, se sulla scia di *Indignatevi!* le proposte di analogo segno da parte dell'editoria italiana si sono moltiplicate nel giro di pochi mesi, arricchendo le file di questa neonata pamphlettistica civile. Sono usciti innanzitutto altri testi di pugno di Stéphane Hessel (la Salani ha pubblicato *Impegnatevi!*, mentre la Rizzoli è uscita con un testo più lungo del consueto e dal tono più distesamente autobiografico, dal titolo *Dalla parte giusta. Un secolo di passione civile nella testimonianza di un grande protagonista*). Il primo editore tuttavia che ha cercato di sfruttare il fortunato filone non poteva ovviamente essere che la stessa ADD, con un volumetto dal titolo *Liberatevi! Azioni e strategie per sconfiggere le dittature*, scritto dal padre della disobbedienza civile americana Gene Sharp, classe 1928. E forse ancor più probanti di un atteggiamento che, a dispetto delle chiare intenzioni di critica al presente, si volge al passato per cercare strumenti interpretativi efficaci, sono due pubblicazioni della casa editrice Aliberti: la prima è *Indignarsi non basta* di Pietro Ingrao, classe 1915, sorta di dialogo a distanza con l'autore francese in cui il noto uomo politico, in forma di intervista, ripercorre ragioni e significato della propria esperienza. Accanto a questo testo, sempre per Aliberti, va poi senz'altro ricordato *Ribelliamoci. L'alternativa va costruita* di Luciana Castellina, altra autrice più che titolata a parlare di impegno civile e politico alla luce di un'esperienza diretta e intensa, anche se allo stesso tempo ormai lontana. Del resto il volumetto si avvale, oltre ai contributi di Marco Travaglio o Gianfranco Mascia, anche di quelli di Margherita Hack, Germano Nicolini «medaglia d'argen-

to al valore partigiano», e di don Andrea Gallo. E sempre di Aliberti va certo ricordata la riproposta, in formula di volumetto, della storica intervista rilasciata a Eugenio Scalfari da Enrico Berlinguer, intitolata *La questione morale*.

Accanto alla formula editoriale e al «publishing» di questi testi (tutti invariabilmente accomunati dal piccolo formato, dalla limitata foliazione, dalla brossura e dall'impostazione grafica estremamente essenziale, quasi povera), c'è un altro dato di indubbia novità portato da questa pamphlettistica all'interno dello spazio della libreria, ed è senz'altro rappresentato dalla sua fascia di prezzo, che va generalmente dai cinque ai sette euro e cinquanta. Si tratta di una cifra che tende inevitabilmente a qualificare questi prodotti editoriali come libri «da banco» e non da scaffale, da annoverare perciò tra gli acquisti d'impulso più che attraverso i consueti meccanismi che inducono all'acquisto di un libro (veste grafico-editoriale, apparato comunicativo e promozionale intorno al titolo ecc...). E si tratta con ogni evidenza di un dato destinato a caratterizzare, riarticolandola, l'offerta stessa della saggistica di attualità da parte degli editori italiani. Da un lato infatti si sta già assistendo alla creazione di vere e proprie collane dedicate a una saggistica che, se non deve di necessità rispondere ai requisiti di bruciante immediatezza degli esempi appena fatti, si propone però come occasione di approfondimento di un tema del presente mediante un «acquisto intelligente»: è il caso per esempio della collana di Bollati Boringhieri «I Sampietrini», recentemente inaugurata dal volume *Democrazia* di Gherardo Colombo (a otto euro), o della collana «Instant Book» di Chiarelettere che, partita con il famoso *Odio gli indifferenti* di Antonio Gramsci, vi ha presto affiancato (al prezzo di sette euro) testi di Prezzolini, Luigi Einaudi o Lorenzo Milani. Analogamente sintomatico di un cambiamento delle politiche dei prezzi, cui forse non è estraneo anche il difficile momento di congiuntura economica, è stata del resto l'uscita di Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo, reduci da grandissimi successi di titoli come *La Casta* o *La deriva*, e che si sono presentati in libreria con il fortunatissimo *Licenziare i padretorni. L'Italia tradita dalla casta* al prezzo di copertina di nove euro, probabilmente impensabile prima dell'avvento di questa pamphlettistica da banco dell'ultimo anno. Analogamente non sembra del tutto peregrino ravvisa-

re un'influenza del medesimo fenomeno anche nel nuovo libro di Carlo Maria Martini il cui pacato e classicheggiante sottotitolo *Smarrimento e inquietudine dell'uomo contemporaneo* non smorza del tutto il ben più baldanzoso *Che cosa dobbiamo fare* apposto a mo' di titolo, in un evidente tentativo di apparentamento a una nuova modalità editoriale della saggistica contemporanea, non solo gradita ma probabilmente destinata a durare nelle sue caratteristiche interne di facilità di impegno e d'acquisto.

CRONACHE EDITORIALI

«La regina è la storia»

di Alberto Rollo

Il modello di lavoro di «cultura creativa» della casa di produzione di Toy Story, Cars e Alla ricerca di Nemo è capace di calamitare, da discipline diverse, persone che lavorano quotidianamente insieme per sciogliere i problemi che dividono il concept di un'idea narrativa dalla sua trasformazione in storia raccontata. Una linea di condotta in cui non è la logica piramidale a creare la dorsale operativa, quanto piuttosto il lavoro di squadra al servizio di una storia. Non si tratta – non ancora – di andare a lezione di editing da Saetta McQueen, ma l'avventura Pixar svela inedite potenzialità per altri settori creativi dove la storia continua a essere regina, compreso il lavoro editoriale.

Dell'avventura della Pixar e di John Lasseter molto si è scritto, molto hanno parlato i protagonisti, molto si è premuto sul *case history*. I termini in cui la Pixar è entrata nella letteratura sono comunque e sempre leggendari. A buon titolo, va detto. E senza dubbio il tempo degli approfondimenti comincia ora. Non è un caso che Edwin Catmull, presidente e cofondatore dei Pixar Animation Studios, stia licenziando un volume dal titolo estremamente significativo: *The Creative Culture*.

Rammento rapidamente la storia della Pixar.

John Lasseter è un fanatico di cartoni animati. Fra i suoi primi impieghi, il ruolo di guida nel Jungle Cruise del parco Disneyland di Anaheim. Comincia a lavorare all'interno degli studios nel reparto animazione ed è affascinato dalle possibilità del computer design. Entra successivamente nel reparto animazione della Lucasfilm insieme a Ed Catmull e Alvy Ray Smith. Catmull è un accademico geniale e lungimirante (viene dall'università dello Utah e dal New York Institute of Technology). La Pixar Imaging Computer è un segmento ridotto della Lucasfilm, con obiettivi confinati alla messa a punto di hardware e software, e soprattutto un segmento improduttivo (anche se si spera di implementarne le

possibilità nella ricerca medica). Si fanno avanti per acquisirla la General Motors e Steve Jobs. È il 1986. Con 10 milioni di dollari Jobs la porta a casa e la avvia. Ma ci vogliono cinque anni per la svolta decisiva, nuovi investimenti e l'ingresso della Disney, che partecipa con 26 milioni di dollari alla produzione di un pacchetto di tre film. È solo allora che comincia la storia della Pixar, come la conosciamo. E il primo grande progetto è *Toy Story*, un progetto che, peraltro, alla Disney non piace. Non piace il titolo, non piace il personaggio protagonista – Woody, il cowboy-giocattolo. Eppure, il film va in porto ed è un successo planetario. Seguono *A Bug's Life*. *Megaminimondo* (1998), *Toy Story 2. Woody e Buzz alla riscossa* (1999), *Monsters, Inc. Monsters & Co.* (2001), *Finding Nemo*. *Alla ricerca di Nemo* (2003), *The Incredibles. Una «normale» famiglia di supereroi* (2004), *Cars. Motori ruggenti* (2006), *Ratatouille* (2007), *Wall-E* (2008), *Up* (2009), *Toy Story 3. La grande fuga* (2010), *Cars 2* (2011).

Il corpus di opere, relativamente ampio, rivela una compattezza piuttosto straordinaria. Si avverte, anche in assenza di informazioni sulle caratteristiche aziendali della Pixar, una fortissima spinta propulsiva di squadra che incide sulla stessa identità stilistica e narrativa. Rispetto alla consuetudine del lavoro «collettivo» degli studios cinematografici americani, e più in particolare rispetto alla concertazione produttiva degli studi di animazione (i Disney, ma non solo), qui si avverte un più convinto intervento sul rapporto fra contenuti, mezzi espressivi e *brand awareness*. È come se la cifra dell'azienda fosse consustanziale alle opere, come se la «missione» fosse ispirazione e obiettivo della scrittura cinematografica.

Si pensi per esempio a uno dei temi ricorrenti nei film Pixar, quello dell'amicizia che salda e salva. Woody e i suoi compari sono una compagine che ha costruito il proprio legame sulla dipendenza dal ragazzino Andy, che li ha illuminati con la sua fantasia e con il gioco: nei confronti di Andy (nell'ultimo episodio ormai cresciuto) nutrono una progressiva e sempre più difficile forma di lealtà, e devono combattere, insieme, e ogni giorno, contro il tempo che li sottrae all'amore e al gioco attivo, al *playtime*. In una parola, lottano per restare sempre giocattoli, e lottano per restare sempre insieme, perché insieme sono cresciuti. Sono *amici*, non meno di James P.

«Sulley» Sullivan e Mike Wazoski in *Monsters Inc.*, non meno di Remy e Alfredo Linguini in *Ratatouille*, non meno delle automobili derelitte sulla derelitta Route 66 in *Cars*, non meno dei pesci dell'acquario del dentista in *Finding Nemo*, non meno di Carl Fredricksen, dello scout Russell e del cane Dug in *Up*. E il tema dell'amicizia è così forte che, significativamente, Randy Newman, nelle canzoni di alcune colonne sonore, ne celebra la forza e ne fa un triplice inno: in *Monsters, Inc.* con *I Wouldn't Be Nothing if I Hadn't You*, in *Toy Story 2* con *You Have a Friend in Me* e in *Toy Story 3* con *We Belong Together*: «You and me together / that's how it always should be / one without the other / don't mean nothing to me / Yes, I wouldn't be nothing / if I didn't have you», «And as the years go by / boys, our friendship will never die / you're gonna see it's our destiny / you have a friend in me» e «Talk about friendship, and loyal things / talk about how much you mean to me / and I promise I'll always be by your side / whenever you need me». È come se quel «Non sarei nulla se non avessi te», quel «la nostra amicizia non morirà mai» e quel «sarò sempre al tuo fianco» alludessero a un clima, a una febbre, a una consuetudine non soltanto sentimentali, e non soltanto *fictionous*. Insieme si può vincere, insieme si può sopravvivere, insieme si può superare ogni sorta di difficoltà.

Siamo di fronte a un tema e a un modello che nella cultura americana vengono da lontano (basti citare Twain, e i suoi Tom Sawyer e Huckleberry Finn) e che soprattutto sembrano riemergere quando si impone una svolta radicale (sociale, produttiva, creativa). E la svolta radicale, nel caso della Pixar, è senza dubbio rappresentata dalla tempesta di possibilità scatenata dalle nuove tecnologie e soprattutto dalle loro applicazioni. Una tempesta contagiosa che finisce con il richiamare intorno al nucleo fondatore una vera e propria «comunità di artisti», come la chiama Edwin Catmull in *How Pixar Fosters Collective Creativity*. Non specialisti in tecnologie grafiche. Non creatori del software RenderMan. E inoltre: comunità. Non management. Non società. L'impennata di innovazione – lo sentiamo ripetere come un mantra declinato con accenti diversi in molte interviste, compresa quella televisiva condotta da Charlie Rose (ottobre, 1996) che vede affiancati Steve Jobs e John Lasseter – è la qualità del lavoro di squadra e la priorità dell'*entertainment*. Il «brain trust»

della Pixar è composto da Lasseter e otto registi (Andrew Stanton, Brad Bird, Pete Docter, Bob Peterson, Brenda Chapman, Lee Unkrich, Gary Rydstrom, Brad Lewis). Scrive Ed Catmull: «Quando un regista e un produttore hanno bisogno di assistenza, convocano il gruppo al completo (e chiunque altro ritengono necessario) e presentano la versione corrente dell'opera a cui stanno lavorando. Seguono due ore di vivaci scambi d'opinione: obiettivo, migliorare il film. Nessuna traccia di ego. Niente buone maniere all'ingrosso. E così si può fare perché tutti i partecipanti hanno imparato ad avere fiducia e rispetto l'uno dell'altro. Tutti sanno che è meglio siano i colleghi a mettere a fuoco i problemi mentre c'è ancora tempo per scioglierli, piuttosto che affrontarli quando è il pubblico a sollevarli ed è troppo tardi. È davvero eccezionale come siano davvero capaci di scioglierli i problemi, e vederli all'opera stimola solo a far meglio [...]». E la cosa avviene anche per i cosiddetti «giornalieri»: «Si mostra il lavoro non finito all'animation crew, e sebbene sia il regista a prendere l'ultima decisione, ciascuno è invitato a dire la sua».

Per quanto sia lecito immaginare la complessità e le contraddizioni di un modello di lavoro siffatto (basterebbe la *damnatio memoriae* di un grande personaggio come Alvy Ray Smith, escluso dal website della compagnia malgrado sia stato tra i cofondatori), è pur vero che il gruppo Pixar è venuto consolidandosi nella forma che conosciamo e che, nella sua ventennale esistenza, rivela una *insistenza* – non solo teorica – dentro (il catalogo delle autocitazioni è lunghissimo, una per tutte, la comparsa di Woody fra i giocattoli di Boo in *Monsters Inc.*) e al di là delle opere prodotte (l'accorta politica del *merchandise*). Quando Brad Bird negli extra del dvd di *Ratatouille* dice: «La creatività non si forza, bisogna invece dar forma a un ambiente capace di favorire la creatività», sappiamo che lo dice con ragione di causa, sappiamo che sta parlando di un concretissimo iter di lavoro che non teme la condivisione di ogni segmento della creazione e della produzione, e che, anzi, da quel «controllo» si aspetta, a ogni nuova avventura, una veritiera e feconda conferma sul piano dell'*entertainment*, sul piano della qualità, e naturalmente sul piano del business.

Catmull sottolinea spesso come non ci sia stata mai una

idea «acquistata» all'esterno, come insomma la Pixar abbia preferito investire sul consolidamento della «comunità» e sul lavoro degli «interni» piuttosto che andare a cercare «prestazioni» altrove.

Sembra di poter riconoscere una linea di condotta in cui non è la mera logica dell'organigramma piramidale a creare la dorsale operativa e strategica degli studios, quanto piuttosto quella che privilegia il lavoro in comune e le figure che, in quel lavoro, guadagnano autorevolezza e la sanno applicare in un gioco di squadra collaudatissimo.

La qualità si costruisce semmai attraverso la tentazione del vincolo amicale (John Lasseter dice che le prime persone che gli vengono in mente per fare una vacanza sono i suoi sodali della Pixar) piuttosto che con una politica aziendale verticalizzata.

Siamo di fronte a un processo che, correttamente, Ed Catmull chiama «cultura creativa»: un processo capace di calamitare, da discipline diverse, persone che lavorano quotidianamente insieme per sciogliere gli aspetti problematici che dividono l'*high concept* di un'idea narrativa originaria dalla sua trasformazione in storia raccontata. Dice John Lasseter: «La tecnologia ispira l'arte, e l'arte sfida la tecnologia». È vero, stiamo parlando di cartoni animati, o se volete di cinema, ma non riesco a non sentire una relazione con tutta l'industria culturale, con la potenziale «cultura creativa» che esprimono, o dovrebbero esprimere, case editrici, televisioni, istituti culturali.

E allora veniamo al titolo di questo intervento.

«La regina è la storia» dice Lasseter, e lo dice a fronte del fatto che, per quanto lo scatto tecnologico sia stato fondamentale, gli autori della Pixar sanno che l'obiettivo vero è narrare e che la narrazione deve essere conseguente e convincente. Nel termine «story» è evidentemente compreso sia lo schiocco di dita dell'idea (che so, che la paura ha bisogno di essere alimentata onde la società parallela dei mostri – non meno politicamente complessa di quella umana – possa sopravvivere) che il lavoro sul dipanarsi di quell'idea, sull'approfondimento dei personaggi che ne incarnano le linee guida, sulle loro voci, e sulla «voce» dell'opera nel suo complesso. Dove la storia è regina la stessa identità di autore sembra ritrarsi in una dimensione appena arretrata – preromantica, premoderna, malgrado o proprio in ragione della modernità degli

strumenti. L'idea forte è autorale, o pluriautorale (e non a caso esiste un ruolo che si chiama *story supervisor*), ma la vera efficacia della storia è misurata nel lungo, defatigante processo che verifica la fondatezza di ogni sequenza e il legame che lega l'una sequenza all'altra. Qui è necessario, sia pur rapidamente riassumere le tappe di un film Pixar. Lo ha fatto con precisione e humour Anthony Lane sul «New Yorker» (16 maggio 2011, *The Fun Factory. Life at Pixar*): «Prima hai un'idea, giocattoli che parlano, il parenting ittico, l'ultimo robot del mondo. Cose così. Poi si scrive un soggetto che si dà a tutti nella bella masnada di amici [...]. Una volta che hai il tuo bel racconto, si crea uno storyboard, che a sua volta si trasforma in uno storyreel: una serie di immagini appena schizzate, con un sonoro da coordinare, che può essere letto, tanto per capirci, come un flip book. Le voci le prestano, temporaneamente, gli impiegati della Pixar. Il dipartimento arte si fionda nella ricerca dettagliata, i set dresser riempiono gli sfondi, i modeller mettono a fuoco i personaggi, e intanto c'è chi provvede a fornire un layout con immagini e movimento. Vengono quindi chiamati gli attori veri e propri a registrare le battute [...]. Poi tocca agli animator, che conferiscono al tutto succo e vividezza. A volte riescono a produrre due secondi di girato al giorno [...]. Seguono gli effetti speciali dove l'animazione lo richiede. Quando tutti questi settori hanno fatto il loro lavoro, arriva il momento del rendering. Vale a dire il momento in cui le immagini animate sono trasformate in frame digitali – un film va a 24 frame al secondo, e nei film della Pixar ci sono singoli frame così densi di informazioni che richiedono anche 40 ore di rendering [...]. L'ultima parte del lavoro tocca ai mixer, che sincronizzano musica, dialoghi ed effetti sonori nella pista audio. Così si fa un film alla Pixar. Scivola via come l'olio. Normalmente, ci vogliono quattro anni».

Ma torniamo alla «storia regina». John Lasseter ha anche detto: «Le nuove tecnologie ci offrono una nuova matita molto costosa, ma non è diversa dalle matite della tradizione Disney [...]. Noi disegnamo storie». Se c'è la storia, c'è il film. E c'è il film se la costosa matita interpreta lo spirito della storia e lo dispiega, per l'appunto, in racconto. Quel che risulta fascinoso, nell'avventura Pixar, è come questi «racconti», nel senso più alto della tradizione

postmoderna, siano effettivamente narrazioni complesse, intrattenimento attivo a gradi diversi di assimilazione: quello semplice e immediato (che vorremmo chiamare «infantile» ma solo per rendere ragione dell'intelligenza ricettiva dell'età), quello emotivo (che si contenta della stupefazione e della rotondità del messaggio) e infine quello più esercitato che, sia pure a fronte di una inevitabile assimilazione di primo grado, decodifica poi la raffinatezza della costruzione, la pertinenza drammatica e figurativa delle citazioni, il sofisticato esito delle applicazioni informatiche. E in effetti il «racconto Pixar» è anche una grande riflessione «in atto» sulla narrazione, come codice capace di produrre significato.

Quando Pete Docter dice, a proposito di *Up* che ha scritto e diretto insieme a Bob Peterson, che alla Pixar la sfida è la *sorprezza* che ogni nuovo film dovrebbe riservare, sottolinea con semplicità lo sforzo titanico di legare l'originalità di un'idea narrativa a una sequenza ininterrotta di invenzioni altrettanto originali. Ma dove il concetto di originalità non coincide mai con il non mai scritto, il non mai visto. Docter sa bene che la figura del vecchio burbero e misantropo e quella del piccolo rompiscatole ottimista non sono, in sé e per sé, «nuove». Ma nuova è la spinta che li lega, attraverso una tale molteplicità di invenzioni vicarie (dal cane con collare telepatico all'uccello non volante Kevin), e soprattutto di dettagli e microdettagli, che la storia maggiore finisce con il muoversi «naturalmente» su binari effettivamente «nuovi». La sorpresa non è dunque né la meraviglia (in senso tradizionalmente barocco) né l'esclusività, quanto piuttosto la verifica, frame dopo frame, della pertinenza logica e fantastica di una storia. Carl Fredricksen e Charles F. Muntz sono entrambi vecchi incattiviti: uno redimibile, l'altro no. Più dickensianamente che shakespearianamente, Docter e Peterson danno a entrambi una possibilità e su questa «possibilità» si muove la storia. L'effetto Pixar è che noi aspettiamo veramente di sapere come il burbero sarà conquistato e il cattivo sarà punito, non senza dimenticare che il quartiere di Carl è stato distrutto da «altri» ignoti cattivi (e questo è un colpo di coda che torna sempre nei film Pixar: la fabbrica di *Monsters Inc.*, il supermercato di *Toy Story 2*, gli umani di *Finding Nemo* e i grassi dell'astronave *Axiom* di *Wall-E*).

La particolarità nel lavoro dell'animazione è che non si può contare su scene girate diversamente che si scelgono in sala di montaggio. I costi già elevatissimi esploderebbero. Dunque, ogni scena dev'essere pertinente e perfetta. E la pertinenza discende da una verifica in *storyboard* e in *storyreel*.

A partire da questa logica della pertinenza (nonché dal rapporto vivificante con la tecnologia) non posso non pensare a una prossimità fra l'avventura Pixar e le potenzialità che si aprono per altri settori creativi dove la storia continua a essere regina, ivi compreso il lavoro editoriale. Si fa tanto parlare del lavoro dell'editing, perlopiù vanamente, quando invece sarebbe giunto il momento di parlarne, sì, ma alla luce di una più severa concezione del rapporto fra creazione e contributo al processo creativo. Senza una meccanica traduzione dall'una all'altra esperienza, è pur evidente come il modello Pixar (molto più di quanto tradizionalmente accade nel cinema) mette in crisi la genialità isolata e l'isolamento altrettanto marcato di agenti, editor, redattori, uomini di marketing. Ed è egualmente evidente come l'editoria digitale apra orizzonti all'esperienza della scrittura e del lavoro editoriale, al di là della mera traduzione dalla carta al digitale.

Come scrive Michael Rubin in *Droidmaker*, prima degli anni novanta le produzioni della Pixar Image Computer vogliono solo dimostrare le potenzialità del graphics hardware (quantunque Cattmul e Smith sognassero sin da allora un vero e proprio film), ivi compreso il corto *Luxo Junior* da cui discende la celebre lampada da tavolo del marchio Pixar. Di pari passo con l'insuccesso dell'hardware andò la consapevolezza di poter investire sulla computer grafica per realizzare storie (malgrado una prima forma di indifferenza di Jobs) e l'influenza di Lasseter poté dispiegarsi pienamente. Pur stabilendo le debite proporzioni, ci troviamo di fronte a una crisi in cui l'offerta tecnologica è alta e gli apparati tradizionali di produzione e commercializzazione sono spaventati. Esistono ottimi artigiani (e non dimentichiamo che la Lucasfilm passò in dote alla Pixar la valorizzazione del dettaglio, la consapevolezza della cesellatura, la padronanza di un mestiere), esistono scrittori che hanno compreso, senza cedere alla tentazione dello scandalo, che la narrativa è, anche ai più alti livelli, una forma di intrattenimento. Esistono, sia nel cinema che nell'editoria, ottime

scuole. Sul fronte tecnologico naturalmente esistono *tools* in cui l'una e l'altra destrezza vengono «ospitate». Manca la sfida motivata e motivante di un lavoro di squadra che sia al servizio della regalità di una storia.

Ogni volta che rivedo un film Pixar (e i fantastici extra dei loro dvd) non posso non pensare dove e come l'opportunità di un lavoro diverso potrebbe prendere velocità e cominciare a mostrarsi.

Ma questo è forse il tema di un incontro collettivo.

CRONACHE EDITORIALI
«Una sorta
di democratizzazione
del sapere»
Intervista
a Giuseppe Ferrari
di Ilaria Barbisan

Non è vero che i nuovi lettori leggono meno, anzi grazie alla scolarizzazione di massa, leggono di più, ma in modo diverso, meno sequenziale e più mirato alla ricerca dell'informazione. Probabilmente dietro i comportamenti non lineari dei nativi digitali sta lo spazio offerto dalle nuove tecnologie ai diversi stili di apprendimento e di intelligenza. Per gli editori, andare incontro alle nuove esigenze è una sfida impegnativa, in una congiuntura densa di incertezza.

In questa intervista a Giuseppe Ferrari, direttore editoriale di Zanichelli, affrontiamo la questione dei nuovi stili di apprendimento e di lettura legati ai new media e alla digitalizzazione dei testi, in relazione all'editoria scolastica e a quella dei reference.

Cosa ne pensa della lettura sugli schermi, ormai praticata sia dagli immigranti digitali sia dai nativi digitali (in altre parole dagli adulti e dai giovani o giovanissimi)? Come evolverà e quanto influisce già oggi sul modo di creare dei contenuti culturali?

Ci troviamo in uno scenario in evoluzione, in cui nessuno sa esattamente dove andremo a finire ed è in grado di prevedere il futuro. Credo che nei prossimi anni vivremo in un mondo ibrido in cui esisteranno in modo complementare strumenti digitali e cartacei, ciascuno con i propri vantaggi e svantaggi. Già adesso, per esempio, io sono abbonato all'«Economist» e a volte lo leggo su carta altre lo leggo o lo ascolto sull'iPad, in base a dove mi trovo e quanto tempo ho a disposizione. I nuovi dispositivi influenzano il nostro modo di leggere e in particolare la lettura sugli schermi condiziona in misura crescente anche il modo di produrre con-

tenuti. Mi sembra interessante la metafora usata da Luisa Carrada, autrice del blog «Il mestiere di scrivere», che dice press'a poco così: «Quando una persona legge sullo schermo vede il testo come se stesse osservando un paesaggio dall'alto di una montagna: avendo un colpo d'occhio su tutto l'insieme e percependo distintamente i vari elementi di cui è composto». Così si tende a leggere non da sinistra in alto a destra in basso, riga per riga in maniera lineare, ma si cerca di capire la struttura del testo, come se si volesse subito cogliere la sostanza di ciò che sta scritto.

Una tendenza già in atto da un po' di tempo, ma enfatizzata con la lettura digitale dove chi crea contenuti culturali pensa a cosa sia più importante mettere in evidenza, magari nelle prime cinque righe oppure attraverso i titoli, che effettivamente sono gli elementi che più colpiscono il lettore. Nella creazione di un testo, pertanto, si è più portati oggi a dare particolare rilievo alla sua struttura, anche e soprattutto attraverso la grafica che acquista un'importanza maggiore (specialmente per un certo tipo di opere come i libri scolastici, i manuali, i *reference book*, nda).

Detto questo, la lettura a schermo ha il grande vantaggio di avere dei link, e conseguentemente offre molte possibilità di approfondimento e conoscenza: se si ignora il significato di qualcosa che sta scritto sulla pagina (che sia una parola o un concetto) si può cercarlo in rete attraverso i collegamenti presenti nel testo stesso. Nel contempo però, accanto a questo evidente vantaggio, c'è anche lo svantaggio di perdersi: una possibilità di fuga che bisogna tenere controllata limitando in qualche modo la libertà assoluta, che per certi versi può rivelarsi inconcludente se non si hanno gli strumenti per orientarsi. C'è infatti un altro tema che riguarda la lettura digitale e che è sostanzialmente legato al supporto fisico su cui avviene la pratica: il libro è un oggetto tridimensionale che dà un senso di completezza; è un oggetto *finishable*, ovvero chiuso. Io so che tutto è contenuto lì dentro e ho la consapevolezza di quanto devo leggere per arrivare alla fine. Al contrario su Internet mi risulta difficile capire dove finisce una cosa e dove ne inizia un'altra: posso non uscirne più, proprio per la struttura a ipertesto ramificata (e virtuale) tipica della rete.

Nella creazione dei contenuti è giusto quindi offrire la possibilità di ulteriori approfondimenti senza dimenticare però di da-

re la sensazione di un testo compiuto, perché si rischia altrimenti di favorire una sorta di «libertà mal interpretata». Io credo che in questo processo di evoluzione e di selezione darwiniana degli strumenti di lettura il libro in senso stretto abbia ancora molto spazio. Credo che rimanga (e rimarrà), perché, come dice Severgnini, è una tecnologia perfetta. È come il bottone e l'asola, anche se il più delle volte usiamo le zip o come l'orologio a lancette, anche se usiamo gli orologi digitali o i cellulari.

Come giudica i nuovi strumenti digitali e qual è il loro ruolo negli attuali processi di apprendimento non lineari delle nuove generazioni?

Come dicevo prima, attualmente ci troviamo in una situazione di incertezza su più fronti. Noi, come editori, dobbiamo cercare di andare incontro alle nuove e diverse esigenze di apprendimento dei nativi digitali. Probabilmente dietro ai loro comportamenti non lineari si trova lo spazio offerto dalle nuove tecnologie ai diversi stili di apprendimento, che assecondano i diversi tipi di intelligenza che una persona può avere. C'è chi, per apprendere un concetto, preferisce leggere un testo, chi preferisce guardare un video, chi giocare attraverso un software interattivo che esplora i contenuti. Questi nuovi strumenti tecnologici danno la possibilità di scegliere i modi di apprendimento più adatti a se stessi essendo assolutamente alla portata di tutti. In passato, l'esistenza di un solo supporto implicava delle oggettive limitazioni: se una persona non amava la lettura era tagliata fuori dalla scuola e dall'apprendimento, con un grosso handicap sia durante gli anni dell'istruzione obbligatoria sia in quelli successivi (il caso limite è ben rappresentato dai dislessici, che hanno grosse difficoltà a interpretare un testo). In questo senso considero i nuovi dispositivi di lettura delle grandi opportunità che vanno incontro a esigenze diverse di apprendimento nella direzione di una sorta di democratizzazione del sapere.

Con Internet si è sovraesposti alle informazioni, con conseguente effetto da un lato di apertura mentale, dall'altro di essere colpiti da informazioni non volute. In altre parole ci si trova di fronte al problema di selezionare le fonti. Se nel mondo cartaceo finora hanno

selezionano gli editori, chi si occupa invece di consigliare cosa fare e cosa leggere nel maremagnum di Internet?

L'estate scorsa stavo leggendo un libro in inglese sulla storia della finanza dove si parlava di *hedge fund*, di cui sapevo poco. Così sono andato su Internet, ho digitato la parola su Google e la prima voce che mi è apparsa sul video è stata quella di Wikipedia. Cliccando sul link mi si è aperta una schermata dell'enciclopedia libera con una trattazione lunghissima circa la voce che stavo cercando. Ho fatto questo esempio per mettere in evidenza due problemi: il primo è quello della fonte affidabile. Il secondo è quello dell'informazione tagliata su misura, che risponde alle esigenze del lettore in quel determinato momento. Io avevo bisogno di dieci righe che mi chiarissero che cos'è un *hedge fund* e non di cinque pagine ricche di dettagli. Nel nuovo contesto digitale il ruolo dell'editore è pertanto ancora più necessario in quanto affidabile per tradizione: sa controllare l'informazione e selezionarne la quantità e il genere che serve al lettore. Nel nostro caso specifico, occupandoci di scuola e università, crediamo di sapere quali sono le esigenze degli studenti e degli insegnanti: un conto è spiegare il DNA a un ragazzo delle medie, un altro a un universitario. Il marchio Zanichelli è un capitale di fiducia che va mantenuto nel passaggio dal cartaceo al digitale. Se per 150 anni abbiamo pubblicato buoni libri, ora dobbiamo essere in grado di pubblicare contenuti digitali altrettanto buoni e affidabili.

Uno dei segmenti che maggiormente si adattano a questa evoluzione è infatti l'editoria scolastica. Come si traduce tutto ciò nella vostra esperienza?

Noi giochiamo su più livelli in un mondo ibrido dove coesistono prodotti digitali e prodotti cartacei. I testi scolastici sono oggi disponibili in versione scaricabile su iPad e sul computer. Di diversi titoli scientifici abbiamo pubblicato gli *interactive e-book*, libri on line con impaginazione liquida che si adatta allo schermo. Il testo è arricchito con video, animazioni ed esercizi interattivi. L'insegnante può creare una classe virtuale, comunicare con i suoi studenti, seguirne i progressi e intervenire nei loro punti deboli. Abbiamo creato MATutor, un tutorial adattivo di matematica che

riconosce il livello dello studente e gli propone esercizi alla sua portata: non difficili da scoraggiarlo, né banali da annoiarlo. È un po' come tenere l'asta appena sopra l'altezza che un ragazzo è in grado di saltare. Questo consente di personalizzare l'apprendimento. I tutorial sono strumenti che possono essere utilizzati per diverse materie (non solo quelle scientifiche) e che testimoniano il passaggio da una didattica *broadcasting* a una didattica «personalizzata», dove la tecnologia aiuta il professore a far meglio il suo mestiere e lo studente ad apprendere in maniera più semplice e autonoma. Quest'anno è uscita la *Divina Commedia* recitata da Ivano Marescotti, di cui abbiamo pubblicato la versione per iPhone e iPad. Mi immagino uno studente che sull'autobus, mentre va a scuola, ripassa il canto ascoltandolo sull'iPhone. Tutti questi libri digitali testimoniano la nostra volontà di sperimentare in direzioni diverse e in ogni caso sempre nella direzione delle nuove tecnologie digitali. Già negli anni ottanta avevamo prodotto i cd-rom dei dizionari e nel '97 abbiamo pubblicato il primo corso scolastico digitale, la *Fisica interattiva* di Ugo Amaldi realizzata da Federico Tibone. Questo molto prima che il ministero stabilisse di fare libri con contenuti digitali. Nel corso del tempo abbiamo sempre cercato di proporre nuovi contenuti misurandoci con le reazioni di studenti e insegnanti, e la stessa cosa la stiamo facendo con gli e-book, terreno su cui continueremo a sperimentare.

Considerando la lettura sugli schermi, pare che oggi si legga di più rispetto al passato, anche se in maniera più superficiale. Secondo lei è una cosa positiva o negativa?

Credo che oggi si legga di più rispetto alla mia generazione. E questo grazie alla scolarizzazione di massa. Credo che si legga anche in modo diverso, meno sequenziale e più mirato alla ricerca dell'informazione che serve. Nel complesso il passaggio al digitale dà grandi opportunità di imparare con modalità adatte al proprio tipo di intelligenza e stile di apprendimento. Per un editore è una bella sfida intellettuale.

CRONACHE EDITORIALI
«Una superficialità
espansa»
Intervista
a Gianfranco Cordara
di Ilaria Barbisan

La «superficialità» dei nativi digitali non ha necessariamente connotazione negativa: è un nuovo modo di esplorare il mondo «a ragnatela». Ma non è esente da rischi: senza la conoscenza di un contesto d'uso e una cultura profonda la navigazione è subordinata alla selezione di informazioni da parte dei grandi portali. Per non giocare al ribasso con contenuti di scarso livello purché gratuiti, si impone una ridefinizione dei mediatori culturali, con la rifondazione di un'industria dei contenuti autorevole, che torni a guidare il processo creativo.

Gianfranco Cordara è direttore creativo Disney Publishing Worldwide e responsabile per la strategia dei contenuti digitali per Global Magazines. Fin dal 2009, la Disney Publishing ha lanciato le prime applicazioni di fumetti digitali Digicomics, sviluppate a Milano, dove viene ideato il 70% dei fumetti Disney mondiali.

La lettura digitale, ovvero sugli schermi, è ormai praticata da tutti, sia dagli immigranti digitali sia dai nativi digitali (in altre parole dagli adulti e dai giovani o giovanissimi). Non è lineare ma al contrario segmentata e frammentata, rispecchiando il modo di apprendimento tipico delle nuove generazioni. Quanto e come influisce tutto ciò sul modo di creare dei contenuti culturali?

Storicamente la transizione dalla scrittura cartacea alla scrittura digitale è iniziata diverso tempo fa con l'avvento di Internet, ma l'affermazione dei nuovi device digitali (iPhone, iPad ecc.) ha rimesso un po' tutto in discussione e ha fermato il processo di transizione tra le due scritture. Questo perché finora il mercato si è accontentato di trovare nuovi canali distributivi ma ha investito poco sulla creazione di nuovi contenuti scritti appositamente per tali device.

Come in ogni transizione mediale, per prima cosa si contamina la scrittura esistente con tutta una serie di stilemi provenienti da altre scritture. Mi vengono in mente per esempio gli applicativi migliori per iPad nel campo dell'editoria digitale come *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*, un libro meraviglioso realizzato da un ex animatore della Pixar che di fatto è un prodotto di animazione, non di scrittura. Anche nel mercato dei fumetti la prima transizione possibile è stata quella dei *motion comics* dove, partendo da un classico fumetto, lo si è animato fino a trasformarlo in un ibrido tra fumetto e cartone animato.

Credo che stiamo attraversando un processo di evoluzione naturale del mezzo, tale per cui occorre creare una nuova grammatica per questi nuovi device, senza cadere nell'errore comune di lasciarsi condizionare dalla tecnologia, che spesso guida la creatività e pone dei limiti. È come dire che la Pixar ha creato *Monster* perché ha trovato un algoritmo in grado di far muovere il pelo del mostro: se il risultato qualitativo è alto, come in questo caso, non ci sono problemi, ma in troppi altri casi si tratta solo di una dimostrazione di dove la tecnologia può andare. Dovrebbe invece essere il contrario: dovremmo capire a monte cosa vogliamo raccontare e poi «piegare» il dispositivo. Fino a quando non avremo un controllo più ampio della tecnologia di creazione di questi contenuti e saranno realmente la creatività e la volontà dell'autore a guidare il processo di creazione, saremo sempre in una fase di transizione. Sarebbe bello capire quanto essa durerà.

Win Veen, studioso dei nuovi media, usa la metafora «Homo Zappiens» riferendosi alla generazione che ha avuto nel mouse, nel pc e nello schermo la finestra di accesso al mondo, sviluppando dei comportamenti di apprendimento non lineari, ma piuttosto learning by doing. Cosa ne pensa dei nuovi consumatori del futuro, multi-tasking e «infedeli» rispetto alla fruizione dei contenuti?

Nella mia famiglia ho due persone che mi permettono di fare dei beta test: mio nipote di 15 anni, un nativo digitale della prima ora che è cresciuto con lo schermo del pc e si è adattato ai nuovi device, e mio figlio di quattro anni, che ogni volta che apro il portatile cerca di toccare lo schermo in attesa che accada qualcosa. Già tra le loro generazioni noto delle differenze sostanziali

nelle abitudini di consumo, a loro volta completamente diverse dalle nostre che veniamo da una generazione che era di transizione. Credo ci siano due temi importanti: il primo, a mio avviso fondamentale e già ampiamente dibattuto (penso per esempio ai *Barbari* di Alessandro Baricco), è quello della superficialità. Se nella nostra cultura il termine «superficiale» è un giudizio di valore e rimanda a qualcosa di «poco profondo» e quindi poco interessante, al contrario la superficialità dei nativi digitali è un qualcosa di diverso, che potremmo definire una «superficialità espansa»: un nuovo modo di esplorare il mondo in superficie creando connessioni molto velocemente e in maniera trasversale. Una modalità che non è propria della mente della nostra generazione che va in profondità e funziona in maniera verticale. Ciò influisce ovviamente anche sul modo di creare contenuti, soprattutto di fiction poiché per questo genere narrativo non siamo assolutamente abituati al modello «a ragnatela» tipico delle giovani generazioni.

Il secondo tema risiede secondo me più che altro nell'incapacità dei nativi digitali – e questo è l'unico vero giudizio di valore – di creare un contesto. Ricordo una frase bellissima di Louis Rossetto, il fondatore della rivista «Wired», che diceva, riferendosi alla generazione di chi adesso ha tra i 35 e 40 anni: «Noi siamo la generazione più potente del pianeta, perché ci siamo formati una cultura e solo successivamente ci siamo immersi nell'altra. Siamo in grado quindi di tenere insieme entrambe». Ciò si dimostra davanti alla pagina bianca di Google: se uno sa cosa cercare, Internet è uno strumento straordinario. Ma se non sa cosa cercare – e questa è la situazione dei nativi digitali cui manca il contesto d'uso e una cultura profonda e lineare alle spalle – la navigazione è superficiale e pertanto persa, poiché è subordinata alla selezione di informazioni da parte dei grandi portali, per cui sono loro a scegliere e non l'utente finale. E questo per me è uno degli aspetti più critici dell'evoluzione che stiamo vivendo, che è anche il vero rischio politico, sociale ma soprattutto personale: avere delle persone bravissime a muoversi in questo mondo virtuale ma senza una direzione, perché quello che per noi è uno strumento per loro diventa il contesto d'uso stesso.

Con Internet si è sovraesposti alle informazioni e ci si trova spesso di fronte al problema di selezionare le fonti. Se nel mondo cartaceo finora hanno selezionato gli editori, chi si occupa invece di consigliare cosa fare e cosa leggere nel maremagnum di Internet?

In uno scenario in trasformazione è difficile capire quale sarà il futuro. Credo che il vero problema di oggi sia la ridefinizione dei mediatori culturali. Se storicamente quello era un ruolo dell'editore, in grado di dare autorevolezza ai contenuti distribuiti anche attraverso un marchio riconosciuto e riconoscibile, oggi purtroppo le cose stanno cambiando, specialmente per quanto riguarda i giovani consumatori. Essi difatti seguono la massa, la quale si è spostata per la maggior parte su Facebook che, pur non essendo un marchio, è in grado di orientare i comportamenti di acquisto e di risultare più affidabile rispetto ad altri mediatori culturali. Ciò perché i nativi digitali si fidano di più di quello che dice un amico sul social network – una persona a loro affine per gusti, interessi e ideologie – rispetto a ciò che leggono sulla «Repubblica».

Le radici di quest'evoluzione digitale credo si possano trovare nell'impostazione culturale della Berkeley degli anni sessanta, secondo cui tutta l'informazione deve essere libera e condivisibile. Una categoria ideologica che è stata trasformata in righe di programma (penso alle aziende nate nella Silicon Valley: Apple, Google, Facebook) ma che secondo me è pari a una sorta di anarchia strutturata, non certo positiva. Da qui l'esigenza di avere, oggi più che mai, dei mediatori culturali come gli editori che garantiscano la qualità delle informazioni – torniamo al punto di partenza – ma che nello stesso tempo siano in grado di definire nuove tipologie di contenuti andando incontro alle nuove categorie ideologiche che si stanno affermando, senza riproporre sul web o sui nuovi device il proprio modello già esistente. Una cosa ovviamente più semplice per i brand maggiormente conosciuti (Disney è uno di questi casi) per cui la transizione al digitale è più facile; più difficile la situazione per i nuovi attori sul mercato. Ma nessuno può fare previsioni, poiché si tratta di un processo in grossa trasformazione.

Internet è un mezzo partecipativo, che spinge alla condivisione. Cosa ne pensa dello user generated content e come può influenzare l'editoria digitale?

Diverse teorie semiotiche affermano che il lettore ha sempre partecipato alla creazione del testo, il quale esiste nel momento in cui viene letto e interpretato dal fruitore. Ma dal punto di vista dell'autore o del produttore di contenuti seguire questa deriva di condivisione e partecipazione da parte degli utenti rischia di essere un corto circuito.

Steve Jobs ha detto che «non è compito dei consumatori sapere ciò che vogliono». Allo stesso modo potremmo affermare che il lavoro del lettore non è quello di scrivere la storia ma di leggerla, magari in un processo scambievole con l'autore stesso. Lo confermano esperimenti recenti molto positivi come quello della serie televisiva *Lost*: gli autori hanno creato un testo chiuso con grandi possibilità di apertura, lasciando che queste fossero esplorate dai lettori (in questo caso spettatori) che hanno costruito una vera e propria enciclopedia (*Lostpedia*) e tante storie e interpretazioni attorno a quel mondo. Secondo me questo è il modello che va esplorato oggi: un testo imposto dall'autore in cui è chiara la storia e la visione generale, in cui si lasciano delle aperture di senso da approfondire.

E per quanto riguarda la gratuità dei contenuti letti su Internet? Come ci si deve porre di fronte a questa deriva?

Il problema è quello del diritto d'autore, che oggi viene messo in discussione fino ad arrivare a considerare come legittima la gratuità dei contenuti. Tutti stiamo sperimentando dei nuovi modelli di business ma io non credo che la gratuità in genere sia la soluzione *tout court*. In una fase come quella attuale in cui stiamo ridefinendo i ruoli (consumatore, autore, editore) siamo ancora in una situazione di ibrido; se il modello del *fair price* consente di stare sul mercato, non credo nella sostenibilità – specie nel lungo periodo – dei nuovi modelli di autoproduzione per cui la distribuzione avviene tramite Internet a offerta libera (penso all'iniziativa del gruppo inglese dei Radiohead, che ha messo on line l'album disponibile per il download dietro il pagamento di una somma decisa dall'utente, che poteva essere pari anche a 0 euro). Secondo me i modelli che meglio funzionano sono quelli del *freemium*, che offrono cioè una serie di contenuti gratuiti di base subordinando ulteriori contenuti al pagamento di una *fee*.

Il tema della gratuità è particolarmente critico se ci si riferisce ai giovani, i quali preferiscono leggere un blog qualsiasi che è gratuito piuttosto che pagare l'abbonamento al «New York Times», perché spesso non percepiscono la discriminante tra l'una e l'altra cosa, ovvero l'autorevolezza del marchio e il grosso lavoro editoriale che sta a monte. Il rischio pertanto è che circolino dei contenuti di basso livello e che si formino delle generazioni di individui che consumano contenuti solo perché gratuiti. C'è un sistema industria che va ricreato ma ci sono dei costi associati che qualcuno deve sostenere. Il problema è trasmettere questo concetto ai consumatori del futuro.

CRONACHE EDITORIALI
La breve vita felice
delle librerie
indipendenti
di Roberta Cesana

Il sorpasso c'è stato: nel mercato italiano, le librerie di catena hanno superato quelle indipendenti. Nelle librerie di catena l'assortimento è più profondo e il cliente è sicuro di trovare quello che cerca, gli sconti sono maggiori, l'orario più ampio. Se le vendite degli e-book saranno destinate a crescere in modo esponenziale, tanto più con i nuovi negozi virtuali su Google e iTunes, saranno proprio le catene, i supermercati e le librerie on line a salvare quel che resta del mercato editoriale, garantendo al lettore un mondo in cui leggere sarà più facile, con più opportunità di acquisto e maggiore soddisfazione dei bisogni.

È

come la parabola della pagliuzza e della trave: si discute tanto della morte del libro a stampa senza accorgersi che sono le librerie a versare in condizioni critiche. La triste diagnosi proviene dagli Stati Uniti: da lì, a fine gennaio, Amazon ha annunciato che per la prima volta le vendite di libri elettronici hanno superato le vendite di libri cartacei – ogni cento volumi cartacei se ne vendono centocinque digitali – e subito il successo dell'editoria elettronica ha travolto prima Barnes & Noble (la catena di librerie più grande del mondo, che il suo proprietario ha messo in vendita ad agosto) e poi la concorrente Borders, che a febbraio ha dichiarato fallimento. In America le grandi catene riescono ormai a vendere solo un volume su quattro: una quota notevole delle vendite è infatti coperta dal commercio on line di Amazon, mentre metà del mercato viene divorata dai supermercati, come Wall-Mart e Target, che vendono solo ed esclusivamente bestseller ad alta tiratura, offrendo sconti imbattibili. Soffrono dunque le librerie, grandi o piccole che siano, mentre il mercato degli e-book si può supporre destinato a crescere in modo esponenziale, tanto più con l'apertura di nuovi negozi virtuali di libri digitali su Google e su iTunes; ed è

comunque già tale da coinvolgere anche le biblioteche pubbliche, che prestano i libri in formato digitale ai lettori iscritti i quali poi se li scaricano direttamente sul loro iPad. Come ricorda Robert Darnton nel suo libro *Il futuro del libro*: «La Public Library di New York dispensa elettronicamente così tanti dati ai lettori di tutto il mondo che già nel 1999 registrava dieci milioni di accessi singoli al suo sistema telematico, di contro a una richiesta di cinquantamila libri registrata nella sala di lettura della sua sede sulla Quarantaduesima Strada».

Mentre all'origine della crisi delle librerie in America ci sarebbe il successo dell'editoria elettronica, a Milano l'antica libreria Bocca fa pagare cinque euro per poter sfogliare i volumi esposti in negozio («Il negozio è mio, questi sono libri miei, io pago l'affitto, e se lei vuole consultare i miei libri, deve pagare») e le vendite on line di libri, cartacei o digitali che siano, per ora da noi coprono solo il 4% del mercato. Secondo gli analisti, quattro anni separano la cultura digitale americana da quella europea, quattro anni nel corso dei quali sono anche stati commessi tanti errori, dai quali gli editori, i distributori e le librerie europee possono forse imparare: da noi Amazon arriva in un momento in cui non può più agire come monopolista sul mercato; d'altra parte è anche vero che se nella maggior parte dei paesi europei i prezzi dei libri sono fissi o gli sconti sono limitati per legge, da noi questo è vero solo a partire dall'approvazione della Legge Levi, che è entrata in vigore lo scorso mese di luglio, troppo presto per fare un bilancio. Non possiamo (ancora) dirci americani, ma intanto qualcosa è successo anche da noi: è avvenuto un sorpasso storico, quello delle librerie di catena (40,3% del mercato) sulle librerie indipendenti (37,9%), che improvvisamente hanno perso il loro scettro secolare di regine del mercato italiano, nel quale operano anche grande distribuzione organizzata (Gdo), con una quota del 17,5%, e Internet che, come dicevamo, è al 4,3%. Ancora più in dettaglio: nel 2010 le librerie indipendenti fanno segnare un -5,2% nelle vendite rispetto all'anno precedente, sia a valore che a volume, la Gdo cresce del 3,2% a volume e del 2,9% a valore, mentre la scalata di Internet e delle catene è vertiginosa: rispettivamente 25,5% e 10,9% a volume;

24,9% e 12,9% a valore (i dati Nielsen Bookscan Italia, presentati al Salone del Libro di Torino 2011 dall'Associazione italiana editori, si riferiscono all'anno 2010 rispetto al 2009). Stiamo parlando, per intenderci, di un mercato che vale 1.447 milioni di euro (108 milioni di copie) e di un paese dove il 53,2% della popolazione non legge nemmeno un libro all'anno. Un paese dove, tra coloro che dichiarano di aver letto almeno un libro nel 2010 (46,8% della popolazione, dati Istat) dominano i lettori deboli (44,3%, da 1 a 3 libri all'anno), scarseggiano i lettori forti (15,1%, 12 o più libri all'anno) e arranca una fascia media di lettori di 4-11 libri all'anno (40,6%).

Se questi dati verranno confermati, saranno le catene, i supermercati e le librerie on line a salvare il mercato editoriale; mentre le librerie indipendenti, che fino all'anno scorso erano sempre state il canale di distribuzione principale del libro e che, fino a prova contraria, sono garanzia di pluralismo e di libertà nella scelta dei libri, saranno destinate a scomparire. Di più: se nel mondo milioni di lettori, italiani e americani, cambiano le loro abitudini di lettura e di acquisto, come sta accadendo in questi anni e più profondamente in questi mesi, si innescherà un effetto a catena che disegnerà uno scenario completamente nuovo e molto complesso, perché quello che sta accadendo non nasce solo con l'e-book quanto con l'avvento della comunicazione elettronica e del web di per sé stessi, che fanno parte di una trasformazione ancora più profonda della nostra cultura e del modo in cui le società gestiscono oggi la conoscenza. Ed è da qui, dalla «quarta rivoluzione» che stiamo vivendo, in un periodo di transizione nel quale la modalità a stampa e quella digitale coesistono, che vengono i guai delle librerie, in particolare delle piccole, sostituite dalle grandi catene, a loro volta minacciate dai distributori on line come Amazon. Allora, come fare? Se guardiamo alla storia del libro vediamo come l'esplosione delle modalità di comunicazione elettroniche sia oggi altrettanto rivoluzionaria di quello che fu l'invenzione della stampa a caratteri mobili e che noi abbiamo altrettante difficoltà ad assimilarla di quante ne ebbero allora i lettori del Quattrocento. Ma possiamo notare anche come i professionisti del libro hanno sempre fornito e continueranno a fornire *servizi* che sono sopravvissuti e soprav-

vivranno a ogni cambiamento tecnologico, e che il lettore, sia pure inconsapevolmente, influenza da sempre con le sue pratiche ogni attore del circuito della comunicazione editoriale, dal libraio all'autore. Ed è proprio la voce dei lettori quella che dovremmo ascoltare per provare a comprendere meglio il significato del quadro che stiamo guardando.

Mi chiamo Ludmilla

Ho 35 anni, vivo a Milano, leggo più di dodici libri all'anno. Lavoro al Policlinico, per cui mi basta attraversare la strada ed entrare alla libreria Cortina: poche volte mi è successo di non trovare, subito, il libro che stavo cercando. Qualche volta però mi è capitato: non ho dovuto far altro che percorrere un paio di isolati a piedi e recarmi in piazza del Duomo, entrare alla libreria Feltrinelli, e comprarlo, subito, lì. E se non c'è in Feltrinelli allora accendo il computer, vado sul sito di Internet Bookshop Italia e lo ordino on line, anche se un po' mi scoccia dover aspettare due o tre giorni per la consegna. Alcune volte sono stata particolarmente fortunata perché il libro che cercavo apparteneva al catalogo di un editore che lo rendeva disponibile per l'acquisto e il download immediato on line in formato e-book. Così come altre volte invece mi è capitato di cercare un libro fuori diritti e di trovarlo già digitalizzato su Google Book Search.

La forza della libreria indipendente, oggi, lo si sente ripetere da più parti, sta nella specializzazione: nel dettaglio tradizionale le librerie che funzionano sono quelle che si specializzano su un tema o un target, quelle che creano «nicchie» di consumo e puntano a migliorare il servizio al pubblico. Inoltre, pare che avranno successo le librerie che hanno un rapporto forte con il quartiere o la città: si dice che solo quando questi luoghi di incontro e di socializzazione hanno una base sufficiente di frequentatori affezionati riescano a sconfiggere la concorrenza dei colossi e dei distributori di e-book. Tutto vero, sì, ma la forza delle librerie indipendenti, oggi, risiede anche nell'ampiezza, o meglio ancora nella profondità dell'assortimento. Ce lo spiega Romano Montroni in *Vendere l'anima. Il mestiere del libraio*: «Se prima il libraio diceva: "Questo è il servizio che offriamo, diventate nostri clienti", nell'era dell'informazione il cliente pensa con determinazione: "Questo è ciò che vo-

glio, datemelo voi oppure me lo darà qualcun altro"». Nel 2003 un convegno intitolato *Distribuzione del libro in Italia e in Germania. Due realtà a confronto* (Osservatorio permanente europeo sulla lettura) ha centrato l'attenzione sul fatto che in Italia il 43% dei lettori non riesce a trovare in libreria il titolo che cerca e che per questo motivo le piccole librerie tenderanno sempre più a diminuire a favore dei grandi punti vendita, dove è facile trovare a colpo sicuro quello che si cerca, soprattutto se si tratta dei titoli più venduti.

Mi chiamo Lotaria

Ho 30 anni, vivo a Bologna, lavoro in uno studio legale. Ho appena finito di leggere l'ultimo romanzo di Gianrico Carofiglio che nel frattempo ne ha scritto un altro. Appena ho tempo vado alla Feltrinelli in piazza Ravegnana e me lo compro, speriamo ci sia lo sconto! Già che sono lì magari mi compro anche Io non ho paura di Ammaniti, che non l'ho mai letto e mi hanno detto tutti che è bello, vedo quanto costa... Poi lì posso trovare anche l'ultimo cd dei Verdena e la cover per l'iPad.

Perché comprare libri in una libreria di catena? Il motivo è presto spiegato: perché il libro è un bene con il prezzo imposto stampato sul retro ma tuttavia gli editori lo cedono a condizioni diverse alle grandi catene, ai supermercati, ai grossisti o ai librai indipendenti, dunque spesso la grande catena ottiene uno sconto doppio rispetto a quello praticato alla libreria indipendente e di conseguenza potrà fare al pubblico uno sconto molto più allettante. Poi, ci sono una serie di altri motivi del successo delle librerie di catena, motivi che ha già spiegato Giovanni Peresson dell'Associazione italiana editori: «Crescono le librerie di catena perché hanno saputo rinnovarsi, sono più efficienti, hanno orari più lunghi, maggiore offerta di incontri. Crescono anche perché alcune librerie indipendenti fanno accordi di franchising con grandi gruppi o perché alcune librerie a conduzione familiare, radicate sul territorio, vengono rilevate e recuperate» (*Ma i lettori adesso scelgono ipermercati e librerie online*, «Corriere della Sera», 13 maggio 2011). In realtà, non stupisce che in un paese dove poco più del 40% della popolazione legge, e legge la stessa cosa (il bestseller del momento), le catene

abbiano superato le librerie indipendenti: lì l'assortimento è più profondo e il cliente è sicuro di trovare immediatamente quello che cerca. Assortimenti ampi e profondi servono, anche nelle librerie di catena, a intercettare i desideri esistenti e anche a crearne di nuovi, a incuriosire e a stimolare il cliente che entra per comprare un libro ed esce con tre libri e due gadget nel sacchetto.

Mi chiamo Irnerio

Ho 45 anni, vivo e lavoro a Carpi, in provincia di Modena. Leggo uno o due libri all'anno. L'anno scorso, per esempio, ho letto La caduta dei giganti di Ken Follett, che ho comprato all'Autogrill mentre andavo al mare, e adesso voglio leggere La mia vita di Fabio Volo. Ascolto sempre il suo programma alla radio, e ho trovato il libro in edicola, allegato al «Corriere della Sera», costava, mi pare, un euro in più del quotidiano.

I canali di vendita non sono neutri rispetto al pubblico che li frequenta. Guardiamo ancora una volta a come sono cambiate le quote di mercato dei canali di vendita del libro: intravediamo trasformazioni profonde nei comportamenti d'acquisto del pubblico, trasformazioni che corrispondono a quelle nelle modalità di lettura. Non era profetico Italo Calvino, nel 1978, quando, a proposito della lettura, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* scriveva che «la dimensione del tempo è andata in frantumi», che «non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono»? La risorsa tempo è diventata il criterio fondamentale con cui organizziamo le nostre scelte di vita e di acquisto, che sempre più spesso ci portano a frequentare questi «non luoghi», come sono i reparti libri nella Gdo, secondo la celebre definizione di Marc Augé «spazi in cui gli individui si incrociano senza entrare in relazione sospinti dal desiderio di accelerare le operazioni quotidiane». È molto importante riflettere sul fatto che le opere di cui possiamo fruire, in questo modo, sono solo ed esclusivamente quelle già consacrate al successo «planetario» dal pubblico di massa che le ha acquistate e dalla grande sigla editoriale che le ha pubblicate. Perché molto difficilmente il prodotto di una piccola casa editrice di ricerca arriva sugli scaffali della

Gdo e ancor più improbabilmente vi rimane per mesi in paziente attesa di trovare i suoi lettori.

Se i cambiamenti nei processi distributivi esprimono i cambiamenti in atto nel pubblico, possiamo notare come in Italia, dal dopoguerra a oggi, diverse siano state le trasformazioni nei modi di concepire la libreria da parte dei librai e nei modi di procurarsi i libri da parte dei lettori. Nel 1957 la Feltrinelli per prima ha saputo intercettare una nuova esigenza dei suoi clienti, quella di scegliersi da soli i libri tra gli scaffali. La successiva rivoluzione nella vendita di libri è arrivata negli anni ottanta con Libraccio e i libri venduti a metà prezzo, da una parte, e con lo sviluppo di un nuovo canale di vendita del libro, la grande distribuzione organizzata (Gdo), dall'altra. Formati come Fnac e Feltrinelli Libri e Musica, verso la fine degli anni novanta, hanno dato un'ulteriore spallata al canone delle librerie, proponendo più merceologie, libero servizio, novità continue, sistemi di fidelizzazione evoluti e libertà di non acquistare ma di passare solo qualche ora di intrattenimento in negozio. Quello che la storia più recente delle librerie ci insegna è che ogni volta un'innovazione è «vincente» perché intercetta un nuovo bisogno del pubblico. Oggi le librerie di catena superano le indipendenti perché il nuovo bisogno del pubblico è legato al fattore tempo, sempre più fondamentale nella società moderna: «risparmio tempo, sono sicuro di trovare il libro che cerco, non devo tornare, non devo andare in giro a cercarlo da un'altra parte». Questo vale sia per la Gdo: «risparmio tempo perché compro il libro mentre faccio la spesa e denaro perché ottengo un notevole sconto»; sia per la libreria di catena: «vado alla Feltrinelli dove sono sicuro di trovare quello che cerco». Una recente ricerca di mercato ha messo a confronto in dodici paesi europei i livelli di «affidabilità percepita» di 183 catene di negozi diversi e in Italia le librerie Feltrinelli hanno vinto su Ikea, Chicco, Geox ed Esselunga (*Se il marchio preferito è una catena di librerie*, di Maurizio Bono, «la Repubblica», 4 luglio 2011). Ecco perché «non vado dal piccolo libraio, che non ha il libro che cerco, mi fa tornare, oppure mi fa aspettare mentre cerca inutilmente, mi fa perdere *tempo* che io, sempre di corsa, non ho da perdere». È in questo modo che le librerie di catena hanno

superato le librerie indipendenti, nello stesso modo in cui le librerie on line stanno superando quelle reali in America: riuscendo non solo a intercettare le esigenze attuali dei lettori ma anche a crearne di nuove, con la vendita, per esempio, accanto al libro, di oggetti del desiderio che, sempre più spesso, saranno proprio i tanto temuti e-book.

Secondo uno scenario futuribile, che in parte è già realtà, Google Books potrebbe diventare la più grande industria libraria del mondo: «non una catena di negozi ma un fornitore elettronico di servizi capace di fare ad Amazon quello che Amazon ha fatto alle librerie tradizionali» (ancora Robert Darnton). È infatti all'esame della Corte di giustizia di New York un accordo secondo il quale Google metterà a disposizione la versione digitale di tutti i testi non ancora fuori diritti ma già fuori catalogo vendendo l'accesso a una gigantesca banca dati di sua proprietà. Proviamo poi a prefigurarci un aggeggio come l'Espresso Book Machine (molto simile a una fotocopiatrice che, adeguatamente rifornita di titoli da una memoria virtuale, è in grado di stampare e rilegare un libro in soli cinque minuti) che in America è già in funzione, presumiamo di entrare in libreria e di servirci da un distributore automatico di libri, una sorta di bancomat della cultura, di comprare un volume a scelta dei «Meridiani» Mondadori venduto in edizione economica anziché in hardcover pagandolo sei anziché sessanta euro, oppure un tascabile dell'«Universale Economica Feltrinelli» a cinque invece che undici euro. Immaginiamo che domani gli editori dicano addio ai distributori e decidano di consegnare i libri direttamente nelle mani dei librai, come farà Sur, nuova casa editrice che nascerà da una costola di minimum fax e che distribuirà da sola i suoi titoli, raccogliendo le ordinazioni attraverso il sito web e stabilendo in base a queste il numero delle copie da tirare. E per finire, immaginiamo una pletora di editori nativi digitali, che producono testi pensati solo per il digitale, libri nati per i bit, polistorie digitali che sulla carta non potrebbero esistere.

Ludmilla continuerà forse ad avere bisogno di analizzare e confrontare molte edizioni nelle versioni originali, non nelle riproduzioni digitali che Google sceglierà con criteri che probabil-

mente non avranno niente a che vedere con la scienza bibliografica e la filologia dei testi a stampa. Mentre Lotaria e Irnerio (che con ogni probabilità sono già attrezzati tecnologicamente per sfruttare tutte le potenzialità dell'editoria elettronica) potrebbero piuttosto essere attirati in libreria proprio dalla possibilità di comprare anche gli e-book (per esempio BookRepublic, la piattaforma di distribuzione di e-book nata a luglio 2010 che ha aggregato intorno a sé la piccola e media editoria indipendente e di qualità, si è recentemente unita a libreria Rinascita e a Rinascita Informatica – la società che ha progettato e sviluppato MacBook, il più diffuso gestionale per librerie – nel progetto «E-book in libreria», che permetterà di poter acquistare in numerose librerie italiane e-book) e chissà che questo possa in futuro addirittura migliorare i tassi di lettura «intermittente» e le vendite di libri in generale: Amazon, per intenderci, sostiene fermamente di riuscire, con la vendita di libri on line, ad ampliare anche la distribuzione del libro tradizionale in ogni paese in cui arriva. E quando le vendite di e-book supereranno *davvero* le vendite di libri tradizionali (ancora non è così, checché ne dica Amazon), sarà perché la distribuzione di contenuti digitali sarà riuscita a intercettare e a soddisfare un altro nostro nuovo bisogno: quello di non staccare mai, nemmeno per un secondo, gli occhi dallo schermo del pc, neanche per uscire a fare due passi, entrare in un piccolo ma accogliente negozio di altri tempi, fare due chiacchiere con un libraio alla Pino Orioli o Cesarino Branduani, che non ci sono più, e comprare un bel libro da leggere comodamente sdraiati in un verde prato metropolitano, che non esiste.

Tutto questo non esaurisce certo il panorama del cambiamento ma forse lascia emergere una speranza, vale a dire l'idea che il lettore, l'amante dei libri, ci guadagnerà sempre ed entrerà in un mondo in cui leggere sarà più facile, con maggiori opportunità di acquisto e maggiore soddisfazione dei bisogni. Per dirla ancora con Robert Darnton: «Libri di carta e libri elettronici non sono nemici: sono alleati. Da quando si cominciò a parlare del *Memex* a oggi, il libro non è morto e si stampano più libri oggi che mai, in tutto il mondo si pubblicano un milione di libri l'anno. La storia del libro ci inse-

gna che un medium non ne sopprime un altro, vi si affianca. Il futuro sarà di certo digitale ma non per questo dimenticheremo le raccolte di libri a stampa». Forse in futuro la libreria tornerà a essere come quando fare il libraio significava fare un mestiere che coincideva con quello di editore e di stampatore. La libreria è morta! Viva la libreria!

CRONACHE EDITORIALI Ma Follett scrive in italiano?

di Laura Cangemi e Roberta Scarabelli

Capita di leggere in una recensione della «musicalità del ritmo narrativo» di un romanzo giapponese, senza che per un solo momento l'estensore si soffermi sul fatto che quella musicalità è frutto del lavoro di chi ha trasposto in italiano il testo originale. Un romanzo su tre pubblicati in Italia è una traduzione, eppure i mediatori linguistici e culturali che rendono possibile la diffusione dei libri stranieri nel nostro paese non godono di grande visibilità. Chi sono questi professionisti della filiera editoriale, come si è evoluto il loro lavoro negli ultimi anni e quali sono le principali iniziative che hanno promosso di recente?

Dei dieci libri più venduti in Italia nel 2010, nove sono di autori italiani. Il decimo (nono in classifica con un numero di copie vendute pari a circa la metà del bestseller assoluto, *Cotto e mangiato* di Benedetta Parodi), è un romanzo inglese tradotto in italiano: *La caduta dei giganti* di Ken Follett. Se però prendiamo in esame i cento libri più venduti in Italia nel 2010, quasi la metà è rappresentata da opere tradotte. Non tutte sono novità, anzi, alcuni sono classici della letteratura mondiale (Fonte: «Tuttolibri» 15/01/2011 – Nielsen Bookscan).

L'incidenza dei libri tradotti sulle novità pubblicate in un anno dalle case editrici italiane è di un titolo su cinque, ma restringendo il campo ai testi letterari – narrativa, poesia, teatro – si scopre che per più di un terzo i nuovi titoli immessi sul mercato italiano sono traduzioni da altre lingue: innanzitutto dall'inglese, quindi dal francese, dal tedesco, dallo spagnolo, dalle lingue slave. Se prendiamo in considerazione le tirature, poi, il 30,5% delle copie stampate in Italia è rappresentato da opere tradotte (dati Istat sulla produzione libraria, pubblicati nel giugno 2011; periodo di riferimento: anno 2009).

Questi pochi numeri danno un'idea dell'importanza, nel mercato editoriale italiano, delle opere pubblicate in traduzione e,

nella filiera del libro, dell'indispensabile mediatore culturale che rende possibile al lettore la fruizione delle opere della letteratura mondiale, e cioè il traduttore editoriale.

Passando poi da un'analisi puramente quantitativa a una valutazione qualitativa della figura del traduttore editoriale, colpisce subito la grande evoluzione che questa professione ha avuto negli ultimi due decenni in termini di consapevolezza intellettuale, ricerca teorica, formazione, visibilità, rappresentanza, aggregazione.

Formazione

Fino a qualche decennio fa l'attività di traduzione era spesso svolta in maniera «collaterale», per passione più che per professione, da cultori delle lingue che quasi sempre si avvicinavano alla traduzione da autodidatti, senza alcuna preparazione tecnica e specifica, e imparavano «in diretta», dall'esperienza stessa (fino all'inizio degli anni novanta, a parte le facoltà di Trieste e Forlì, in Italia esistevano solo alcuni istituti per traduttori e interpreti e la Scuola europea di traduzione letteraria di Magda Olivetti, il che comportava che la maggior parte dei traduttori si «autoformasse»). A volte non ricevevano alcun compenso per la loro prestazione intellettuale o si accontentavano di una cifra simbolica e del prestigio derivante dall'aver tradotto un grande nome della letteratura. Con l'aumentare del numero di titoli stranieri pubblicati in Italia si è però avvertita l'esigenza di formare professionisti che arrivassero alla traduzione con una maggiore consapevolezza teorica e pratica. A partire dalla fine degli anni ottanta hanno cominciato così a nascere in Italia scuole di traduzione e master pubblici e privati, e nelle facoltà linguistiche si è cominciato a parlare di traduzione anche a livello accademico, promuovendo la ricerca teorica sull'argomento. Nel nostro paese oggi ci sono circa venti corsi di laurea e master universitari e quasi altrettanti corsi di specializzazione privati in traduzione editoriale (dati raccolti dalla Sezione traduttori SNS nell'ambito di un'indagine più ampia promossa dal CEATL, 2011). A poco a poco si è quindi venuta a creare una categoria di professionisti che si occupano di traduzione come attività prevalente, se non unica, e che aspirano a vivere di questo mestiere. Sono perso-

ne preparate, dotate di una conoscenza approfondita non solo della lingua ma anche della cultura di partenza (la lingua «straniera») e nello stesso tempo attentissime anche alla resa nella lingua d'arrivo, l'italiano. Spesso partecipano in qualche modo alle scelte editoriali, svolgendo l'attività di lettori per gli editori e in alcuni casi proponendo titoli (lavoro di scouting), soprattutto se la lingua d'elezione è rara e poco conosciuta all'interno delle redazioni; inoltre è frequente che si specializzino nei diversi filoni letterari come la saggistica, la narrativa di genere o la letteratura per l'infanzia, oppure nella produzione di aree geografiche circoscritte di cui affinano la conoscenza sia per contatto diretto sia per studio specifico.

Comunità e scambi professionali

Anche il rapporto tra colleghi si è evoluto: alla figura tradizionale del traduttore curvo sulla scrivania e isolato dal mondo circostante si è sostituita quella di un professionista che sfrutta i mezzi tecnologici a sua disposizione non soltanto per svolgere al meglio il lavoro ma anche per tenersi in contatto con i colleghi, con i quali scambia idee, riflessioni, consigli, ricerche e approfondimenti. Un «movimento», questo, sfociato nell'ultimo decennio nella nascita di associazioni, reti e comunità on line: un esempio per tutti è Biblit (www.biblit.it), lista creata nel 1999 su iniziativa di Marina Rullo, a cui abbiamo chiesto di spiegare lo spirito di questa mailing list. «Biblit è nata con l'idea di offrire uno spazio di discussione on line riservato ai traduttori editoriali (per i traduttori tecnici esisteva già Langit). Il forum si è sviluppato rapidamente fino a diventare uno strumento di lavoro indispensabile (tanto che i corsi di traduzione raccomandano regolarmente ai loro studenti di iscriversi), che ha ricevuto, nel 2006, il premio speciale della giuria del Premio Mondello Città di Palermo. La forza di Biblit è quella di mettere in rete i traduttori, rappresentanti di una professione parcellizzata e individualista per eccellenza: attraverso questo strumento posso condividere le conoscenze e le competenze specifiche offrendo aiuto reciproco, creare legami e amicizie, confrontarsi sul piano teorico, entrare in contatto con nuovi committenti, scambiare informazioni su tutto quello che si muove nel settore, sensibilizzare

la categoria sulle condizioni di lavoro e il riconoscimento della professione. Biblit prende parte a fiere di settore, promuove iniziative per la visibilità del traduttore e monitora regolarmente lo stato del mercato con l'inchiesta annuale sulle tariffe.»

Rappresentanza

Sempre più consapevoli del proprio ruolo all'interno della filiera del libro, i traduttori editoriali hanno sentito il bisogno di confrontarsi e di trovare una strategia comune per affrontare i problemi causati dal mancato adeguamento, in questi ultimi decenni, delle loro condizioni di lavoro. Considerati dalla legge autori a tutti gli effetti, i traduttori non sono in realtà tutelati in alcun modo a livello collettivo (a differenza di quanto avviene in gran parte degli altri paesi europei).

Proprio con l'obiettivo di migliorare le condizioni di lavoro della categoria (cioè di quei traduttori che operano esclusivamente o in prevalenza in regime di diritto d'autore) nel 2004 dall'esperienza di Biblit è nata la Sezione traduttori del SNS (www.traduttoriSNS.it). «Le iniziative del sindacato» spiega Fabio Galimberti del direttivo nazionale «si articolano su quattro filoni: l'azione istituzionale, per cercare di garantire almeno in parte quelle tutele di cui i traduttori editoriali oggi sono completamente privi, a partire dalla copertura pensionistica e assistenziale, e ottenere modifiche legislative in senso favorevole alla categoria; le iniziative per la visibilità e la valorizzazione della figura professionale del traduttore, come la proposta di un decalogo per migliorare i rapporti con le redazioni; iniziative interne di formazione, come il seminario annuale di approfondimento, riservato agli associati; la fornitura di servizi agli iscritti (consulenza fiscale gratuita e servizi a prezzi convenzionati, tra cui l'assistenza legale di un avvocato esperto in diritto d'autore).»

In parallelo al sindacato, altre associazioni di categoria si pongono l'obiettivo di essere un punto di riferimento per i propri iscritti, fornendo servizi come la formazione, la consulenza fiscale e legale, la visibilità per mezzo di annuari on line. Una delle associazioni più attive e accreditate è l'AITI – Associazione italiana tra-

duttori e interpreti, www.aiti.org – che ormai da sessant'anni s'impegna attivamente a livello nazionale e internazionale nel mondo della traduzione e dell'interpretariato. Al suo interno, i traduttori di saggistica e narrativa sono oggi circa il 21 %. Abbiamo chiesto a Sandra Bertolini, presidente nazionale di AITI, quali sono state le iniziative recenti dell'associazione per i traduttori editoriali: «Nel 2008 è stato dato il via al programma di certificazione a supporto della formazione permanente, a cui i soci devono aderire per poter rimanere certificati. Tenendo conto delle diverse necessità di aggiornamento professionale dei nostri soci, le sezioni regionali organizzano seminari di formazione differenziati, mirati alle esigenze anche settoriali segnalate dai soci stessi. Per quello che attiene l'ambito della traduzione editoriale, AITI ha organizzato diversi seminari, incontri con autori e case editrici, tavoli di discussione con addetti ai lavori. Collabora inoltre a diverse manifestazioni nazionali (tra cui la Fiera del libro per ragazzi di Bologna e le «Giornate della traduzione letteraria» a Urbino), siede nella Commissione del ministero per i Beni e le Attività Culturali per i premi nazionali per la traduzione ed è membro del CEATL (Consiglio europeo delle associazioni di traduttori letterari)».

Visibilità

Il pubblico dei lettori comincia oggi ad accorgersi gradualmente di quanto la traduzione conti per la riuscita e il successo di un titolo, e questo anche grazie all'opera di sensibilizzazione svolta all'interno di manifestazioni letterarie come il Salone del Libro di Torino, che ospita annualmente una serie di incontri sulla traduzione (l'«Auto-reInvisibile», a cura di Ilide Carmignani), il Festivalletteratura di Mantova, nell'ambito del quale si sono svolti più volte incontri fra autori e traduttori, con l'aggiunta degli originali «translation slam» dell'edizione 2011, le iniziative del Centro traduttori della Fiera del libro per ragazzi di Bologna e i diversi eventi sull'argomento organizzati da università, associazioni di categoria, librerie e altri enti.

Ma da quale esigenza è nata l'idea di dare luce al traduttore di un'opera, oltre che al suo autore? Lo abbiamo chiesto a Ilide Carmignani, ispanista, traduttrice e docente. «Per molto tempo ho

sofferto della solitudine del traduttore, che non è la solitudine legata al tu per tu quotidiano con il testo – quello è un dialogo fitto con lo scrittore, una compagnia affascinante – ma la solitudine legata alla mancanza di occasioni d'incontro e scambio con gli altri traduttori, di momenti di riflessione con le varie componenti del mondo dell'editoria e della cultura a partire dalla propria identità professionale. Dal tentativo di porre rimedio a questa esigenza sono nati due appuntamenti molto fortunati. Nel 2001, Ernesto Ferrero ha generosamente accolto la proposta di creare uno spazio riservato alla traduzione all'interno del Salone del Libro di Torino, gli incontri dell'«AutoreInvisibile», anticipando in questo persino Francoforte, e da allora ha ospitato quasi duecento relatori italiani e stranieri – da Sepúlveda a Ghosh, da Sanguineti a De Mauro – fra cui i più illustri traduttori e editori. Nel 2003, dalla collaborazione con il professor Stefano Arduini dell'Università di Urbino, sono invece nate le «Giornate della traduzione letteraria», un fine settimana di settembre dedicato ad approfondire teoricamente, ma anche a esercitare didatticamente, saperi e competenze editoriali, patrimonio di difficile trasmissione, in una sede più appartata e con tempi più distesi. Il pubblico è sempre folto e l'atmosfera festosa.»

L'ultimo progetto in ordine di tempo promosso da Ilide Carmignani – in collaborazione con il Centro per il libro e la lettura e la Casa delle traduzioni del Comune di Roma – è l'istituzione di una banca dati dei traduttori editoriali, a cui si possono iscrivere i traduttori che abbiano pubblicato almeno un libro tradotto da o verso l'italiano.

Rapporto con gli editori

Il traduttore editoriale è nella maggioranza dei casi imprenditore di se stesso: oltre a tradurre, seguire una formazione continua, aggiornarsi sulle novità editoriali della lingua di specializzazione e sul panorama editoriale italiano, deve anche curare il rapporto con i clienti, cioè le case editrici, esponendosi in prima persona nelle trattative su tariffe e *royalties*, tempi di consegna e durata della cessione dei diritti, in quanto non esiste in Italia un contratto di edizione standard concordato tra le parti (come esiste invece in diver-

si stati europei, a partire da quelli nordici, dove i traduttori editoriali sono molto più organizzati e sindacalizzati dei colleghi italiani). La diffusione di tablet e dispositivi elettronici di lettura testi ha sollevato inoltre, di recente, la questione molto dibattuta della cessione dei diritti digitali delle traduzioni. I traduttori auspicherebbero inoltre un maggiore confronto con gli editori anche su temi legati alla *pratica* traduttiva. A questo proposito la Sezione traduttori SNS ha elaborato un «Decalogo per il processo di lavorazione delle traduzioni» (www.sindacatoscrittori.net/traduttori%20decalogo.pdf), presentato al Salone di Torino nel 2010, che propone alcune buone prassi per una collaborazione proficua fra traduttore e redazione – prima in assoluto la trasparenza da parte di tutti i professionisti coinvolti nel processo editoriale – e in cui «il traduttore, consapevole del proprio ruolo di mediatore culturale fra due lingue e due civiltà, si impegna a mettere a disposizione della redazione le sue competenze durante tutto l'iter di lavorazione del progetto editoriale, dalla sua formulazione fino alla promozione del libro pubblicato». E questo con l'obiettivo di arrivare al «miglior prodotto possibile» in un clima collaborativo e non conflittuale.

A fronte di una crescita professionale tanto importante, stupisce che da parte di alcuni addetti ai lavori vi sia ancora un insufficiente apprezzamento del valore aggiunto che una buona traduzione garantisce a un'opera e che manchi il giusto riconoscimento del ruolo fondamentale svolto dal traduttore nel rendere fruibili ai lettori opere scritte in altre lingue. Spesso il suo nome non viene infatti nemmeno citato, e capita così di leggere in una recensione della «musicalità del ritmo narrativo» di un romanzo giapponese senza che per un solo momento l'estensore si soffermi sul fatto che quella musicalità è frutto del lavoro di chi ha trasposto in italiano il testo originale, quasi che i libri si traducessero magicamente da soli. Un esempio per tutti: nella classifica dei cento libri più venduti nel 2010 pubblicata dall'inserito «Tuttolibri» della «Stampa» e citata all'inizio, non è segnalato nemmeno un nome di traduttore, come se gli autori stranieri padroneggiassero la lingua di Dante al pari di quelli nostrani. Ma Follett, Cornwell, Larsson, Falcones, Grisham, Coelho, Hosseini non scrivono in italiano.

CRONACHE EDITORIALI
Milano è sempre
un gran Milan
di Laura Lepri

Stretta tra progetti di dimensione sempre più internazionale (ma fattibilità sempre più faticosa) e tagli alla cultura, Milano resiste e rilancia. Nel cielo stellato della capitale morale non mancano le eccellenze: fondazioni e archivi editoriali, festival di musica e parole sempre più trasversali e capaci di fare rete sul territorio della città metropolitana, manifestazioni culturali con focus diversi (film, antiquariato, integrazione, design...) che testimoniano una rinnovata voglia di partecipazione; un accostarsi sempre più stretto tra cultura del fare, senso civico, solidarietà. Come dire, una sfida politica molto «ambrosiana».

Proveniamo da un anno contraddittorio, per usare un inadeguato eufemismo. Ancora risuona, implacabile e assurda, una frase del ministro Tremonti: «con la cultura non si mangia», pietra tombale sui finanziamenti pubblici al sistema culturale nazionale. Uscita piuttosto infelice, contestata da alcune reazioni scandalizzate, non troppe però, nonché da un efficace slogan di Umberto Eco che rimandava al mittente la sassata: «non si mangia con l'anoressia culturale». Come dire che quel pensiero è malato, striminzito, e dal destino mortuario.

D'altra parte, però, Milano, con le elezioni di primavera e il loro risultato antigovernativo, ha rilanciato. Con la vittoria della giunta Pisapia, le speranze hanno ripreso vita e ora tocca a Stefano Boeri, nuovo assessore alla cultura, il compito di far quadrare il cerchio. Il denaro pubblico scarseggia, ulteriori tagli saranno inevitabili, ma la città non potrà certo venir meno al suo tradizionale ruolo di faro civile e culturale, luce un po' appannata negli ultimi anni. In vista c'è l'importante appuntamento dell'Expo del 2015. Il nuovo sindaco ha subito rivendicato per la cultura un ruolo portante, a quella data. Vedremo.

«Con i disastri che ci affliggono è inutile perdere tempo a

discutere sulla migliore ubicazione del *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo» ha tagliato corto la critica d'arte Lea Vergine a proposito di alcune polemiche autunnali che hanno visto opposti il neonato Museo del Novecento e la Galleria d'Arte Moderna. Meglio pensare al «nuovo» e a valorizzare quello che c'è.

Intanto c'è una ritrovata «voglia» di cultura, bisogno che, peraltro, si percepisce in tutto il paese: un diffuso desiderio di cibi per la mente meno *light*, e meno effimeri. Il consumo culturale, certo diversificato e multiforme, è aumentato, insieme alla consapevolezza di dover gestire risorse che debbono essere poche ma buone. E, se possibile, collettive: il rito di successo dei festival letterari dice anche questo.

Ma per cultura, a nostro avviso, s'intende, almeno a Milano, anche quello che potremmo definire un nuovo «pragmatismo», un ritrovato senso civico – un po' sbiaditosi nella lunga ubriacatura degli anni della Milano da bere – che si esprime nei tanti comitati che vigilano e discutono su quello che succede in città.

Sono ben centottanta, infatti, le «assemblee» che, negli ultimi anni, si sono istituite all'uopo e che si occupano di tutto: dalla *movida* selvaggia ai parcheggi, dall'arredo urbano ai parchi da impiantare, per arrivare fino alle scritte su muri e portoni che vengono prontamente cancellate. Necessità concrete, bisogni quotidiani ai quali la nuova giunta dovrà rispondere, perché verosimilmente eletta anche da quei cittadini scontenti di un'amministrazione «lontana» e confusa nella progettualità.

In questa direzione, nell'intenso periodo che ha preceduto la svolta «politica» di Milano, ha avuto un ruolo importante l'iniziativa promossa dal «Corriere della Sera». Per tutto il 2010 il quotidiano, consapevole del proprio ruolo istituzionale in loco (e non solo, ovviamente) ha ospitato il *Manifesto per Milano*, articolato appello a cittadini e istituzioni, sottoscritto da moltissimi milanesi illustri che sono intervenuti su «cultura del fare, senso civico, solidarietà», tre elementi fondativi, valori si potrebbero addirittura chiamare, che si erano andati sfrangiando nel tempo.

È innegabile: negli ultimi due decenni la città è molto cambiata. Non è più solo grande, come diceva Gaber con ironico incantamento, ma globale e multietnica, complessa. Ed è inevitabile che fra i sentimenti contraddittori emergenti, insieme alle trasfor-

mazioni, siano state esse antropologiche o strutturali, si sia più volte insinuata la nostalgia per il bel tempo andato: la grande stagione del Piccolo, Strehler, la Milano del boom economico e quella del Pirellone, senza tralasciare il Derby e il primo Zelig, e via ripensando, con orgoglio e rimpianto, a ciò che era stato prodotto, in termini culturali, fra gli anni del dopoguerra e quelli del decennio più intenso di modernizzazione del paese.

Ma poi, dopo il made in Italy, le griffe e il rampantismo, c'era stata la globalizzazione, e, di conseguenza, l'affanno e l'agonia della piccola e media impresa (raccontata tragicamente dal Premio Strega 2011, *Storie della mia gente* di Edoardo Nesi, scrittore e industriale tessile in Prato, ma lo scenario poteva essere la vicina Como, messa in ginocchio dall'arrivo massiccio dei cinesi) e infine la violenta crisi di tutte le borse del globo che, ovviamente, non ha risparmiato la city milanese.

Ha ancora senso associarsi al coro dei nostalgici, quando anche la cultura del denaro ha già dovuto prendere atto dei propri limiti?

Meglio guardare a quello che c'è, ad alcune iniziative che si sono affermate nel decennio scorso, ancora vive e resistenti alla crisi in corso, almeno per ora: la più nota mediaticamente è la Milaneseiana. Ideata e diretta da Elisabetta Sgarbi, direttore editoriale della Bompiani, nasce insieme al nuovo Millennio, nel 2000. E, muovendosi dall'iniziale sede della Provincia in Palazzo Isimbardi, ha moltiplicato appuntamenti e spazi nel tessuto cittadino fino ad arrivare – passando per il Teatro Dal Verme, lo Spazio Oberdan, la Fondazione Corriere della Sera, il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia «Leonardo da Vinci», il Teatro di Verdura – alla Bovisa, agli Arcimboldi, alla Biblioteca Chiesa Rossa, al centro giovanile Barrio's. Spostandosi dal Duomo alla periferia, quella più attraversata dal malessere. Con intenti interdisciplinari, letteratura, musica, cinema, scienza, a ogni edizione s'intrecciano in cortocircuiti postmoderni: «una finestra sul mondo», come lei li definisce.

Uno fra i suoi sostenitori, o sponsor che dir si voglia, la Fondazione del Corriere della Sera, si è segnalato per la continuità delle iniziative nel corso dell'anno. Più volte al mese, la Sala Buzati o la Sala Montanelli si popolano di attenti uditori per seguire dibattiti, presentazioni di libri, incontri con personalità della cul-

tura, umanistica, scientifica, economica. Ma c'è di più: la Fondazione, nata anch'essa all'inizio del decennio, nel 2001, con un lavoro ancor più strutturato approfondisce quella che è una delle vocazioni culturali più forti e sedimentate della città, epicentro dell'industria editoriale del paese.

Infatti, da qualche anno, sotto la presidenza di Piergaetano Marchetti e la direzione di Roberto Stringa, ha preso in carico non solo il considerevole patrimonio storico del quotidiano omonimo – dal quale sono già usciti volumi dedicati alla Scala, al Piccolo Teatro, alla cronaca nera, all'epica dello sport, e altri sono in programmazione –, ma anche quello proveniente da altre testate del gruppo, nonché dai diversi marchi editoriali che afferiscono alla Rizzoli Libri: i preziosi archivi di alcune case editrici quali la medesima Rizzoli, Bompiani, Fabbri, eccellentemente catalogati e di facile accesso agli studiosi.

Del resto, tale opportunità era già stata avviata, e molto proficuamente, dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, che, sotto la competente direzione di Luisa Finocchi, da alcuni decenni è impegnata nella conservazione e catalogazione di numerosi giacimenti editoriali. Le mostre che tali archivi producono, ma anche il master per Redattore in Editoria libraria che la Fondazione promuove, in collaborazione con l'Università Statale e l'Associazione italiana editori, segnalano che è possibile lavorare sia sull'eredità del passato sia sulle trasformazioni contemporanee dei tanti mestieri editoriali.

La stessa università milanese, il cui rettore Enrico Decleva è studioso di editoria, ha realizzato nel 2002 un Centro archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale che ospita carte editoriali di diversa provenienza: parliamo di Apice, istituzione che raccoglie e conserva archivi di personalità della cultura letteraria e editoriale contemporanea, come Antonio Porta, Gina Lagorio, Alberto Vigevari, Valentino Bompiani, ma anche la casa editrice Scheiwiller.

Facendo ognuno la propria parte, istituzioni pubbliche e private concorrono al medesimo obiettivo: la salvaguardia del lavoro culturale.

Anzi, a mettere in fila il nome delle tre istituzioni milanesi, e a computare la ricchissima bibliografia di studi sull'editoria che

da quegli archivi è scaturita, si può serenamente affermare che il decennio appena concluso abbia visto protagonista Milano e i libri, la loro storia.

Ed è bello segnalare che da poco le istituzioni culturali hanno imparato a fare rete, pensando al futuro dell'editoria, come dimostra la felice esperienza del «Pensiero digitale», ciclo di *lectio magistralis* e seminari internazionali promosso dall'inedita collaborazione tra Fondazione Corriere, Fondazione Mondadori e Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

A sigla di tale centralità, è doveroso anche segnalare l'importanza crescente della fiera-mercato del libro antico, ormai alla ventunesima edizione, che si svolge ogni anno in marzo, per la cui funzione molto si sono impegnate la biblioteca di via Senato e la Fondazione omonima.

Non solo moda in città, dunque.

Anche ottima musica, per esempio. Si va sempre più irrobustendo, infatti, la forza penetrativa di MITO, eccellente rassegna musicale ormai alla quarta edizione – alla cui presidenza siede Francesco Micheli –, che vede collegate Milano e Torino, come se fossero un unico tessuto urbano. Per tutto il mese di settembre musica classica e contemporanea, più popolare e più colta, viene eseguita in molti luoghi delle due città, dagli Arcimboldi al Lingotto, dai castelli reali sabaudi alle basiliche meneghine.

Nel golfo mistico del sapere, tuttavia, sono immesse anche rassegne cinematografiche e innesti ecologici, film scelti con ritagliamenti tematici e scampagnate in cascina: «confluenze» vengono chiamate, a conferma che la cultura viene sempre più percepita, e proposta, a largo spettro. In questo senso Milaneseiana e MITO sembrano sostenuti da analoghi intenti; e infatti hanno iniziato a collaborare, tenuti insieme da un'invisibile rete. La stessa che, concretamente, corrisponde alle rotaie ferroviarie che uniscono sempre più velocemente Milano e Torino.

In nome del ventaglio culturale ci piace segnalare altri quattro appuntamenti nei quale la città è coinvolta: il Milano Film Festival, dieci giorni settembrini, con diverse centinaia di proiezioni, anteprime e ospiti internazionali; ad aprile il Salone del Mobile che, con le novità del design, riesce a popolare le notti cittadine di giovani generazioni; a inizio maggio, invece, nei giardini

di via Palestro si saluta l'annuale successo di «Orticola» – mostra-mercato dei fiori che si ispira al Chelsea Flower Show di Londra. Sotto la statua di Montanelli, le signore milanesi, pronte a piantumare nuovi terrazzi e giardini, si aggirano per i coloratissimi banchetti della mostra mercato sfoggiando cappelli enormi e *très chic*, composti con frutta e verdura di stagione.

Alla fine dello stesso mese, si fanno avanti i giorni di una recente iniziativa: *Via Padova è meglio di Milano*, kermesse di cultura multietnica sorta a salvaguardia di un quartiere ai cui problemi non si può rispondere solo con i cellulari della polizia. Così, abitanti e commercianti della lunga arteria che costeggia un bellissimo Naviglio hanno pensato a spettacoli etnici, concerti di band emergenti, musica da operette, balli di zarzuela, laboratori per bambini. Solo in tal modo, sollecitando gli abitanti della zona e le nuovissime generazioni del globo a convivere, è possibile affrontare quotidianità e futuro.

Là dove ci attende, anche, l'Expo del 2015.

Il primo a essere sotto milioni di sguardi sarà il Comune di Milano, la cui dismessa giunta ha consegnato, prima del responso delle urne, il Museo del Novecento, all'Arengario. Ma c'erano altre opere in cantiere e, al di là delle promesse elettorali, per alcune si erano già firmate le convenzioni, in collaborazione con la Regione e con altre istituzioni nazionali, ministero dei Beni Culturali e quello della Pubblica Istruzione compresi: l'apertura di una nuova grande biblioteca, un Museo della Moda, spazi sperimentali dedicati a videoinstallazioni e fotografia, un sito dedicato alle culture extraeuropee, la ristrutturazione del Castello Sforzesco, e infine la trasformazione della Pinacoteca di Brera in un nuovo grande polo museale (spesa prevista un centinaio di milioni di euro). Che fine faranno questi progetti di «dimensione internazionale» dopo i tagli alla cultura? Ce la faremo davvero a portare «Milano vicino all'Europa», come cantava Lucio Dalla negli anni ottanta?

CRONACHE EDITORIALI Il Corriere insegna a scrivere

di Dario Moretti

Come rivitalizzare un titolo di successo di quindici anni fa e farne un prodotto editoriale nuovo tra marketing, redazione e componenti multimediali. Io scrivo, il corso di scrittura venduto con il «Corriere della Sera», ha ottenuto un buon successo sul mercato in via di ridimensionamento dei collaterali. I punti di forza: qualità di contenuti e semplicità di linguaggio, varietà di competenze differenti, organizzazione di ferro, disponibilità di risorse da grande gruppo editoriale.

«**S**crivere è un'esigenza fondamentale del nostro tempo»: così inizia la quarta di copertina di *Io scrivo*, il corso di scrittura a fascicoli del «Corriere della Sera». Con il punto tra le due parole del titolo, una strizzata d'occhio grafica alla sintassi del web per un prodotto editoriale che in realtà va a toccare una sensibilità antica di ogni lettore: la voglia di diventare autore. E infatti il passo successivo pone la domanda classica: «Scrittori si nasce o si diventa?». La domanda cui questo corso risponde ha una base forte, testimoniata dal successo non effimero delle scuole di scrittura e dall'impulso alla pubblicazione fai da te che le tecnologie digitali soddisfano da tempo in modo rapido e relativamente economico.

In questo caso il termine «fascicoli» vive solo per ragioni storiche: si tratta in realtà volumetti settimanali consistenti, di aspetto molto piacevole, accoppiati a dvd con videointerviste a scrittori celebri e confezionati in blister secondo la consuetudine dei collezionabili. E i volumi/dvd non coprono solo tutta la gamma della scrittura creativa (dalla narrativa alla sceneggiatura) ma si estendono esplicitamente ai testi funzionali e argomentativi, come la scrittura giornalistica e il copywriting pubblicitario, per arrivare

alle quotidiane comunicazioni di lavoro, alle lettere (e-mail comprese), alle presentazioni in azienda e ai clienti.

La scrittura, nell'epoca del dominio incontrastato del linguaggio visivo e della frammentazione della comunicazione del web, pare riassumere la centralità di un modo espressivo unitario.

Sotto la copertina

Il punto di partenza è come sempre pragmatico. «Il pubblico cui abbiamo pensato», chiarisce Martina Tonfoni, editor dell'opera con Giovanna Vitali, «è quello che compra in edicola, cui negli ultimi anni abbiamo proposto molte collane di lunga durata sui temi più vari: narrativa, storia, geografia, diritto; musica e cinema su cd e dvd... La scelta della scrittura è frutto dell'esigenza di trovare temi nuovi per un settore sempre più in cerca di stimoli. Un corso di scrittura in collaborazione con la Scuola Holden era stato già pubblicato da "la Repubblica", ma noi ci trovavamo già "in casa" [in RCS Libri] questo corso.»

Non un'opera «nuova» in senso stretto (raramente se ne sono viste nel mercato dei collaterali) ma di fatto un'opera inedita: le videointerviste sono state realizzate ex novo, e anche la parte a stampa, che nasce da un corso preesistente, è stata profondamente integrata e rivista radicalmente.

Il nucleo è un'opera uscita nel 1996-1997 con il marchio Fabbri (e passata quindi al patrimonio di catalogo di RCS), dedicata esclusivamente alla scrittura creativa: cento fascicoli settimanali di grande successo. «Il progetto originale», spiega Massimo Birattari, curatore di *Io scrivo*, «prevedeva ottanta fascicoli ma, arrivati al numero settanta si decise di farne venti in più – dimostrando una flessibilità che oggi sarebbe difficile...»

Lo stesso corso, che aveva raccolto circa 15mila «collezionisti», venne rilanciato circa un anno e mezzo dopo, già in abbinamento con il «Corriere», con modesto successo (probabilmente per la distanza troppo breve dalla prima uscita). Ma il corso italiano nasceva a sua volta dall'adattamento di un corso americano portato in Italia dalla Editrice Nord, che si era accordata con Fabbri/RCS per ampliarlo e adattarlo. «Questo nucleo, nei suoi criteri

fondamentali, funzionava ancora» afferma Birattari. «Abbiamo attualizzato i brani commentati e le biografie. Abbiamo cercato di parlare di attualità, per esempio sostituendo un brano di fantapolitica di Frederick Forsyth del 1992 con la citazione di un giallo di Björn Larsson. Ma l'idea portante è stata affiancare alla scrittura narrativa le scritture professionali, dalla letteratura per ragazzi al fumetto.»

A questo scopo la «miniera» RCS è stata accuratamente esplorata, da un libro di Gianni Severgnini, condensato in un'introduzione breve, alle lezioni dello stesso giornalista al master «Walter Tobagi» del «Corriere», trasformate in testi scritti. Più nuovi interventi, come i testi sull'e-book affidati a Gino Roncaglia, e, ancora «in casa», i pezzi sulla scrittura per l'infanzia di Beatrice Masini, autrice e editor RCS della letteratura per ragazzi. Le nuove componenti aggiunte al nucleo sono state pensate in funzione del lettore previsto dal progetto di marketing e delle sue esigenze, non tutte letterarie.

Pubblico di oggi e scrittura

Elemento fondamentale è l'introduzione dei testimonial della scrittura, personaggi noti intervistati da altri nomi noti (Antonio D'Orrico e Chiara Gamberale): da Raffaele La Capria e Claudio Magris a Nicolò Ammaniti e Roberto Saviano (questi ultimi non di «scuderia» RCS). «Gli autori che amiamo e che sono amati dal pubblico» li definisce Tonfoni «un pubblico relativamente ristretto rispetto a quello di opere enciclopediche – per esempio – sulla salute. Ma non necessariamente limitato al pubblico dei forti lettori che aspirano a diventare scrittori.» «Trattiamo seriamente il nostro pubblico» precisa Birattari. «Supponiamo che possieda delle competenze e non le vogliamo deludere dal punto di vista dell'aggiornamento e della cura dell'opera.» L'eredità dell'originario corso americano rimane come un segno positivo: i contenuti sono a volte profondamente specialistici, ma ogni termine tecnico è tradotto in linguaggio quotidiano (in un titolo l'«io narrante» diventa un più pragmatico «L'io che narra la storia»). Senza sposare per questo la scelta di un manuale rigidamente normativo: «Tutto viene illustrato attraverso i più vari esempi di scrittura reale, nella

convinzione che insegnare a scrivere è anche insegnare a leggere».

Non manca mai, nelle interviste ai testimonial, il racconto del percorso compiuto nel mondo dell'editoria: come lo scrittore è arrivato a farsi pubblicare. Il che aggiunge qualche documento non banale sull'editoria contemporanea e sulle sue tortuose vie: a volte fallimenti a ripetizione, a volte fulminea accettazione di un capitolo di saggio.

La macchina editoriale e il mercato

Per portare a termine un'opera di questo genere occorre un'organizzazione di ferro, erede delle strutture delle grandi opere degli anni settanta: i fascicoli Fabbri, tecnicamente di epoca preinformatica, sono stati tutti passati allo scanner per digitalizzarne i testi e poi rielaborati e integrati. Nel nuovo corso circa ottanta pagine di ogni volume derivano dalla fonte originale, con la struttura concettuale di stampo anglosassone (lezione, sommario della lezione, esempi) a fare da ossatura.

Gestire l'integrazione con i nuovi componenti e l'eterogeneità dei contributi editoriali ha richiesto un'organizzazione tipica non tanto di una casa editrice, quanto di un grande gruppo industriale, dove l'iniziativa è nelle mani del marketing (l'Area collaterali del «Corriere della Sera») con un doppio ruolo: editoriale, con il progetto delle collane e la realizzazione attraverso accordi con altri editori e collaboratori esterni, ma anche pubblicitaria. Progetto, produzione, promozione sono attività parallele e unite indissolubilmente fin dalle origini. «Di fatto» conclude Tonfoni «siamo un po' degli editor, un po' dei product manager.»

I collaboratori redazionali sono esterni per modo di dire: appartengono a RCS Libri, con un curatore (Massimo Birattari), una caporedattrice (Cecilia Curti) e vari studi grafici. «Si tratta di una coproduzione» spiega Birattari «gestita da RCS Collezionabili insieme con RCS Libri e da uno studio editoriale esterno con almeno due redattori e almeno due grafici. Ogni volume ha 128 pagine ed è di grande formato, una via di mezzo tra libro e rivista.»

Nella ristrutturazione dell'opera, sottolinea Birattari, «conta molto l'aspetto della duplicità: libro più dvd. Il dvd non è un bo-

nus superfluo, ma conta quanto il testo stampato: le interviste potrebbero tranquillamente entrare nella programmazione di un canale televisivo culturale».

La qualità tra edicola e libreria

Quando viene sostenuto da risorse rilevanti il mercato dei collaterali si conferma come una via efficace per valorizzare il patrimonio di catalogo di un editore. Nel caso di *Io scrivo*, come sempre nel canale dell'edicola, la tiratura di partenza è stata molto alta con un prezzo molto basso (100mila copie a 4,90 euro per la prima uscita, poi altri ventitré numeri a un prezzo al limite massimo del mercato: 12,90 euro). A uscite felicemente concluse il risultato, per Tonfoni, è positivo: «Un venduto medio sulle ventiquattro uscite settimanali tra le otto e le 9mila copie, traguardo importante per un'opera rivolta a un pubblico mirato, che è quello cui ormai i collaterali devono rivolgersi in questa fase».

La fisionomia multimediale dell'opera cambia anche le abitudini di lettura legate al libro? «Difficile dirlo» secondo Tonfoni. «Non abbiamo dati certi sulla sovrapposizione tra pubblico dell'edicola e pubblico della libreria. Di sicuro c'è chi acquista le collane proposte con i quotidiani senza leggerle, per metterle nella libreria domestica. Ma questo accadeva soprattutto nella prima fase della diffusione dei collaterali, quando le opere erano più generaliste: oggi chi compra queste opere (anche le nostre collane di fumetti, in collaborazione con Disney o con Panini) compra per leggere: accanto al fondamentale interesse della collezionabilità si afferma un interesse per i contenuti.»

I due canali – pur raggiungendo nell'evoluzione del genere editoriale due tipi di pubblico sempre più tendenti a sovrapporsi – restano tuttavia governati da logiche distributive e di vendita profondamente diverse: un fascicolo in edicola, anche per una collana di lunga durata, dura una settimana, le rese arrivano in tempi rapidissimi. Come dire che la qualità nei collaterali c'è, ma va presa al volo, senza collegamenti con il canale della libreria.

CRONACHE EDITORIALI

Che cos'è un libro

di Cinzia Parolini e Paola Dubini

Per secoli i limiti imposti dalla tecnologia alla forma dei libri sono apparsi come caratteristiche intrinseche del testo scritto, più che come sacrifici accettati in nome della sua diffusione. E se nella prima fase dell'e-book i contenuti del libro cartaceo venivano digitalizzati senza rimetterne in discussione la forma, siamo ormai alle soglie del successivo momento evolutivo, quello che riguarderà essenzialmente le opere non letterarie e porterà a una radicale trasformazione della loro forma e delle modalità di progettazione. Di fronte a questa ennesima «rivoluzione del libro», preoccupa l'assenza di un apporto significativo dei player europei e la mancanza di un coinvolgimento più propositivo degli editori.

Il termine «libro» è associato a una raccolta rilegata di pagine stampate, caratterizzata da una certa lunghezza (circa cinquanta pagine almeno) e dall'assenza di periodicità nella pubblicazione. Il contenuto è certificato, ha uno o più autori riconosciuti ed è «chiuso» al tempo della pubblicazione. Spesso questo termine viene utilizzato anche per designare un contenuto (per esempio quando si dice «l'ultimo libro di Ken Follett»), ma in questo contributo utilizziamo il termine «libro» solo per designare l'oggetto fisico composto di testo e immagini.

L'organizzazione dei processi di produzione e di distribuzione del libro cui siamo abituati ha origine con l'invenzione della stampa a caratteri mobili. L'amore per i libri o, meglio, per la conoscenza e le sensazioni che i libri ci hanno trasmesso, impedisce a molti di vedere il grande compromesso insito nella loro tecnologia: per poterli diffondere, abbiamo dovuto esprimere i nostri pensieri in forma prevalentemente testuale, lineare, con un unico livello di lettura (debolmente compensato dalla possibilità di inserire note e rimandi) e chiusa agli interventi dei lettori. Si tratta di una forma che è naturale per i testi letterari, ma che non è adatta per la maggior parte delle opere, che oggi troviamo pubblicate sotto forma di libri.

La riproduzione su carta implica infatti una serie di caratteristiche che abbiamo finito con l'associare ai contenuti librari, ma che – a ben vedere – sono solo conseguenza della tecnologia utilizzata e quindi specifiche del libro cartaceo: l'uso limitato del colore e delle immagini, che rendono il libro più costoso, voluminoso e pesante, e che sono quindi impiegati quando non se ne può fare a meno (per esempio nei libri d'arte); l'assenza di contenuti multimediali, anche nei casi in cui questi possono essere molto più efficaci di una descrizione testuale per chiarire un fenomeno; la forma essenzialmente lineare (anche quando l'utilizzo è tutt'altro che lineare, come nelle guide turistiche) e monolivello (anche quando gli utenti presentano diversi livelli di conoscenza iniziale e di interesse ad approfondire); la necessità di un numero minimo e massimo di pagine, per rendere economica la stampa e la distribuzione; la necessità di rimandare aggiornamenti, correzione di refusi ecc. al momento dell'eventuale ristampa; la difficoltà di vendere singoli componenti di un'opera; la difficoltà di inserire avvisi pubblicitari e sponsorizzazioni, perché i tempi lunghi e imprevedibili che intercorrono fra la stampa e la lettura renderebbero non più attuali le eventuali pubblicità inserite nell'opera; l'impossibilità per l'utente di interagire con l'opera, per esempio ricevendo un feedback per le risposte date alle domande di verifica inserite in fondo a un capitolo.

Oltre che influenzare la forma data ai contenuti, la stampa su carta impone una serie di vincoli che rendono l'attività editoriale complessa e difficile da sostenere economicamente. Anzitutto le tecnologie di stampa tradizionali impongono tirature minime piuttosto elevate e questo implica la necessità di stampare centinaia di copie anche per titoli dal mercato molto incerto e l'impossibilità di continuare a vendere opere esaurite se richieste in quantità limitate. Questo problema si è in parte ridotto con la diffusione del *print on demand*, ma non è stato del tutto eliminato. La distribuzione dei libri cartacei, inoltre, è estremamente complessa e onerosa. Se avviene attraverso i canali tradizionali coinvolge numerosi intermediari (distributori nazionali, grossisti regionali, dettaglianti) e implica una distribuzione capillare anche di titoli con bassi volumi di vendita, generando un forte flusso di resi e, contemporaneamente, la mancanza di molti titoli (che magari giacciono inven-

duti altrove) presso i singoli punti vendita, favorendo anche in questo caso le fotocopie illegali. Se la distribuzione avviene on line, si elimina il problema dei resi e della limitatezza dei titoli disponibili, ma si devono sostenere elevati costi di logistica e di consegna a domicilio e risulta impossibile la consegna immediata dell'acquisto.

Fino alla fine del secolo scorso, il compromesso descritto sopra appariva ai più insito nella natura delle cose: la facilità di diffusione del libro cartaceo ha rivestito un ruolo chiave nel progresso culturale, sociale ed economico e, per la verità, i limiti imposti dalla tecnologia alla forma dei libri quasi apparivano come caratteristiche intrinseche del testo scritto, più che come sacrifici che avevamo dovuto accettare in nome della sua diffusione. A partire dal 2007 qualcosa è cambiato: dopo anni di tentativi fallimentari, nel mercato hanno cominciato ad avere successo lettori di e-book che consentono un'esperienza di lettura nuova e con servizi non disponibili sulla carta. Il passaggio del testo dalla carta a tali supporti da un lato lascia intravedere un ulteriore salto di efficienza nella sua diffusione rispetto all'innovazione di Gutenberg e, dall'altro, consente di rimettere in discussione la forma stessa dei libri.

Tale passaggio è destinato ad avvenire in due fasi. Nella prima – che è quella che stiamo vivendo – i contenuti del libro cartaceo vengono digitalizzati senza però, di regola, rimetterne in discussione la forma, anche perché ancora per qualche tempo la maggior parte dei titoli verrà distribuita sia in formato cartaceo che in formato digitale. Sono nati alcuni editori esclusivamente digitali, ma la sovrapposizione fra titoli su carta e titoli in formato digitale è altissima e i libri in commercio su carta sono probabilmente trenta volte superiori a quelli in formato digitale. Questa fase potrà subire accelerazioni improvvise nel momento in cui la base installata di e-reader raggiungerà livelli adeguati. Negli Stati Uniti la crescita esponenziale nella vendita degli e-book è stata resa possibile da alcuni fenomeni concomitanti: la diffusione di e-reader dedicati (come Kindle) dai quali è molto facile accedere ai contenuti; la presenza di tablet che permettono l'accesso in mobilità e la lettura di contenuti insieme alla navigazione sul web, la disponibilità di titoli a prezzo ridotto. Il fenomeno degli e-book al momento

attuale non è alimentato dagli appassionati di tecnologia, ma soprattutto dai lettori forti; la loro diffusione sembra oggi più ostacolata dai limiti dell'offerta che non dalla domanda.

Mentre la prima fase interesserà tutti i contenuti librari, la seconda riguarderà essenzialmente le opere non letterarie e porterà a una radicale trasformazione della loro forma. Sebbene già oggi esistano esempi di questo tipo di prodotti, che potremmo chiamare «e-book ibridi», si tratta ancora di fenomeni isolati e marginali. Per gli editori interessati, la seconda fase porterà sconvolgimenti se possibile ancora superiori rispetto alla prima, ridefinendo ruoli e competenze.

Questo non significa necessariamente la scomparsa dei libri su carta: tradizionalmente le filiere dei contenuti si sono caratterizzate per una abilità stupefacente nel ridefinirsi e nel trovare ruoli nuovi, man mano che nuove tecnologie e nuovi modelli di business facevano il loro ingresso sul mercato. Nel caso del libro, prodotto usatissimo e che si presta a essere conservato, possiamo immaginare per molto tempo ancora uno spazio importante per i libri su carta. È indubbio però che ampi segmenti del settore sono destinati a considerare la pubblicazione digitale come modalità preferibile e quella su carta come secondaria.

Come tutti i momenti di transizione, anche questo si caratterizza per elevata delicatezza: è proprio in questa fase embrionale, infatti, che vanno prendendo forma i ruoli, le relazioni e i rapporti di forza fra gli attori nella filiera e gli utenti, che si affermano quelli che diverranno gli standard di settore, che si delinea il nuovo sistema di offerta dell'editoria libraria, anche in rapporto agli altri media. Si tratta di cambiamenti radicali che si possono ricondurre a tre fronti principali: le innovazioni nei sistemi di offerta e nella comunicazione con e fra gli utenti; la ridefinizione dei ruoli e delle relazioni lungo la filiera; i cambiamenti nella struttura economica e nelle determinanti della competizione.

La partita che porterà a mutamenti profondi nel settore dell'editoria libraria sinora è stata condotta essenzialmente da Amazon, Google e Apple, mentre gli editori si sono trovati a giocare in difesa, cercando di reagire a cambiamenti generati all'esterno del loro sistema. Con tutto il rispetto e l'ammirazione che si può avere per la capacità di innovazione di queste tre grandi imprese,

non può non destare preoccupazione vedere una partita tanto importante svolgersi senza l'apporto significativo di player europei e senza un coinvolgimento più propositivo degli editori, ovvero degli operatori del settore che più di altri possono essere portatori di un progetto culturale, oltre che economico. Si tratta di un gioco nel quale non si può pensare di vincere solo con le alleanze e l'esercizio del proprio potere contrattuale, ma che va affrontato soprattutto con coraggio, entusiasmo, creatività, comprensione profonda dei processi di acquisto e consumo degli utenti e capacità di innovazione. Pensare di entrare fortemente in questo nuovo gioco solo quando si sarà fatto più serio equivale a lasciare ad altri il vantaggio di definirne le regole.

DAL TESTO AL LIBRO Il testo dell'e-book

di Alberto Cadioli

Non c'è niente di nuovo sotto il sole? L'e-book non è che una riproduzione di un libro cartaceo «aumentato»? Se la differenza non è nel testo, ma nel supporto e nelle potenzialità offerte – dall'ingrandimento dei caratteri alla possibilità di «ascoltare» il testo, dalla ricerca di parole all'inserimento di segnalibri – l'e-book pone gli stessi problemi testuali dell'edizione a stampa (per esempio le modifiche redazionali). Nemmeno quegli e-book nati in ambiente digitale ne sono immuni, anche se la più flessibile tecnologia permette interventi non possibili sulla carta (in primo luogo le correzioni). Chi vuole pubblicare con consapevolezza un e-book, insomma, deve applicare le buone regole di qualsiasi editore.

Al centro dell'interesse per quanto riguarda le modalità di lettura, da un lato, la quota di mercato che già occupa e che occuperà in futuro, dall'altro, l'e-book incomincia a suscitare (o dovrebbe incominciare a suscitare) qualche attenzione anche dal punto di vista del testo trasmesso dal supporto digitale.

Prima di tutto, naturalmente, occorrerebbe definire in modo più preciso di cosa si sta parlando: si intende con e-book ogni testo messo in rete e scaricabile, perlopiù gratuitamente, da un sito? Oppure il testo digitalizzato da una biblioteca, che, perlopiù non sotto diritti, è a disposizione di chiunque sulla rete? Oppure, in modo più specifico, si considera e-book il prodotto editoriale che, ormai inserito stabilmente nei cataloghi degli editori di libri di carta, oltre che in quelli degli editori nati direttamente come digitali, richiede per la lettura un e-reader, cioè uno strumento specifico: Kindle di Amazon o Leggo di Ibs o eReader di Sony?

Le diverse tipologie appena introdotte un po' genericamente (ma avevano solo una funzione esemplificativa) in realtà richiedono approfondimenti e inducono a varie considerazioni. Il testo digitale pubblicato in rete può essere il risultato di un'iniziativa personale (o di gruppo, ma sempre frutto di scelte non ricon-

ducibili a un'istanza commerciale) ed essere affidato a un sito che non può esibire alcun rigore per quanto riguarda il controllo delle trascrizioni (per le quali spesso non è nemmeno indicata la fonte). Indipendentemente dalla qualità raggiunta, non sono i testi riconducibili a questo ambito quelli dei quali qui si parla. L'e-book dovrebbe infatti essere definito sulla base della sua appartenenza alla categoria «libro», per quanto digitale: ma attraverso quali caratteri si può individuare un «libro», se vengono meno quei segni di riconoscimento che, nella stampa, erano affidati alla materialità del supporto?

Le biblioteche, digitalizzando il loro patrimonio, perlopiù ricorrono alla riproduzione «fotografica» di un'edizione a stampa: ciò che viene proposto sullo schermo, al lettore, è dunque l'«immagine» della materialità di un libro, dentro la quale il testo ha lo stesso posto che ha sulla pagina riprodotta. Una seconda possibilità è la riproduzione del testo rilevato da un lettore ottico e trasformato da un software di riconoscimento (OCR), perlopiù in pdf e in ePub (in certi casi in Déjà vu).

Le due possibilità (immagine-trascrizione con lettore ottico) non rappresentano un'alternativa, poiché i diversi formati esistono spesso, contestualmente, nella stessa offerta: è il caso dei libri digitalizzati da Google Books, che possono essere letti appunto come immagine, pagina dopo pagina, o in pdf o in ePub (il linguaggio che dovrebbe diventare lo standard per il libro digitale).

I libri offerti da Google Books sono il risultato degli accordi tra Google e grandi biblioteche: e sono gli esemplari che appunto in quelle biblioteche si trovano, non una scelta «editoriale» di testi e di edizioni.

Prendendo in esame gli e-book messi in vendita dai cataloghi editoriali, è possibile verificare invece come la maggior parte dei titoli proposti sia perlopiù novità pubblicate contemporaneamente anche a stampa: l'e-book non è altro che la rappresentazione in digitale del volume stampato, e di questo vengono conservati, sotto forma di immagine, anche la copertina e il frontespizio (e naturalmente tutto ciò che si trovava al suo interno: testo e apparati). In questo caso, dunque, l'e-book non è altro che una fedele riproduzione di un libro cartaceo, cui si aggiungono alcune caratte-

ristiche specifiche: la differenza non è nel testo, ma nel supporto e nelle potenzialità di lettura offerte (indipendentemente dai risultati e dalla velocità di caricamento), che vanno dall'ingrandimento dei caratteri alla possibilità di «ascoltare» il testo «letto» dall'e-reader, dalla ricerca di parole all'inserimento di segnalibri.

Da un punto di vista del testo, si può dire solo che l'e-book così concepito pone esattamente gli stessi problemi che presenta l'edizione a stampa. Anche quei pochi e-book nati direttamente in ambiente digitale rivelano gli stessi problemi della pubblicazione di un nuovo titolo su carta (per esempio le modifiche redazionali), anche se la più flessibile tecnologia permette interventi non possibili sulla carta stampata (in primo luogo la correzione di errori ecc.).

La stessa osservazione vale, tuttavia, anche per la riproposta, nei cataloghi degli editori, di e-book con testi ormai consolidati nel tempo o addirittura classici: la meccanica (almeno dal punto di vista testuale) riproduzione di un'edizione esistente richiede che l'attenzione filologica sia portata sulla fonte, prima che sulla riproduzione. Se si volesse leggere *I Malavoglia* di Verga con Leggo di Ibs (preso come punto di riferimento, perché prodotto in Italia e perché tra gli ultimi e-reader usciti), sarebbe possibile acquistare l'e-book che riproduce l'edizione degli «Oscar» Mondadori o quella della Bur Rizzoli. Per *La coscienza di Zeno* si può scegliere tra le edizioni Garzanti, Giunti Demetra, Bur Rizzoli, Newton Compton e E-text (Liber liber): è evidente che, a seconda dell'e-book scelto, si comprano l'introduzione e gli apparati (le note prima di tutto), esattamente come per i volumi a stampa. Un ultimo esempio, sempre di un romanzo di Svevo, *Senilità*, ci permette di introdurre nel discorso, con le edizioni di Bur Rizzoli, «Oscar» Mondadori, Giunti, anche quella di Faligi, che si presenta come «la prima casa editrice che pubblica libri in formato elettronico plurilingue» (l'editore, nel suo catalogo, intercala scrittori come Svevo e Capuana ad autori del tutto sconosciuti, offrendo la disponibilità a pubblicare «nuovi talenti» contemporaneamente in quattro lingue).

Gli esempi si potrebbero naturalmente moltiplicare, ma quanto si voleva sottolineare, con i pochi casi citati, basta a rivelare una situazione composita. Trascurando le nuove imprese, che, salvo pochi casi, non sembrano affidabili nella riproduzione del te-

sto, la riflessione deve essere ricondotta agli editori «tradizionali» che pubblicano in digitale le loro edizioni su carta, e, in particolare quelle in edizione economica («Oscar», Bur, Giunti Demetra ecc.). Dal punto di vista filologico non c'è nulla di nuovo: ciò che era su carta rimane immutato.

Nulla di nuovo nemmeno per quegli e-book che sono riproduzioni di edizioni presenti all'interno delle biblioteche, anche se in questo caso i titoli non sono quelli usciti recentemente e ancora vivi nei cataloghi editoriali, ma, molto spesso, riprendono edizioni uscite nel corso dei secoli: non poche volte edizioni rare e di grande utilità per gli studiosi, ma, ancora una volta, da leggere non dal punto di vista dell'edizione digitale, ma da quella cartacea che il digitale riproduce.

Ci sarebbe naturalmente da aprire un capitolo a parte sulla trasformazione non in formato immagine ma nel linguaggio ePub delle edizioni antiche o comunque non recenti: basterà dire che l'utilizzo di programmi di lettura ottica nati per testi in lingua inglese rende impossibile una corretta rilevazione della lingua italiana, per cui, per esempio in Google, la funzione «solo testo» è inservibile, per la moltiplicazione degli errori generati dalla lettura meccanica della pagina (e non corretti, perché la revisione non è prevista).

Può essere più interessante, invece, un'ulteriore (e ultima) riflessione sulle edizioni in digitale che, pur presentando testi di scrittori del passato, non si limitano a riprodurre un'edizione già esistente in cartaceo, ma offrono un prodotto del tutto nuovo. In questo caso gli interrogativi che nascono da un interesse filologico possono essere molti, e riguardano sia l'attività ecdotica, necessaria per qualsiasi pubblicazione, a partire dalla scelta dell'edizione del testo cui fare riferimento, sia la possibilità di inserire apparati variantistici o comunque documentari di edizioni diverse.

Paradossalmente si potrebbe dire che se il nuovissimo supporto e-book offre la possibilità di una nuova edizione di un testo, i problemi con i quali fare i conti sono vecchissimi: dare il testo il più corretto possibile secondo la volontà dell'autore, che, ci si trovi davanti un poema del passato o un romanzo del Novecento, non può essere data per scontata. Chi vuole pubblicare con consapevolezza un e-book deve, dunque, richiamare e applicare quelle buo-

ne regole che qualsiasi editore (nel senso di curatore di un testo, ma anche di imprenditore attento a ciò che pubblica) sapeva di dovere tenere ben presente quando, dopo aver deciso il titolo da stampare, doveva decidere le caratteristiche testuali che la pubblicazione doveva avere. Tutto quanto l'e-book può poi offrire, viene, appunto, dopo; e sarà un arricchimento a un testo che, però, non tradirà le attese di un lettore esigente.

DAL TESTO AL LIBRO
App di libri:
da punta avanzata
della sperimentazione
a nicchia di mercato?
di Laura Cerutti

In un panorama digitale in forte crescita le App di libri segnano una battuta d'arresto dopo i primi entusiasmi, scontando senz'altro una tecnologia non ancora pienamente sviluppata, la parcellizzazione dell'offerta e un mercato agli albori. Ma forse le cause sono più profonde e le App di libri potrebbero essere destinate a rimanere ai margini del trade: altri sono i tipi di Application che hanno decisamente già preso il volo, primi fra tutti i videogame... e c'è chi afferma che saranno proprio loro i romanzi popolari del futuro.

Scoprire, puntando la fotocamera del telefonino verso il cielo, disegni e nomi delle costellazioni o calcolare le calorie di uno stuzzichino posizionandola davanti al codice a barre della confezione, far spuntare fiori nella favola animata che si sta leggendo, là dove il dito si appoggia sullo schermo dell'iPad, oppure, sempre attraverso un semplice tocco, scomporre grafici a barre complessi nelle loro componenti più semplici, e, naturalmente, giocare a migliaia di videogame ovunque ci si trovi: tutto questo, e molto di più, grazie alle App – «per il lavoro, il gioco e tutti i quant'altro. È incredibile quante cose ti permettono di fare» recita l'App Store di Apple nella presentazione del negozio. Ma proprio questa grande varietà, a dire il vero, finisce per sommergere il particolare genere di e-book costituito dalle App di libri in un mare di prodotti diversissimi, videogiochi *in primis*.

Quando diciamo «e-book» possiamo infatti voler significare tre cose: un libro digitale sostanzialmente identico al suo omologo cartaceo, che potremmo chiamare e-book-fotocopia, il cui formato standard più invalso si può ormai considerare l'ePub; un *enhanced book* (letteralmente: libro arricchito, migliorato), ossia un testo multimediale, il cui formato è un ePub più evoluto; o infine

una book-App, un'App di libri, vale a dire un software nativo, compilato appositamente per il sistema operativo supportato dagli adeguati dispositivi di lettura, un prodotto multimediale scritto – informaticamente – *ex novo*. Ma le differenze non sono finite perché queste tre tipologie di libri digitali si distinguono fra loro anche per luogo di vendita e, appunto, per dispositivi di lettura, così compriamo e-book-fotocopia ed *enhanced book* in uno dei tanti negozi digitali disponibili on line, mentre possiamo acquistare un'App solamente sull'App Store di Apple o nell'Android Market di Google; e se per leggere il primo basta uno dei tanti e-reader in commercio (il più venduto dei quali è di gran lunga il Kindle di Amazon), per poter leggere gli altri occorre invece per forza disporre di un tablet (in sostanza, almeno fino al novembre 2011, l'iPad) o – in modo assai meno confortevole e solo in alcuni casi – di smartphone.

Al di là di questa situazione ancora un po' confusa, guardando complessivamente al comparto dell'editoria digitale libraria, non c'è dubbio che essa stia vivendo un momento di grandissima espansione. I dati si rincorrono: in Usa dal 2008 al 2010 si è passati dallo 0,6% della quota di mercato di tutto il trade al 5,6% nel 2010 fino a una quota del 20% per il 2011 – anno che ha visto il sorpasso nelle vendite dell'editoria cartacea trade, paperback e hardcover (report di aprile della AAP, Association of American Publishers, ma già a marzo il «New York Times» aveva indicativamente cominciato ad affiancare alla classifica dei libri bestseller anche quella degli e-book più venduti); nel Regno Unito la crescita pare ancora maggiore perché in soli due anni la quota degli e-book, senz'altro giovandosi del retroterra americano, ha già raggiunto il 10%. Per quanto riguarda l'Italia le cifre, certo, sono ancora decimali: all'ultima Fiera di Francoforte, il presidente dell'Aie Marco Polillo ha parlato per il 2010 di una quota dello 0,04%, ma si badi che essa si è già triplicata a fine 2011, mentre si sono più che decuplicati i titoli di e-book (19mila a fronte dei 1.600 del gennaio 2010). Se non sono più in molti a credere – come pronosticato a luglio dalla società di consulenza A.T. Kearney in uno studio condotto per BookRepublic (negozio che vende libri elettronici per più di 300 editori) – che l'editoria digitale possa raggiungere l'1% del fatturato tradizionale entro l'inizio del 2012, tuttavia gli operatori sono concordi nell'individuare proprio in

quest'anno il momento decisivo per il boom, quando cioè si potranno apprezzare gli effetti dell'ingresso nel nostro mercato (Natale 2011) dei negozi on line dei principali soggetti della scena internazionale – Amazon, Apple, Google.

All'interno di questa crescita dell'editoria libraria digitale, però, se torniamo alle App – ossia, a ben vedere, ai prodotti più multimediali e interattivi – ci accorgiamo che esse sembrano essere rimaste indietro. Apparentemente, un paradosso.

«A muoversi meglio per il momento sono state le App seriali, per esempio quella di “Diabolik”» ci dice Sandra Furlan, responsabile Sviluppo web libri trade Mondadori (forse l'unico editore ad aver creato un laboratorio e-book all'interno della casa editrice, anziché affidarsi a uno studio esterno) «per il resto anche i titoli migliori si attestano sulle 1.000-1.500 copie dall'uscita. Se ci limitiamo a guardare i dati di vendita in assoluto, la più venduta delle nostre App di trade, *Aléxandros* di Valerio Massimo Manfredi, ha avuto risultati non troppo inferiori al nostro e-book bestseller, *La caduta dei giganti* di Ken Follett. La differenza sta nelle rispettive potenzialità di vendita nel prossimo futuro. Prima di tutto» prosegue «perché le App si leggono sostanzialmente su iPad, che da noi non è poi così diffuso (le ultime stime ufficiali – precedenti al Natale 2011 – li attestano attorno al mezzo milione in Italia, su 37 milioni nel mondo).» Anche entrando però nell'App Store americano – operazione peraltro non così agevole, perché Apple tiene gli store nazionali impermeabili per il navigante gli uni agli altri, sicché per accedervi occorre avere una carta di credito e un account del paese in questione –, dove il mercato digitale è sviluppatissimo e la percentuale dei possessori di tablet assai maggiore, ci accorgiamo immediatamente che la situazione non è molto differente dal negozio italiano. I titoli librari di App sono per i due terzi circa gli stessi e soprattutto, oltreoceano come da noi, si tratta per la stragrande maggioranza di fumetti e libri per ragazzi (entrambi hanno un linguaggio simile a quello dei videogame e traggono dal digitale un gran risparmio sulla stampa delle illustrazioni), a seguire opere di reference e molte Bibbie (tanto che nel 2010 è stata un'App, la *Glo Bible*, ad aggiudicarsi il titolo di Libro Cristiano dell'anno, il Christian Book Award assegnato dall'Associazione editori cristiano evangelici).

Uno dei maggiori problemi intorno a un'offerta più articolata di App librarie risiede evidentemente negli elevati costi di sviluppo per l'editore. Oltre al pagamento dei diritti per la riproduzione dei contenuti extra, incide pesantemente infatti il costo del software – laddove invece il prezzo alla vendita, subendo la concorrenza dei videogame, tende necessariamente al ribasso («di fatto non sono stati accettati, se non in casi eccezionali, prezzi superiori ai 3 euro» dichiara Furlan). «Al momento» ci spiega Omar Bozzini responsabile Progettazione e sviluppo digital development libri trade Mondadori «tutte le App sono state realizzate da programmatori perché il linguaggio per il loro sviluppo è ancora estremamente complesso. Quando i software saranno finalmente alla portata dei non programmatori, allora si potrà avviare alla scrittura del codice e quindi evitare di ricorrere necessariamente a sviluppatori. Per come la vedo io, nella quasi totalità delle App in circolazione si avverte la mano del programmatore che, priva dell'esperienza dell'editore, dà vita a prodotti freddi, senz'anima...»

Se dunque l'offerta è ancora piuttosto rudimentale, c'è da chiedersi quale sia lo stato della domanda, e l'impressione netta, considerati anche il canale di vendita e lo strumento di lettura – entrambi non dedicati alla specificità del prodotto libro –, è che gli acquirenti di e-book siano in maggioranza tutt'altro che lettori forti. «Gli utenti di questo mondo comprano App di ogni tipo» ci spiega il professor Gino Roncaglia, docente di Informatica applicata alle discipline umanistiche e di Applicazioni della multimedia alla trasmissione delle conoscenze presso l'Università degli Studi della Tuscia «ma prevalentemente non di libri, e hanno comportamenti affatto diversi dai possessori di Kindle, che da lettori forti tendono ad accumulare titoli su titoli». Pare infatti ormai assodato che l'utilizzo degli e-reader aumenti sensibilmente il fenomeno dell'acquisto d'impulso: «abbiamo verificato che lettori già forti» ha dichiarato Diego Piacentini, vicepresidente senior di Amazon responsabile dello sviluppo internazionale dell'azienda per tutti i mercati extra Usa, nel corso di un suo intervento all'Università Bocconi «da quando hanno il Kindle, scaricano fino al 300% di titoli in più». Certo, qualcosa potrebbe significativamente cambiare con l'ingresso sulle scene di Kindle Fire, il tablet lanciato da Amazon lo scorso ottobre, sia per il prezzo più che concorren-

ziale (secondo la stessa strategia utilizzata per l'e-reader), sia per tutto ciò che il marchio Amazon rappresenta ormai per i lettori – come sintetizzato da Roncaglia nel suo *La quarta rivoluzione* a proposito del successo del Kindle, «Amazon non è semplicemente un negozio on line di libri: è uno dei principali protagonisti della svolta rappresentata dal *collaborative filtering*, il filtraggio collaborativo dei contenuti [il sistema attraverso il quale, per esempio, Amazon ci suggerisce i titoli per noi più interessanti, sulla base dei nostri precedenti comportamenti d'acquisto e di navigazione all'interno della sua libreria o di quelli degli acquirenti con gusti simili ai nostri]», sicché il Kindle «non è percepito solo come un lettore per e-book, ma anche come un canale per restare sempre connesso, nella selezione dei testi e nella loro lettura, alla casa madre».

«Al momento il tema delle App è molto interessante a livello teorico» sostiene Furlan «così come nell'ambito della ricerca e dello sviluppo: la situazione attuale è in sostanza una situazione di non mercato, gli editori, chi più chi meno – e sempre meno a mio parere –, continuano a fare sperimentazioni, ma non tanto per affrontare un mercato di vendite, quanto appunto per sperimentare nuovi *tool* da inserire nel futuro nel mercato editoriale. Non c'è stata una vera risposta di pubblico a riguardo, e personalmente mi resta il dubbio che questo tipo di prodotti ipertestuali possano avere un reale interesse per il lettore.»

Sempre rimanendo nel campo degli ipertesti multimediali, anche gli *enhanced book* non se la passano in effetti meglio: «nell'iBookStore Usa hanno cominciato recentemente a vendere *enhanced book* a 2-3 euro in più rispetto all'e-book-fotocopia, ma al momento i risultati non sono granché soddisfacenti» conclude Furlan. Del resto, nemmeno in questo campo le novità americane sono poi molte per il comparto fiction e non fiction trade, e da noi il primo editore italiano a mettere sul mercato questo tipo di libri digitali, Newton Compton, dopo aver annunciato che avrebbe commercializzato 70 titoli all'inizio del 2011, alla fine dell'anno ne conta in catalogo poco più di 50 (cifra molto vicina a quella di partenza, nel Natale 2010).

«A mio avviso» ci dice Roncaglia «gli ipertesti non lineari sono adatti quando abbiamo una lettura funzionale alle scelte», per esempio nelle guide turistiche e nelle opere di reference, nella ma-

nualistica didattica, e anche nella varia e nell'educational, ma non per la fiction o per la saggistica divulgativa. In questo senso è quantomai indicativo, ci sembra, che la quasi neonata società Push Pop Press, venuta alla ribalta per aver creato quella che è l'App finora certamente più conosciuta, *Our Choice* di Al Gore, cesserà di produrre App di libri. La società è stata infatti acquistata lo scorso agosto da Facebook, non per un suo interesse nei confronti dell'editoria digitale (così secondo la dichiarazione ufficiale di Palo Alto), quanto per utilizzare quelle competenze e abilità nella ricerca verso «nuove forme di interazione con gli utenti» – per l'interfaccia, insomma.

Il dubbio se invece una fiction non lineare e «multipla», come quella teorizzata da Henry Jenkins, potrebbe fiorire grazie alla Millennial Generation – ossia a coloro che, nati dopo il 1993 (anno in cui vennero creati i protocolli www, http e html), hanno sviluppato comportamenti di apprendimento tipicamente non lineari – viene immediatamente spento dal professor Paolo Ferri, professore di Teoria e tecnica dei nuovi media, in Italia uno dei principali studiosi dei cosiddetti nativi digitali: «Dalla fine degli anni ottanta a oggi, tutti i tentativi di narrativa ipermediale sono falliti, disattendendo il patto costitutivo implicito alla base della narrativa: un narratore che racconta una storia a un lettore. Per quanto mi riguarda, avremo senz'altro per la fiction una transizione di supporto dalla carta al digitale, ma non un successo di massa degli ipertesti... in questo senso credo piuttosto che i videogiochi (il cui mercato ha da tempo superato quello editoriale) potrebbero diventare nel futuro il nuovo romanzo popolare. Un po' diverso rispetto alla fiction» puntualizza poi Ferri «il discorso per l'infanzia (dove l'elemento ludico-esperienziale ha un valore maggiore) e radicalmente diverso per la scolastica e l'università, e per gli illustrati: per l'educational e l'edutainment si aprono spazi molto ampi. L'offerta di questo tipo di mercato è destinata senza dubbio a diventare analogica e digitale, prima, e poi sostanzialmente digitale (digitale di lettura in unione a digitale interattivo)». Pur in accordo con questa visione, anche in questo campo Roncaglia non prevede una grande crescita delle App: «Non credo granché nel futuro delle App di libri, perché come soluzione non sono l'ideale. Presentandosi come tante monadi, ciascuna in sé conclusa e autosufficiente, non offrono la possibilità di creare una biblioteca trasversa-

le. Se pensiamo all'ePub 3, esso permette già di creare un testo multimediale, pur restando nell'ambito di uno standard condiviso: in questo modo, un editore può pubblicare un *enhanced book* e un altro soggetto può vendere un servizio legato a quello stesso titolo». Per l'altro verso, si potrebbe aggiungere, anche dal punto di vista del lettore, trovarsi di fronte a un oggetto ogni volta diverso, con modalità d'uso variabili, potrebbe essere percepito più come un ostacolo che come un'opportunità. Eppure per prodotti dallo standard qualitativo molto alto le book-App – con la loro maggiore duttilità e interattività – potrebbero ritagliarsi un proprio spazio nel mercato. Ne è convinto Claudio Somazzi, cofondatore di Applix – società nata nel 2009 per la realizzazione di Applicazioni *immersive book native*, fra le quali *Virtual History: Roma*, l'unica App italiana citata fra dieci da Steve Jobs nel discorso di varo dell'iPad –: «L'aspetto più interessante di questi prodotti è che sono globali e plurigenerazionali, adattissimi all'educational, piacciono al bambino italiano così come allo studente universitario americano: in questo modo i possibili utenti dell'editoria libraria tradizionale aumentano esponenzialmente».

Molte delle App realizzate finora – sia detto *en passant*, ma nemmeno poi troppo – non sono state realizzate dall'editoria libraria tradizionale, e la preoccupazione per i nuovi soggetti imprenditoriali è grande fra molti editori: «L'apertura al digitale» continua Ferri «implica investimenti tali da portare verso economie di scala più grandi, giocate da player molto più strutturati o integrati: assisteremo quindi a fenomeni di acquisizione e ulteriore concentrazione (i piccoli editori o i nuovi piccoli soggetti che stanno emergendo sono destinati a essere assorbiti, o ne verranno assorbite le competenze), vedremo alleanze fra grandi gruppi e player dell'ICT Web [Tecnologie dell'Informazione e della Comunicazione], colossi come Google e Amazon».

Per concludere, nonostante le diverse interpretazioni del fenomeno, tutti sono d'accordo su un punto: siamo all'alba della quarta rivoluzione – che è una rivoluzione, come giustamente ci ricorda Frédéric Martel, globale e digitale assieme, dove però, come ha aggiunto nella sua *lectio magistralis* dello scorso maggio a Milano, «sono i giovani, non gli adulti, a detenere il sapere». Il che, a pensarci, ha qualche implicazione...

LE VIE
DELLA PROMOZIONE
Le peripezie
del Salone di Torino
di Alessandro Terreni

Nel 2012 il Salone del Libro festeggia 25 anni. Nato per l'iniziativa di due privati, si è affermato rapidamente come consuntivo periodico dell'editoria italiana e come fenomeno culturale, imitato da festival e altre manifestazioni. Dalla fine degli anni novanta, con una nuova gestione, accentua le sue finalità di pubblico servizio e oggi, di fronte ai mercati globali, affronta la sfida puntando sull'incontro tra pubblico e qualità.

«**U**na mattina vidi che l'ultima pagina del quotidiano era occupata interamente dalla pubblicità del primo Salone del Libro. [...] Forse avrei potuto conoscere qualche scrittore. Uno a cui andasse di leggere i miei racconti». Così il torinese Giuseppe Culicchia ricordava, al suo esordio di romanziere, il primo Salone del Libro, che aveva scosso la sonnacchiosa città sabauda, già capitale dell'industrializzazione e decisamente avviata, come il resto dell'economia italiana, verso una più fluida economia di terziario. Emblema della mutata identità cittadina, la rifunzionalizzazione del Lingotto: un tempo fabbrica modello per la motorizzazione di massa, diventa, con l'intervento di Renzo Piano, officina della produzione immateriale. Eventi, contatti e relazioni, contenuti e idee hanno sostituito lamiere e motori.

Alla sua nascita nel 1988, però, il Salone non ha ancora la sede al Lingotto, dove invece celebra oggi, nel 2012, il venticinquesimo anniversario, con un tema significativo: i «nuovi linguaggi». Attualmente consolidato appuntamento dell'anno editoriale, e polo d'attrazione per centinaia di migliaia di visitatori, il Salone si è infatti tenuto, per i primi quattro anni, nei suggestivi spazi di Torino Esposizioni, di Pier Luigi Nervi. La paternità del Salone,

dal punto di vista concettuale, va attribuita ad Angelo Pezzana, attivista politico, fondatore del Fuori negli anni settanta ma, soprattutto, libraio di lungo corso. Profondo conoscitore del mercato, e non solo nazionale, ben prima del 1988 Pezzana aveva lamentato l'atipicità della situazione italiana dove, alla pur vivace attività editoriale, non si accompagnava, in controtendenza rispetto al resto del mondo (e non solo a Francoforte), una fiera-mercato veramente degna di rilievo nazionale. Consigliere regionale per una lista d'opposizione, Pezzana si rivolge allora, nel 1987, a Torino Esposizioni, proponendosi di rimediare alla vistosa carenza: forte del proprio ruolo istituzionale e convinto del valore anche culturale della sua idea, Pezzana trova un interlocutore attento nel presidente Carlo G. Bertolotti, che accoglie l'idea, e la incoraggia con lo stanziamento di cento milioni di lire. Il progetto suscita anche l'attenzione, tra gli altri, di Giorgio Calcagno, all'epoca direttore dell'inserto librario del quotidiano «la Stampa», il prestigioso «Tuttolibri».

Insomma il concetto piace a molti, ma restano da convincere i più scettici che, ricorda Pezzana, erano proprio gli editori, e per molteplici ragioni. *In primis*, suscitava forti dubbi la formula della fiera aperta al pubblico, che si supponeva nel complesso poco interessato: l'illustre precedente di Francoforte, infatti, funzionava sostanzialmente come fiera per gli addetti ai lavori (autori, editori e agenti, librai e bibliotecari), e riservava uno spazio molto ridotto al pubblico. La sede torinese, inoltre, appariva troppo decentrata rispetto al vero fulcro del mercato librario, collocato a Milano, sede delle maggiori case editrici nazionali: la discussione sulla sede dà esca, fin dagli esordi del Salone, a una vivace polemica tra Torino e Milano, che rivendicano – e con particolare animosità tra la fine degli anni novanta e le prime edizioni del Duemila – il diritto esclusivo di ospitare l'evento. *Last, but not least*, dice Pezzana, gli editori non vedevano in che modo una merce come il libro, tutto sommato poco frequentata dai consumatori italiani, potesse attrarre un numero di visitatori paganti sufficiente a ripagare, in termini di vendite, lo sforzo economico e organizzativo dell'allestimento di uno stand per quattro o cinque giorni.

Editori diffidenti, dunque. Ma proprio da avvenimenti nel mondo editoriale arriva, all'ideatore, un suggerimento risolutivo.

In quegli anni lo storico editore torinese, Einaudi, era in difficoltà, e la casa editrice era stata rilevata, per una consistente quota, da Guido Accornero. Accornero era un noto commercialista torinese: nell'entusiasmo speculativo degli anni ottanta, si era lanciato in una serie di acquisizioni e risanamenti industriali che l'avevano rapidamente portato, come astro di prima grandezza, a brillare nel firmamento finanziario italiano. L'acquisizione del 33% della Einaudi, da parte di quello che sembrava solo un intelligente speculatore, convince allora Pezzana che Accornero non è mosso da interessi squisitamente economici: lo specifico valore culturale del catalogo Einaudi, infatti, sembrava difficilmente reinvestibile per soli fini di profitto. Dunque Accornero – che nell'88 diventerà vicepresidente dell'Einaudi – sembra il finanziatore più adatto per il progetto del Salone, di cui si fa carico, in effetti, con entusiasmo.

Si stabilisce così tra i due fondatori una collaborativa divisione dei compiti: se il libraio Pezzana si occupa degli aspetti culturali dell'impresa, e di conferire al nuovo Salone del Libro una sua specificità che lo distingua dagli altri colleghi europei, il finanziere Accornero, che ha solidi contatti con il mondo delle banche e dell'impresa, e con le istituzioni pubbliche, mette insieme una macchina finanziaria e organizzativa che decreta il successo dell'iniziativa. La quale fin nel nome, che nobilita la mercantile fiera in un più raffinato e colto salone, si colloca in una posizione eccentrica rispetto alle formule già frequentate fuori d'Italia: l'apertura al pubblico pagante, infatti, implicava la necessità di un appeal non esclusivamente commerciale, ma anche e soprattutto culturale, di avvenimento, secondo una formula che resiste fino a oggi, e che è stata il prototipo dei tanti festival che, da Mantova a Pordenone, animano il turismo culturale nella penisola. Se infatti da un lato il Salone si caratterizzava, per gli addetti ai lavori, come un luogo di incontro e confronto tra operatori, e di discussione, in convegni e dibattiti, dei problemi più tecnici della produzione, della distribuzione e della commercializzazione del libro, dall'altro il grande pubblico veniva richiamato dalla presenza di personalità di spicco del mondo culturale – premi Nobel, autori celebrati, figure del mondo della cultura, del giornalismo, dello spettacolo – nonché dall'opportunità di visionare, nei diversi stand affittati dagli editori, i cataloghi nella loro pressoché completa interez-

za. Specialmente quest'ultima opportunità costituiva – e continua a essere, nonostante Internet – un'occasione unica sia per i lettori forti, che possono visionare, raccolto in un unico luogo, un rifornimento sterminato di titoli, impensabile anche nella più grande libreria cittadina (dove i titoli sono, giocoforza, selezionati e volatili), sia per i lettori più deboli o i non lettori, che possono avvicinarsi al prodotto libro nel contesto desacralizzato e festoso di una manifestazione per il pubblico e, visti i numeri sempre crescenti, di massa. Il prestigio degli ospiti internazionali, invitati di volta in volta, getta le basi del progetto di internazionalizzazione del Salone, che verrà formalizzato con la presenza fissa di un paese straniero e, dal 2002, nella denominazione ufficiale di Fiera internazionale del Libro.

Per circa dieci anni, dunque, con il coinvolgimento delle pubbliche amministrazioni, dell'Unione Industriale, di gruppi bancari importanti, di Torino Esposizioni, il Salone del Libro, cui si è affiancato dal 1996 il Salone della Musica, resta però sostanzialmente retto da una gestione privata. Dal 1994 l'amministrazione dei Saloni fa capo a PROSA, acronimo di Pro-Saloni, una società consortile a responsabilità limitata, fondata e amministrata da Accornero: la PROSA sarà al centro, alla fine degli anni novanta, di un'inchiesta della magistratura, sul suo uso del denaro pubblico.

Siamo così tra il 1997 e il 1998: anni cruciali per la nostra impresa, nei quali, sull'onda del sisma politico e finanziario che scuote l'Italia dopo il '92, anche il Salone subisce una vigorosa ristrutturazione. Angelo Pezzana, rievocando gli ultimi anni del Salone suo e di Accornero, ricorda l'importanza e le dimensioni della loro creatura, che aveva assunto un valore tale da sollecitare gli enti locali, fino a quel momento finanziatori esterni, a entrare direttamente nell'impresa. Sarebbe sostanzialmente questa la ragione dell'estromissione di Accornero, e del passaggio della gestione nelle mani di una Fondazione, costituita da Comune di Torino, Provincia di Torino, e Regione Piemonte. Accanto a ciò, però, l'impressione è che, nella ricollocazione degli equilibri economici e politici tra Prima e Seconda Repubblica, la riconfigurazione del Salone si spieghi anche nei termini di un passaggio di sfere d'influenza. Accornero, che aveva già ricevuto avvisi di garanzia per questioni legate alla sua attività di finanziere, viene ora attacca-

to dalla nuova destra regionale, con l'accusa di sfruttare il Salone attraverso un affitto esorbitante del marchio, di sua proprietà.

Una fibrillazione che coinvolge anche Bea Marin. La Marin aveva collaborato per anni al Salone, come consulente per l'organizzazione dei convegni professionali tra operatori: fondatrice e direttrice del periodico «La Rivisteria», Bea Marin era – ed è tuttora – ben nota negli ambienti editoriali come una degli esperti più competenti. Come tale, e per ricucire i rapporti con alcuni gruppi editoriali polemici verso la gestione Accornero, era stata chiamata a dirigere il Salone per l'edizione 1998, al posto di Paolo Verri che lasciava, per occuparsi del solo Salone della Musica. Di fronte ai buchi del bilancio (un miliardo di lire del 1998), Bea Marin aveva proposto – tra le altre cose – di sbarazzarsi del costoso logo di Armando Testa, e di sdoppiare il Salone tra Torino e Milano, per accrescere le file dei finanziatori con le amministrazioni lombarde, obbligando però contestualmente gli editori a partecipare a due edizioni di seguito, onde evitare le prevedibili fughe degli standisti verso Milano. Ma chi tocca i fili muore: la reazione allarmata della gestione torinese, che vede nella proposta di Bea Marin il cavallo di Troia dei milanesi, da sempre tesi allo scippo della manifestazione, viene, nel nervosismo generale, frantesata e amplificata da alcuni organi d'informazione. Osteggiata per la sua proposta da Accornero, di simpatie socialiste, la Marin, cui non si possono imputare inclinazioni destrorse di sorta, viene presentata, dal «manifesto», come complice delle spinte espansive della nuova destra regionale che, a sua volta, vedeva in Accornero e nel Salone un baluardo del potere culturale della sinistra, da indebolire. Tra le polemiche politiche, e i buchi di bilancio, dunque, il 1998 è un anno formidabile: vede la mancata conferma di Accornero alla presidenza, le dimissioni di Bea Marin, e la decisione di affidare la gestione e l'organizzazione delle successive edizioni a una struttura pubblica, la Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura, che si occupasse del rilancio del Salone, e che attualmente lo porta avanti come il suo più prestigioso progetto.

Struttura pubblica in quanto i soci fondatori sono il Comune di Torino, la Provincia di Torino e la Regione Piemonte: il sindaco e i due presidenti costituiscono l'Alto Comitato di Coordinamento, e fanno inoltre parte dell'Assemblea dei soci fondato-

ri, nella quale, in un secondo tempo, verrà rappresentata anche l'Associazione italiana editori (Aie), tutt'ora presente. Il consiglio di amministrazione della Fondazione – recentemente ristrutturato nei numeri, ma non nella sostanza – nomina il direttore del Salone, chiamato nel 1999 Fiera del Libro per mancati accordi con la precedente amministrazione, detentrica del marchio originario. Riconfermato anche nel settembre 2011, dal 1998 l'incarico di direttore è ricoperto da Ernesto Ferrero, al quale abbiamo chiesto di spiegarci i rapporti tra Fondazione e – solo da qualche anno possiamo chiamarlo nuovamente così – Salone.

Spiega dunque Ferrero che la prima mansione della direzione del Salone è di fungere da «interfaccia sempre attiva con il mondo dell'editoria, nelle sue varie articolazioni. È una funzione di ascolto, di dialogo, di collaborazione. Da questo canale discendono l'elaborazione del programma degli eventi, la scelta del tema conduttore, la messa a punto e la gestione del palinsesto, nelle sue varie declinazioni organizzative. Attraverso questo dialogo continuo, che comincia con la ripresa di settembre, vengono identificati i libri e gli autori, pubblicati o di prossima pubblicazione, che possono rientrare nella programmazione degli eventi». I progetti iniziali, continua Ferrero, vengono «sottoposti al consiglio di indirizzo della Fondazione, discussi, elaborati e infine presentati al consiglio d'amministrazione, che delibera in via definitiva». La peculiare presenza di un esponente degli editori nel consiglio di amministrazione, e lo strutturale coinvolgimento del mondo editoriale, tra direzione – in particolare Ferrero, che dal mondo editoriale proviene – e amministrazione, evitano le derive burocraticistiche possibili in una gestione squisitamente politica.

L'intenzione, infatti, è quella di lavorare in una sinergia che possa produrre una manifestazione di alto livello, senza lasciar prevalere interessi particolaristici, e nell'esclusivo interesse – in ultima analisi – del pubblico: spiega il direttore che «il cartellone è composto di eventi (anche musicali e/o teatrali) organizzati e gestiti direttamente dal Salone, che si fa carico dei costi relativi; di altri organizzati in collaborazione con gli espositori (in pratica, delle coproduzioni i cui costi vengono condivisi) e altri ancora, accolti in palinsesto, ma gestiti direttamente dagli espositori, e dunque a loro carico». Nonostante le sue peripezie, dunque, la formula at-

tuale del Salone continua a mantenere, nello spirito, il concetto dei fondatori, vivo ancora nelle parole di Ferrero: «Non è vero che pubblico sia sinonimo di cattiva qualità: qui, una volta tanto, si è dimostrato il contrario».

Ma niente trionfalismi. Se infatti sembra condivisibile la sensazione della tenuta del Salone nei confronti di Internet, per molti versi concorrenziale, ma non ancora in grado di offrire ai lettori il gusto dell'avvenimento, più perplessità lascia il fronte dei finanziamenti. La «manutenzione del lettore», per usare una felice espressione di Ferrero, passa anche attraverso la cassa: è vero che la Fondazione si avvale dell'esperta presidenza di Rolando Picchioni, e che il Salone è sostenuto da istituzioni e sponsor di prestigio, ma gli equilibri, in epoca di drastici tagli alla cultura e agli enti locali, e nella crisi economica che sembra strutturale, risultano sempre più delicati.

Si ringraziano, per la cortesia e la disponibilità:
Ernesto Ferrero, Bea Marin, Paolo Verri.

I LETTORI

Editori servitori e editori megalomani
di Piero Attanasio

Acquisto di libri e comportamenti di lettura
di Marco Gambaro

Una legge, molte polemiche
di Stefano Salis

Non leggete, vi prego, Raffaello Baldini!
di Stefano Ghidinelli

Editori servitori e editori megalomani

di Piero Attanasio

L'esigenza di una valutazione rigorosa dei risultati della ricerca universitaria ha decretato la nascita della bibliometria, disciplina che misura l'impatto delle pubblicazioni nel dibattito accademico, sulla base delle citazioni ricevute. Questo modello è però di applicazione ardua per le scienze umane, dove è difficile discriminare tra editoria scientifica e divulgativa. Anche perché, caratteristica distintiva delle migliori tradizioni editoriali «di cultura» è proprio lo sforzo di abbattere le barriere tra accademia e contesto sociale di riferimento.

Il dibattito attorno all'attuazione della riforma universitaria stimola alcune riflessioni, in parte inedite, sulla natura e le funzioni di quella che in Italia usiamo chiamare «editoria di cultura». Il tema è quello della *valutazione della ricerca* e, sia detto a scanso di equivoci, non è affetto da partigianerie politiche. Qualunque sia l'assetto organizzativo e istituzionale dell'università, si pone il problema di una valutazione dei risultati della ricerca così da premiare i singoli ricercatori, i dipartimenti o gli atenei: tramite le carriere o la distribuzione delle risorse, poco importa in questa sede.

I toni sono tuttavia esasperati da circostanze peculiari del nostro paese. Una valutazione della qualità è per sua natura, appunto, qualitativa, e quindi discrezionale. Di questa discrezionalità si è fatto – talvolta? Troppo spesso? – pessimo uso in Italia, cosicché la ricerca di metodi che rendano la valutazione più obiettiva e pertanto verificabile ha finito per assorbire ogni altro elemento di una discussione che è invece, non è male ricordarlo, di più ampio respiro.

Poiché i risultati della ricerca sono resi noti tramite pubblicazioni, ogni esercizio valutativo ha per oggetto prodotti tipica-

mente editoriali e quindi ha riflessi sui modi in cui, in un concreto contesto produttivo, si fa editoria in questo ambito.

Ora, è evidente che la qualità, di per sé, non è misurabile (in linea teorica, è semmai ordinabile), ma l'esigenza di attribuire valori numerici, che facilitano operazioni di sintesi, è antica: dopo tutto è quanto si fa quotidianamente mettendo dei voti al termine degli esami, il che consente di dire che uno studente ha una «media del 27» attribuendo a ciò un significato condiviso perché basato su una metrica consolidata dall'uso. Niente di scandaloso, quindi, nella ricerca di metodi di trasformazione dei giudizi qualitativi in numeri, e di utilizzo di questi ultimi per fare confronti (tramite somme, medie o rapporti), tra singoli ricercatori o tra dipartimenti.

Per ottenere questo risultato, nella valutazione delle pubblicazioni, occorre però in modo consapevole e accorto utilizzare *indicatori* in grado di tradurre in numeri *alcuni elementi* che si suppone caratterizzino la qualità scientifica di una pubblicazione. Attorno a questa esigenza è nata una disciplina, la bibliometria, che si concentra in particolare su un elemento: l'impatto che le pubblicazioni hanno nel dibattito accademico, a sua volta misurato dalle citazioni ricevute da un articolo o da una rivista nel suo complesso. Chiunque si occupi seriamente della questione è consapevole dell'imprecisione del meccanismo e non sosterrà mai che le citazioni *coincidono* con la qualità. Ma ciascun processo valutativo è impreciso. Un indicatore del genere, per quanto imperfetto, aumenta la verificabilità del processo valutativo, riducendo le opportunità di abuso. Comincia inoltre a consolidarsi nell'uso e quindi ad assumere significati condivisi. Ha pertanto indubbi pregi, se usato correttamente.

Dev'essere chiaro, però, che il metodo basato sulle citazioni presuppone un preciso modello editoriale perché deriva da un modello di pubblico. È un modello fondato sull'autoreferenzialità, senza attribuire a questo termine una connotazione negativa. Si premia l'impatto nella comunità degli studiosi ed è pertanto a questi che bisogna rivolgersi. Il pubblico, in questo modello, è tutto interno all'accademia. Le comunità di studiosi possono essere vaste e sperabilmente sono internazionali e quindi non autoreferenziali sotto questo profilo. In alcune discipline, dove il discorso scientifico è per sua natura specialistico, ciò è inevitabile. Non per

caso è nelle scienze naturali che le tecniche bibliometriche sono cresciute sia nell'elaborazione teorica sia in termini di raccolta dei dati citazionali necessari per la loro applicazione.

La minore diffusione in altre discipline, e in particolare nelle scienze umane e, in parte, in quelle sociali, non è dunque un puro accidente della storia. Perché si abbia una piena applicabilità degli stessi principi si deve assumere che lo stesso modello editoriale si possa applicare anche a queste discipline, e in particolare che possa essere definita una separazione netta tra editoria al servizio del discorso specialistico e editoria che si incarica di proporre i risultati della ricerca verso pubblici più ampi. In altri termini, che esista una netta separazione tra editoria scientifica e editoria divulgativa.

Se pensiamo alle migliori tradizioni editoriali italiane questa distinzione è spesso sconosciuta. Non esiste (o esiste poco), specie nelle scienze umane e sociali, una editoria scientifica così intesa e non esiste (o esiste poco) una editoria puramente divulgativa. Quella che chiamiamo «editoria di cultura» si colloca infatti esattamente nel mezzo, nelle *forme* (il libro più della rivista, ma anche un modello di rivista culturale che oggi attraversa ripensamenti forse proprio a causa di questa contraddizione), nelle *procedure* di selezione, ma soprattutto nella definizione del *pubblico*, che è il cuore di ogni discorso editoriale e ciò che condiziona forme e procedure.

Una caratteristica distintiva della «editoria di cultura» italiana è data proprio dallo sforzo costante di abbattere le barriere tra ricerca accademica e contesto sociale di riferimento, nell'ambizione (magari non sempre realizzata) di influenzarle entrambe proponendo un discorso culturale autonomo, in un rapporto dialettico e non di mero servizio del discorso scientifico.

Gian Arturo Ferrari in un articolo pubblicato lo scorso anno sul «Mulino» ha espresso in forma di iperbole il concetto, suscitando polemiche da parte di chi ha preso un po' troppo alla lettera la figura retorica. Esagera certamente, Ferrari, quando dice che l'editore di cultura italiano è *megalomane*, perché vuol «fare di una casa editrice il ponte di comando, lo stato maggiore, la guida della cultura nazionale» ma coglie un punto importante per la discussione che qui ci interessa. «Altro che University Press!» conclude

Ferrari, e quando scrive non ha certo in mente il dibattito sulla valutazione. «La casa editrice non è al servizio dell'università, è l'università a accodarsi alla casa editrice.»

Insomma, se è possibile esercitare un po' di ironia su una questione molto seria, che appassiona, la dicotomia che si presenta è tra l'editore *servitore* e l'editore *megalomane*. Non sorprende, allora, che l'accademia preferisca il primo e gli editori italiani se ne irritino.

Fuor di metafora, il modello editoriale di servizio è nobilissimo, e ha una tradizione antica nell'editoria scientifica internazionale, in particolare di matrice anglosassone, ma anche tedesca e olandese. La selezione delle opere da pubblicare deve avvenire tramite «procedure prestabilite e trasparenti di revisione tra pari» – e qui uso il linguaggio del decreto ministeriale che stabilisce i criteri di valutazione per l'abilitazione dei docenti (ancora in bozza al momento in cui scrivo), che sanziona la scelta in una norma cogente. In questo modello, l'editore gestisce il processo di selezione, ma non seleziona egli stesso, perché le scelte sono demandate ai «pari», gli unici in grado di valutare la bontà del discorso scientifico. Non vi è spazio per un suo autonomo discorso culturale, se non attraverso la scelta dei revisori, sui quali possibilmente non deve poi interferire.

È evidente che ciò deriva da una diversa concezione del pubblico e quindi di modello editoriale. Se il pubblico è l'accademia, è coerente che la selezione sia effettuata dai pari. La procedura è quella del club: si richiede di aderire, ma sono i membri a valutare la dignità del candidato, sempre in base a nobili criteri. Neanche il più autorevole dei maggiordomi ha titolo per scegliere chi accettare nel club.

Ma torniamo ai tentativi di utilizzare numeri nella valutazione delle pubblicazioni. Per trasformare un giudizio qualitativo in un peso o punteggio il metodo più semplice è quello di far esprimere alcuni «pari» (una commissione, nel linguaggio più corrente) sulla qualità delle singole pubblicazioni, e trovare un metodo per far la sintesi. Un esempio molto chiaro e ben strutturato è quello proposto dall'ANVUR per la «Valutazione della qualità della ricerca» (VQR), l'esercizio valutativo più importante programmato nell'università italiana per il prossimo futuro (www.anvur.org).

Essenzialmente, alcuni valutatori danno un giudizio qualitativo (da «eccellente» a «plagio») che si trasforma in un punteggio (in una scala da 1 a -2) così da consentire sintesi e confronti tra dipartimenti o tra atenei. Il tutto gestito in trasparenza, su criteri predefiniti. Si parla qui di valutazione tramite *peer review*.

Più in generale, ci si può affidare interamente alla discrezionalità dei pari o si possono usare tecniche bibliometriche a integrazione, come è stato scelto per la VQR, in cui il dato bibliometrico entra nella determinazione qualitativa ma – com'è corretto – non determina direttamente i punteggi, ma solo la possibilità di entrare in una classe di qualità che poi attribuisce il peso a ogni pubblicazione.

Si può infine ipotizzare di sostituire interamente il processo discrezionale con un modello di valutazione bibliometrico. Lo si può fare per motivi di efficienza economica, quando la valutazione coinvolge un numero molto elevato di pubblicazioni, o per scarsa fiducia nell'uso che i valutatori possono fare del potere discrezionale loro attribuito.

Ma come gestire la cosa se i dati bibliometrici, e in particolare quelli citazionali, non esistono? È qui che emerge con più evidenza il peso del modello editoriale di riferimento. Non volendo rinunciare a numeri oggettivi, o pseudoggettivi, si utilizzano parametri diversi per pesare le pubblicazioni. A leggere la copiosa documentazione prodotta in quest'ultimo anno da istituzioni come CUN e ANVUR o società scientifiche delle discipline più diverse, emerge, sia pure nell'eterogeneità di opinioni, un percorso comune che si può così descrivere: 1) si definisce, in modo esplicito o implicito, un modello editoriale ideale; 2) si identificano gli elementi fondamentali che lo caratterizzano; 3) si valuta il caso concreto in ragione del grado di adesione al modello sulla base di tali parametri; 4) ciò diventa infine la base per stabilire i pesi da attribuire a ciascuna pubblicazione.

Certo, sto semplificando. Ma a volte è proprio su semplificazioni di questo genere che si producono norme e procedure. Il primo passaggio, in cui si definisce il modello editoriale, è ciò che qui interessa di più. Non sorprende che il modello del *servitore* sia preferito a quello del *megalomane*. Pressoché in tutti i documenti di questo tipo si ripete il mantra della *peer review* editoriale come

garanzia di qualità, fino a trovare, come detto, una sanzione normativa per decreto del ministro. Ripeto, parliamo di una tradizione editoriale nobile, ma il punto è qui se la sua trasformazione in formalità procedurale sia un mezzo efficace per garantire la correttezza del processo di valutazione.

Forse aiuta a capire il punto l'uso dei termini *peer review* sia all'interno del processo valutativo (per indicare un giudizio interamente qualitativo-discrezionale) sia in quello editoriale (per indicare un processo di selezione). In sostanza, sembra essere il ragionamento, la valutazione dev'essere fatta dai pari: se gli editori affidano ai pari la selezione, si può usare questa come *proxy* della valutazione. Non sarà la stessa cosa (una *peer review* valutativa è diversa da una selettiva), ma l'approssimazione è ragionevole e si risparmia del denaro. C'è quindi una logica. Che regge tuttavia solo se il modello editoriale di servizio è l'unico esistente – la selezione dei pari avviene sempre, quindi si può utilizzare per altri fini – o lo si ritiene l'unico accettabile per le «pubblicazioni scientifiche», distinte e distinguibili dalle altre. Un editore può continuare a essere megalomane, e selezionare in proprio secondo logiche diverse, ma dovrà farlo sapendo che le pubblicazioni prodotte non saranno poi spendibili dagli autori (o avranno minor peso) nel processo di valutazione.

Che possa esistere più di un modello editoriale non sembra essere considerato nel dibattito in corso in Italia. Si riconosce che nelle scienze umane e sociali in confronto con quelle naturali, o nelle pubblicazioni monografiche in confronto con le riviste, la *peer review* editoriale non è sempre adottata, ma si vede questo come un mero elemento di arretratezza. Introdurre un criterio che rende obbligatoria la *peer review* fungerà da stimolo, quindi, per superare questa arretratezza.

Ma è sempre vero che la presenza di una *peer review* è sintomo di qualità? Credo che questo ragionamento abbia due limiti: da un lato non considera che – nel contesto editoriale italiano – molta editoria di qualità è stata fatta e si fa secondo modelli diversi e dall'altro che l'introduzione di una procedura editoriale per decreto indurrebbe soprattutto a simulare la sua adozione e ciò rischia di premiare i peggiori. Quando criteri diversi di selezione sono in opera perché rispondono a precise logiche editoriali, specie

se *megalomani*, modificarli sarà molto più difficile che nei casi in cui la selezione avviene secondo mere logiche opportunistiche. Vestire la cattiva editoria con gli abiti formali della revisione dei pari è una bazzecola. Senza nemmeno dichiarare il falso: perché revisori opportunisti e autori opportunisti, in effetti, pari sono.

Senza andar troppo lontano, il lettore può trovare un esempio scorrendo il sommario del volume che ha in mano. *Tirature* risponde da anni a un preciso progetto editoriale e culturale: quello di creare un'occasione di confronto tra chi in accademia studia i rapporti tra editoria e letteratura e chi vive gli stessi problemi dal lato produttivo. Vi scrivono allora accademici e operatori, ed entrambi si rivolgono a un pubblico più vasto. Vi è sottesa un'ipotesi che credo possa esser definita scientifica: che questo confronto sia funzionale alla ricerca. Proprio a causa di questo approccio editoriale e culturale, la forma editoriale di *Tirature* è poco rispondente ai canoni formali della pubblicazione scientifica, a partire dall'assenza di apparati di note e quindi proprio di quelle citazioni che sono la materia prima della misurazione di impatto. Né la selezione degli articoli si basa su procedure formali di *peer review*, pur rispondendo a logiche altrettanto rigorose. Non passerebbe quindi l'esame di occhiate selezioni formali, in compagnia di molta produzione saggistica italiana. È questo il risultato che si vuole ottenere?

Giudicare la qualità del contenuto attraverso la forma della pubblicazione è sempre rischioso. Alcuni tentativi, in verità generosi e rispondenti a nobili obiettivi, sono stati fatti per definire più nel dettaglio elementi specifici del processo editoriale: è migliore una rivista, o una collana, o un editore, con un comitato scientifico di un certo tipo, meglio se con componenti stranieri; è migliore una rivista indicizzata in talune banche dati; è da escludere, perché non scientifica, una pubblicazione divulgativa o didattica (ammesso che si possa fare la distinzione); e così via.

In tutti questi processi, si finisce per giudicare il lavoro dell'editore invece di quello del docente perché si valuta la sede editoriale invece che la singola pubblicazione. D'altro canto è un procedimento largamente usato anche in bibliometria. Anzi, la misura più nota, l'*impact factor* (talvolta utilizzato, a sproposito, come sinonimo o antonomasia degli indicatori quantitativi di qualità), è una misura attribuita alle sedi editoriali, e in particolare alle riviste,

non ai singoli articoli. Ma quali effetti ha sull'editoria la scelta, assai diffusa, di utilizzare indicatori di qualità basati sulla valutazione della sede invece che dei singoli articoli?

La risposta a me pare piuttosto semplice. L'adozione di tali criteri crea barriere all'ingresso nel mercato, in quanto ogni nuova iniziativa editoriale si trova in una posizione competitiva di grande svantaggio rispetto a quelle esistenti. I potenziali autori dovrebbero infatti accettare di essere valutati negativamente se vi pubblicano. In particolare, la concorrenza nel mercato delle riviste è già per sua natura fondata sul prestigio delle stesse (si pubblica sulle riviste più note perché si ha più probabilità di essere letti), la formalizzazione di questo fattore in una procedura che ha conseguenze dirette nell'attribuzione di fondi o nella carriera del docente/autore rischia di cristallizzare definitivamente la situazione. Tale effetto si realizza sia se la sede editoriale viene giudicata in base a dati oggettivi (le citazioni, tramite l'*impact factor*) sia se si costruiscono classifiche di sedi editoriali (riviste, collane, case editrici) sulla base di criteri qualitativi, legati alla reputazione che esse hanno acquisito nella loro storia. Credo che la diffusione in tutto il mondo di criteri di valutazione di questo genere sia la causa principale della crescente concentrazione nel mercato dell'editoria scientifica, di cui tanto ci si lamenta in ambienti accademici, proponendo soluzioni (a partire dall'*open access*) che nulla hanno a che fare con le dinamiche economiche su cui si vuole agire. Ma questo è un altro discorso.

Torniamo invece ai problemi che nascono quando si tenta una bibliometria senza dati, cercando metriche formali che possano sostituirli. Il dibattito sulla valutazione è finito sulle pagine dei principali quotidiani italiani quando l'ANVUR ha proposto, in un documento del giugno 2011, che nelle scienze umane e sociali – in assenza di dati e con la consapevolezza delle imperfezioni – le pubblicazioni edite all'estero valessero tre volte quelle italiane, criterio poi corretto a luglio a favore delle pubblicazioni in una lingua straniera in confronto con quelle in italiano. Si è gridato allo scandalo, e questo non ha favorito la riflessione. Il documento ANVUR di luglio ha spiegato nel dettaglio le ragioni della scelta, insistendo sulla necessità di premiare l'apertura internazionale della ricerca accademica italiana. Anche qui: un obiettivo condivisibile. Certo, il parametro potrebbe essere meglio formulato, proponendo – come

ha fatto l'Aie in un suo *position paper* a settembre – che si distingua semmai tra lingua del ricercatore e lingua veicolare della disciplina. Ma ciò che qui più mi interessa è il confronto tra due posizioni che in fondo intendono combattere due diversi tipi di autoreferenzialità: il provincialismo di certa ricerca italiana, che non sa guardare oltre i confini nazionali e l'incapacità di un'altra parte della ricerca, che magari scrive su riviste anglosassoni, di avere un rapporto con la realtà sociale e culturale che la circonda. Purché consapevole, è certo legittimo privilegiare il primo obiettivo rispetto al secondo. Magari ricercando, come in effetti fa l'ANVUR nella VQR, in altri parametri – i bandi vinti, le commesse ricevute, i fondi raccolti – gli strumenti per valutare la capacità di interloquire con il territorio circostante.

Dal punto di vista editoriale resta il dubbio che si stiano mettendo a punto meccanismi che generano incentivi verso comportamenti più opportunistici che di qualità, perché troppo formali. O, per restare nella metafora, che premiare il modello editoriale di servizio premi i più furbi tra i servitori (categoria che in Italia vanta una lunga tradizione), e metta in un angolo i megalomani, la cui ambizione abbiamo tuttavia a lungo ammirato.

I correttivi sono a portata di mano. È infatti sufficiente non affidarsi troppo alla forma, quando i dati sull'impatto non sono disponibili: che sia la presenza della *peer review* o la lingua, il luogo di edizione o la ricchezza dell'apparato di note, si tratta sempre di «misure» assai imprecise che sarebbe meglio sostituire con una valutazione diretta del contenuto. Dall'altro lato, se i dati di impatto possono costituire – come molti studi sostengono – una buona approssimazione di un giudizio di qualità nella valutazione delle istituzioni (è opinione condivisa che non lo siano nella valutazione dei singoli), perché non pensare di costruirli laddove manchino, invece di affidarsi a spesso improbabili formalismi editoriali? Dopotutto, i metodi e le tecnologie sono a portata di mano per raccogliere dati sulle citazioni, anche in Italia e anche per le scienze umane.

Acquisto di libri e comportamenti di lettura

di Marco Gambaro

La formula del bestseller, la ricetta della fidelizzazione e l'algoritmo del passaparola non sono ancora stati scoperti (forse, non esistono). Ma esistono modelli econometrici che mettono in relazione la variabile dipendente «lettura» con una serie di variabili indipendenti che la influenzano: caratteristiche demografiche come età e composizione familiare, fattori abilitanti come la scolarità – che determinano sia l'abilità di leggere che l'accumulazione di esperienza e di familiarità con la lettura –, altri consumi del tempo libero, fattori che definiscono la disponibilità di tempo e fattori socioprofessionali che definiscono il rapporto con il mercato del lavoro.

Nonostante i molti dibattiti, il consumo di libri e la lettura rimangono un terreno abbastanza inesplorato, dove la maggioranza degli addetti ai lavori si addentra solo con strumenti relativamente rudimentali, come le semplici rilevazioni settimanali di vendita o la percentuale di lettori sulla popolazione italiana. Anche le riflessioni articolate rischiano di appoggiarsi su piedi di argilla e di non avere neppure le basi quantitative facilmente disponibili. Quest'approccio causa il persistere di credenze consolidate non sottoposte a verifica quali l'idea che l'editoria italiana, a differenza di altri paesi, abbia una base di lettori forti poco sensibili al prezzo. I lettori forti generano una percentuale di acquisti inferiore a quella di altri paesi europei, e le poche verifiche sulla domanda di libri mostrano che l'acquisto di libri è piuttosto sensibile al prezzo.

Naturalmente occorre distinguere tra domanda rivolta all'acquisto di libri e domanda di lettura. Le due sono collegate e la domanda di acquisto può essere considerata una domanda derivata. Ma i due atti sono facilmente distinti nel tempo e talora anche nelle intenzioni. I lettori possono leggere libri che già possiedono, oppure che ricevono in regalo, e naturalmente fattori che allarga-

no la disponibilità di libri per la lettura possono ridurre la domanda di acquisto. Dall'altra parte, si possono acquistare libri che non si intende leggere subito, fenomeno che probabilmente si è accentuato con gli allegati ai giornali. Ma in linea di massima gli acquisti sono legati alla domanda di lettura sottostante.

Nel breve periodo gli acquisti di libri sono influenzati prevalentemente da fattori standard come il prezzo di vendita, il reddito disponibile e, naturalmente, il numero dei titoli e la loro specificità. Se si considera il lungo periodo, la domanda di lettura è influenzata da variabili sociali più profonde e che mutano meno rapidamente.

Per esplorare queste caratteristiche di lungo periodo ho costruito una serie di modelli econometrici che mettono in relazione la variabile dipendente (la lettura) con una serie di variabili indipendenti quali l'età, la scolarità e le condizioni socioprofessionali, di cui vogliamo valutare il grado di correlazione con la lettura. Il vantaggio di quest'approccio che utilizza lo strumento delle regressioni multiple è quello di considerare l'impatto di ogni singolo fattore tenendo conto contemporaneamente di tutti gli altri fattori che sono inseriti nell'equazione.

I dati utilizzati sono quelli delle ricerche multiscopo dell'Istat che analizzano molte attività del tempo libero e che ogni cinque anni fanno un approfondimento della lettura. Uso quindi l'ultima indagine disponibile, quella del 2010 mentre quella del 2006 viene usata come controllo e per l'analisi delle biblioteche. L'Istat rende disponibili i singoli questionari (anonimi naturalmente) per scopi di ricerca. Sono quindi partito dalle 53 mila interviste per ogni indagine che contengono oltre mille variabili.

Le variabili che influenzano la lettura possono essere raggruppate in alcune aree: caratteristiche demografiche, come età e composizione familiare; fattori abilitanti come la scolarità che influenzano sia l'abilità di leggere che l'accumulazione di esperienza e di familiarità con la lettura, altri consumi del tempo libero che possono essere complementari e sostitutivi; fattori che definiscono la disponibilità di tempo; fattori socioprofessionali che definiscono il rapporto con il mercato del lavoro. Purtroppo è difficile indagare il rapporto con il reddito disponibile perché nelle multiscopo è indagato solo in maniera molto indiretta e con variabili un po' ambigue.

Il primo modello usa una regressione di tipo *probit* dove la variabile dipendente, la lettura, è considerata in modo binario, leggere o no. In questo modo si azzerano differenze e sfumature all'interno dei lettori. Come prevedibile la scelta di leggere è collegata positivamente con la scolarità, con i libri posseduti e con il fatto di essere donne. I coefficienti positivi sono tutti significativi al 99%. Con l'età vi è una relazione non lineare che prende la forma di una parabola. La probabilità di lettura decresce fino a cinquanta anni per poi risalire leggermente, probabilmente per l'aumentare del tempo disponibile.

Ogni anno in più di scuola aumenta la probabilità di essere un lettore di circa l'1% mentre occorrono circa mille libri posseduti perché la probabilità di lettura cresca dello stesso livello.

Diverse variabili collegate al tempo offrono spiegazioni convincenti. La lettura di libri è collegata negativamente al consumo televisivo, ma il coefficiente è molto basso (mentre salirà una volta che si introduca la quantità di libri letti). Ogni ora di televisione guardata al giorno riduce le probabilità di essere lettori solo dello 0,02%. Per contro il consumo di radio non è statisticamente significativo, dato probabilmente il carattere di consumo non esclusivo che caratterizza questo mezzo. La presenza di bambini nella famiglia riduce le probabilità di lettura; ogni figlio la riduce di circa il 10%. Abbiamo costruito una variabile che raggruppa gli intervistati che dichiarano di viaggiare tutti i giorni in treno, metropolitana e tram e questa variabile trasporti è collegata significativamente alla probabilità di lettura.

Sempre positivi sono i coefficienti di tutti i consumi culturali standard: teatro, musei, giornali, concerti di classica e cinema, con i primi tre che hanno coefficienti positivi quasi tripli degli ultimi due, tutti significativi al 99%. Invece la frequentazione di discoteche e di spettacoli sportivi è collegata negativamente con la probabilità di lettura. Curiosamente però chi pratica uno sport ha una maggiore probabilità di leggere di chi non lo pratica. Non ho una spiegazione convincente per questo legame che potrebbe essere collegato ai meccanismi caratteriali di autoselezione (tenacia, continuità, impegno) di chi pratica sport con regolarità. Un altro risultato controintuitivo è la relazione positiva che emerge tra frequentazione di funzioni religiose e lettura. Chi va a messa almeno

una volta la settimana ha una probabilità di essere lettore superiore a chi non ci va.

La situazione occupazionale non è un predittore importante della probabilità di essere un lettore. Infatti le uniche condizioni con una relazione positiva e statisticamente significativa al 99% sono quelle di studente e di pensionato. Nella prima vale la spinta dello studio, mentre nella seconda il tempo, che invece non determina una maggiore probabilità di lettura nei disoccupati e nelle persone in cerca di lavoro. I pensionati, nelle statistiche descrittive, leggono meno della media della popolazione (33% contro il 46%), ma la condizione di pensionato, una volta tenuto conto delle altre caratteristiche individuali, aumenta la probabilità di essere lettore in modo significativo.

Anche la posizione professionale sembra disarticolata rispetto alla condizione di lettore.

Prendendo gli impiegati come categoria di riferimento, solo per i dirigenti la probabilità di essere lettore è significativa, mentre invece per lavoratori in proprio e imprenditori la relazione è statisticamente significativa, ma negativa; e nelle altre categorie la relazione non è mai significativa. Questi risultati sembrerebbero confermare come una specifica caratteristica italiana sia lo scollegamento della lettura dal mondo del lavoro, sia per la prevalenza delle piccole imprese nel tessuto produttivo, sia per la dominanza dei fattori relazionali nel definire il contesto lavorativo, con le competenze, più facilmente acquisibili attraverso libri e lettura, confinate in secondo piano.

Il secondo step del lavoro è restringere l'analisi alla metà di popolazione che legge e considerare come variabile dipendente il numero di libri letti. In questo caso è possibile valutare l'impatto delle variabili indipendenti sulla quantità di libri consumati.

L'insieme di base delle variabili esplicative resta sostanzialmente costante, ma i coefficienti e i gradi di significatività cambiano leggermente.

Le principali variabili di consumi culturali sono positive e significative, ma il valore dei coefficienti è differenziato. Per teatro, musei e scavi archeologici sette/otto atti di consumo l'anno corrispondono all'aumento di un libro letto all'anno. Per il cinema e i concerti di musica classica l'impatto sulla lettura è quasi dimez-

zato e occorrono diciassette/diciotto atti di consumo per aumentare di un libro annuo il tasso di lettura. Per contro la sovrapposizione tra i diversi consumi culturali non è troppo elevata. Mentre meno di un terzo della popolazione va almeno una volta l'anno a teatro, in un museo o a un concerto, considerando singolarmente ogni singolo consumo culturale, sono oltre i 2/3 che praticano almeno uno tra questi consumi. In altre parole non sembra esserci uno zoccolo duro di persone colte che frequenta tutti gli spettacoli colti dal vivo e che è caratterizzata da tassi di lettura elevati. Invece le singole pratiche culturali sono sovrapposte solo parzialmente e tutte sono collegate positivamente con la lettura pur senza identificare un blocco compatto di popolazione.

La scolarità ha come prevedibile un impatto positivo ma relativamente limitato: infatti occorrono oltre venti anni di scuola aggiuntiva per far crescere di un libro l'anno il tasso di lettura.

Anche tra i lettori l'età ha un impatto non lineare con la lettura. I libri letti calano al crescere dell'età fin verso i quarantacinque anni per poi aumentare nuovamente.

La dotazione di nuove tecnologie domestiche non sembra avere con la lettura una relazione definita. Per videoregistratori, videodisc player, videogiochi, telefoni cellulari i coefficienti sono tutti statisticamente non significativi. Invece l'uso del pc mostra una correlazione positiva con la lettura con un impatto robusto e un coefficiente significativo in molte formulazioni, probabilmente in relazione alle capacità di maneggiare il linguaggio. Per contro il rapporto con Internet è più ambiguo e risulta moderatamente positivo, ma in molte formulazioni con un coefficiente non statisticamente significativo. Non sembra emergere comunque nessuna relazione sostitutiva tra la navigazione in rete e la lettura tradizionale. Per cui si può presumere che il materiale scritto consumato in rete sia aggiuntivo o complementare.

I libri presenti in casa hanno, come prevedibile, un influsso positivo sulla dimensione della lettura sia perché riducono il costo di ricerca, sia perché la presenza di libri costituisce un indicatore indiretto di attitudini familiari che non sono catturate pienamente da altre variabili. In media cento libri aggiuntivi presenti in casa sono associati con la lettura di un libro in più l'anno.

Il grado di soddisfazione non sembra avere un livello di

correlazione elevato con la lettura. Dei diversi indicatori proposti dalla rilevazione diversi coefficienti sono negativi e quasi nessuna relazione è statisticamente significativa.

Invece più complesso è il tema della relazione con la partecipazione alla vita civile. A priori ci aspetteremmo una relazione positiva tra l'interesse sociale, culturale e politico e la lettura. Infatti le idee contenute nei libri possono costituire lo sfondo e lo spunto per questa partecipazione.

Emerge infatti una relazione positiva e statisticamente significativa tra la partecipazione ad associazioni culturali, a quelle ecologiche e a quelle di volontariato. Allo stesso modo la lettura cresce al crescere della frequenza delle discussioni politiche. Invece partecipare a riunioni politiche, sindacali o di associazioni professionali è collegato con un grado minore di lettura, sebbene i coefficienti siano generalmente non significativi. Forse nell'impegno politico diretto la difesa di interessi prevale sulla discussione di idee e quindi la lettura diventa un fattore meno rilevante.

Ho provato a costruire un modello econometrico specifico per i lettori forti considerando come soglia un numero di libri letti almeno doppio della media nazionale.

La differenza più rilevante è costituita dal cambiamento del ruolo della scolarità che in diverse formulazioni non è statisticamente significativa e in altri casi mostra un coefficiente negativo e significativo. Non ho una spiegazione convincente per questo risultato, ma è come se emergesse una sorta di sostituzione fra i due comportamenti. Chi ha studiato molto in modo formale è meno bisognoso di leggere.

Tra i forti lettori la predominanza femminile rimane presente e statisticamente significativa, ma è meno pronunciata. Inoltre fattori come il consumo televisivo, l'uso del pc o la navigazione in Internet e diversi consumi culturali diventano non significativi.

Il cinema rimane statisticamente significativo, ma con segno negativo. Per i forti lettori vedere un film aggiuntivo è correlato con una riduzione dei libri letti in un anno anche se il calo è molto modesto. Per contro la correlazione con la lettura di quotidiani rimane significativa e molto elevata.

Restringendo il campo di osservazione del modello è possi-

bile osservare i comportamenti di specifici gruppi di età. Nei giovani sotto i venticinque anni la prevalenza femminile della lettura è più pronunciata mentre il peso dei libri presenti in casa è significativo, ma più significativo che nelle altre fasce di età. I coefficienti di consumi culturali assumono tutti valori più elevati salvo il cinema e rimangono significativi. Invece l'uso di Internet e del pc sono ambedue associati in modi significativo a un maggior numero di libri letti annualmente.

Se poi costruiamo un modello che comprende solo gli ultrasessantenni le variazioni più significative riguardano il consumo televisivo la cui correlazione con la lettura non è più significativa. Gli anziani guardano tutti molta televisione, ma siccome hanno più tempo a disposizione quest'attività non impatta negativamente sulla lettura.

Alcuni coefficienti si rafforzano come l'uso del pc, la lettura di quotidiani o la pratica sportiva, che sono associati a una lettura maggiore.

Per controllare la robustezza dei risultati ho costruito gli stessi modelli utilizzando la rilevazione Multiscopo del 2006 dove vi era un approfondimento specifico sulla lettura. I risultati rimangono sostanzialmente identici mostrando come le relazioni individuate non siano legate a una singola rilevazione o a contingenze specifiche.

Nel 2006 erano presenti domande sulle biblioteche che consentono di esaminare il loro impatto sulla lettura. Come prevedibile la frequentazione di una biblioteca mostra una correlazione positiva con il numero di libri letti, ma è interessante notare che la forza della relazione è maggiore di quella di molti altri consumi culturali. L'impatto è di circa dieci volte superiore a quello di teatro, cinema e musei. La biblioteca risulta dunque un'istituzione con un ruolo particolare per la promozione della lettura e il suo impatto sui comportamenti culturali e sul mercato librario andrebbe analizzato con maggior precisione, anche con elaborazioni più attente dei dati già disponibili.

Questa breve esplorazione sulle determinanti della lettura ha mostrato come anche con i dati esistenti sia possibile ottenere informazioni molto dettagliate sul comportamento di lettura e sulle relazioni di sostituibilità e complementarità con altri consumi

che vadano al di là delle pure rappresentazioni descrittive. Costruendo modelli appropriati è possibile rispondere anche a domande molto puntuali, utili sia per l'interpretazione di fenomeni culturali che per fare da supporto alle azioni degli operatori del settore e credo che strumenti di questo genere dovrebbero diventare parte del bagaglio standard di quanti vogliono esaminare il mercato editoriale e le dinamiche di lettura.

Una legge, molte polemiche

di Stefano Salis

La Legge Levi che disciplina il prezzo dei libri dovrebbe garantire uniformità tra tutte le librerie nel trattamento dell'oggetto in vendita. Il prezzo, imposto all'origine e uguale su tutto il territorio nazionale, non diventa così una variabile significativa nella scelta del luogo dove avviene l'acquisto. Nelle migliori intenzioni, la Legge dovrebbe tutelare l'esistenza di piccoli editori, di librai indipendenti, di un'offerta culturale ampia e variegata: che è, tra l'altro, un presupposto indispensabile che garantisce anche ai grandi editori di avere una domanda sulla quale basare la loro economia, in un momento in cui il fragile sistema del libro è in pericolo. Allora perché la comunità dei lettori questa legge la boccia senza appello?

La pubblicazione risale al 5 agosto 2011, sulla «Gazzetta Ufficiale». L'iter, per arrivare a una tale, fatidica pubblicazione è stato lungo e faticoso. E per nulla semplificato, fino all'ultimo, dalla litigiosa comunità della filiera del libro che solo la pazienza e la tenacia di Ricardo Franco Levi – l'esponente del Pd che ha avuto l'onere di portare a compimento la pratica e di porre il suo nome sotto la legge – da una parte, e l'arrivo di un potente competitor sulla scena italiana come Amazon (che ha sparigliato, o così hanno temuto gli editori, le carte in tavola a suon di sconti eccezionali), hanno infine condotto a un risultato finale. Buono, non buono, mediocre, pessimo: tutta la varietà degli aggettivi è contemplata dai pareri degli addetti sull'accordo. E già si è annunciata, al Forum del Libro di Matera, lo scorso ottobre, una iniziativa popolare per cambiarla e migliorarla.

Ma andiamo con ordine. Di cosa si tratta? Stiamo parlando della legge che fissa le norme e le regole per il prezzo dei libri, per la precisione la legge 27 luglio 2011, n. 128.

La riportiamo, anche perché la brevità lo consente, nelle sue parti salienti:

Art. 1

Oggetto e finalità generali

1. La presente legge ha per oggetto la disciplina del prezzo dei libri.
2. Tale disciplina mira a contribuire allo sviluppo del settore librario, al sostegno della creatività letteraria, alla promozione del libro e della lettura, alla diffusione della cultura, alla tutela del pluralismo dell'informazione.

Art. 2

Disciplina del prezzo dei libri

1. Il prezzo al consumatore finale dei libri venduti sul territorio nazionale è liberamente fissato dall'editore o dall'importatore ed è da questo apposto, comprensivo di imposta sul valore aggiunto, su ciascun esemplare o su apposito allegato.
2. È consentita la vendita dei libri ai consumatori finali, da chiunque e con qualsiasi modalità effettuata, compresa la vendita per corrispondenza anche nel caso in cui abbia luogo mediante attività di commercio elettronico, con uno sconto fino ad una percentuale massima del 15 per cento sul prezzo fissato ai sensi del comma 1.
3. Ad esclusione del mese di dicembre, agli editori è consentita la possibilità di realizzare campagne promozionali distinte tra loro, non reiterabili nel corso dell'anno solare e di durata non superiore a un mese, con sconti sul prezzo fissato ai sensi del comma 1 che eccedano il limite indicato al comma 2 purché non superiori a un quarto del prezzo fissato ai sensi del predetto comma 1. È comunque fatta salva la facoltà dei venditori al dettaglio, che devono in ogni caso essere informati e messi in grado di partecipare alle medesime condizioni, di non aderire a tali campagne promozionali.
4. La vendita di libri ai consumatori finali è consentita con sconti fino ad una percentuale massima del 20 per cento sul prezzo fissato ai sensi del comma 1:
 - a) in occasione di manifestazioni di particolare rilevanza internazionale, nazionale, regionale e locale, ai sensi degli articoli 40 e 41 del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112;
 - b) in favore di organizzazioni non lucrative di utilità sociale,

centri di formazione legalmente riconosciuti, istituzioni o centri con finalità scientifiche o di ricerca, biblioteche, archivi e musei pubblici, istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado, educative e università.

Art. 3

Efficacia e abrogazione.

Relazione al Parlamento

1. Le disposizioni della presente legge si applicano a decorrere dal 1° settembre 2011.
2. [...]
3. Decorsi dodici mesi dal termine di cui al comma 1, il Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, di concerto con il Ministro dello Sviluppo economico, con il Ministro per i Beni e le Attività culturali e con il Presidente del Consiglio dei Ministri ovvero, se nominato, con il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri con delega all'informazione e all'editoria, nel quadro delle rispettive competenze, trasmette alla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, che provvede al successivo inoltro alle Camere, una relazione sugli effetti delle disposizioni della presente legge sul settore del libro.

Il testo è frutto di un accordo che vede coinvolti i principali esponenti della filiera editoriale, e cioè l'Associazione italiana editori e quella dei librai (nonostante la strenua opposizione di un gruppo di piccoli e combattivi editori, raggruppati per un periodo sotto la comune denominazione di I Mulini a vento e di non poche librerie indipendenti) e regola – o almeno dovrebbe – le promozioni dei libri. In linea teorica, dovrebbe garantire uniformità tra tutte le librerie nel trattamento dell'oggetto in vendita. Il cui prezzo, imposto all'origine e lo stesso su tutto il territorio nazionale, non diventa, così, una variabile significativa nella scelta del luogo dove avviene l'acquisto.

In poche parole: un limite massimo allo sconto praticabile vuol dire che la libreria di maggiori dimensioni o di più forte solidità finanziaria o che semplicemente non fa del libro l'oggetto principale del suo business, non ha la possibilità di utilizzare la leva dello sconto come carta di ulteriore rafforzamento di mercato.

È importante che la legge preveda espressamente, a un anno dall'entrata in vigore, una verifica dei suoi effetti. Sì, perché nessuno è in grado di predire, con esattezza, cosa potrebbe verificarsi.

A Francoforte, durante la Buchmesse, l'Associazione italiana editori, nel presentare il consueto rapporto sullo stato dell'editoria, ha opportunamente fatto notare una curiosità. «Secondo i dati NielsenBookScan per Aie nel periodo di agosto (per la precisione 14 agosto – 10 settembre), in cui si è avuta un'impennata nelle campagne promozionali (con sconti che arrivavano al 40%) nel 2011 si è registrato un -7,6% a valore e un -8% a copie rispetto all'analogo periodo del 2010» si legge nella nota stampa. «È una prima conferma a ciò che sospettavamo» ha concluso il presidente Marco Polillo. «Non è dallo sconto che passa il rinnovamento e lo sviluppo del mercato del libro.»

Può essere un primo dato su cui riflettere, in un'annata, quella del 2011, che verrà ricordata per la legge sul prezzo e, presumibilmente, per un segno meno del comprato, in un periodo di forte crisi generalizzata.

Del resto, è un dato piuttosto uniforme nelle inchieste sulla lettura che la motivazione del prezzo basso o dello sconto non sia in cima alle ragioni dell'acquisto (e mettiamoci pure dentro la percentuale di persone che, davanti all'eventualità di una tale risposta, la esclude per fare bella figura).

Qualche settimana dopo l'entrata in vigore della legge, però, i librai hanno cominciato a protestare perché un editore ha «tentato di aggirare» la legge medesima, proponendo uno sconto superiore al 15% per una unica novità, anzi per un sicuro bestseller. Applicazione oggetto di discussioni sull'interpretazione della legge, ma che lascia presagire che non pochi tentativi di «forzatura» verranno escogitati anche in futuro.

Molto più preoccupante, invece, è, a mio avviso, la sfilza di pareri che, nelle discussioni on line sulla legge, hanno dato i lettori. Praticamente unanimi. I commentatori sui siti hanno bocciato severamente la legge, bollandola come antiliberista, illiberale, anticapitalista, una negazione del libero mercato di cui fanno le spese soprattutto i lettori comuni, e il risultato di un'a-

zione di una lobby, o di una casta (quella degli editori? dei librai?) a spese della comunità.

Un atteggiamento che nessuna perorazione anche di buon senso da parte degli addetti ai lavori ha minimamente attenuato. Valga, da esempio, l'impetosa disamina che è stata riservata all'intervento pacato di Gaspare Bona (editore con Instar libri) pubblicata sul blog «Legge sul prezzo del libro».

Bona ha cercato, pazientemente, di spiegare quale vantaggio possa derivare da una legge come questa e, eventualmente, a una ancora migliore di là da venire. È una questione di bibliodiversità, di riequilibrio di forze in campo, di diversità culturale.

Scrivendo Bona: «La Legge Levi non impone né regola in alcun modo il prezzo di copertina, che in maniera assolutamente libera viene determinato dall'editore. Dunque non elimina la concorrenza ma la sposta dallo sconto al prezzo di copertina del libro. Dopo un primo periodo di assestamento (tutti i cambiamenti comportano un periodo di transizione, per cui è evidente che nell'immediato a molti lettori toccherà pagare un po' di più i libri) gli editori che prima allettavano il lettore con campagne superscontate si accorgeranno che per mantenere invariate le vendite dovranno abbassare i prezzi. O meglio ancora, il lettore si accorgerà, non più abbagliato dall'esca degli sconti, che esistono migliaia di bellissimi libri di tantissimi editori che hanno già un prezzo concorrenziale, e dunque sposterà l'attenzione dal prezzo ai contenuti. Dal punto di vista del portafoglio del lettore, acquistare un libro che costa 20 euro con lo sconto del 30% o un libro che costa 16,50 euro con lo sconto 15% o un libro che costa 14 euro senza alcuno sconto è esattamente lo stesso. Paga sempre uguale».

Qui c'è veramente da interrogarsi. Perché la reazione dei lettori è stata netta. Vogliamo lo sconto, perché la concorrenza si basa su questo. Chi sa stare sul mercato bene, chi non ci riesce... amen! Tanto prima o poi succederà che i librai indipendenti (e forse anche le catene) scompariranno, soppiantati da librerie on line e da e-book.

Purtroppo nessuno può dire con certezza che cosa succederà.

Però alcune tendenze si possono registrare. La prima: le li-

brerie indipendenti continuano a chiudere. Impietosamente. Durante il 2011 è stato uno stillicidio di librai (anche storici) costretti ad abbassare la saracinesca o, alla meglio, a vendere il proprio esercizio e la propria competenza alle catene librerie, come Feltrinelli, Ubik o Coop (ciascuna con filosofie diverse) per sopravvivere.

La seconda: alcuni bestseller del 2011 hanno sfondato sul mercato anche a causa di un prezzo giudicato «normale»: 9,90 euro. Parliamo soprattutto di una serie di Newton Compton che, in parte, sta sparigliando le carte. Per il lettore meno avvertito, il romanzo sotto i 10 euro che ha un aspetto di libro compiuto (copertina, rilegatura rigida ecc.) diventa un prodotto di punta. Ottima scelta di marketing della casa editrice romana, che, alla lunga, a nostro parere, potrà influenzare il resto della produzione editoriale. Cercare cioè libri di potenziale successo a un costo finale per il lettore relativamente basso. Questo è uno degli effetti (in questo caso positivi di abbassamento del prezzo) che potrebbero verificarsi. Ma non sarà un effetto dovuto alle Legge Levi.

D'altra parte, la Legge Levi non ha potuto far altro che fotografare una situazione oggettivamente complessa e strozzata sia per le piccole librerie indipendenti che per i piccoli editori (la cui soglia di accesso alle librerie di catena commercialmente più appetibili si sta drasticamente alzando).

Questo è un processo probabilmente ormai irreversibile. L'aver accettato lo sconto e l'averlo praticato con eccessiva disinvoltura negli anni passati ha limato il margine per ciascuno degli attori ma, soprattutto, ha ormai abituato il compratore a pensare che il prezzo del libro non sia davvero quello stampato sul retro del volume. Un atteggiamento pernicioso che corrode dal di dentro il sistema e penalizza i più deboli. Essendo il libro una merce il cui valore non è legato al valore nominale del denaro necessario per comprarlo, la situazione si fa complicata. (Poniamo la questione in maniera terra terra. Se un maglione di cachemire costa più di un maglione di lana qualsiasi, ciò è dovuto al maggior costo della materia prima: un discorso totalmente inapplicabile ai libri.)

La legge tedesca che vieta lo sconto sui libri o quella francese (che lo fissa al 5%) sono soluzioni migliori rispetto a quella italiana, praticate in anni non sospetti e con una lungimiranza am-

mirevole. E consentono una salvaguardia più sicura di un ecosistema fragile come quello del libro.

L'impressione è che siamo di fronte a un cambiamento epocale dell'intero sistema, in cui tutti, dall'editore al distributore al libraio, dovranno ripensare come trarre profitto dalla loro attività.

Mi sono tenuto volutamente lontano da qualsiasi considerazione di qualità o di importanza culturale del settore del libro. Il mio parere, prendetelo per ciò che vale, è che la situazione è talmente grave che per le librerie indipendenti siamo già oltre il campanello dell'allarme rosso. E vanno tutelate, insieme alle biblioteche, con un'azione legislativa forte, che tenga conto della specificità di questo mercato e dell'importanza culturale che riveste. La Francia ha già agito in questo senso (e i risultati della Legge Lang sono buoni, anche se non hanno salvato tutto: e non direi che la Francia sia un paese a economia anticapitalista; in Germania, altro paese capitalista, la tutela del libro è garantita), l'Italia potrebbe farlo.

L'esistenza di piccoli editori, di librai indipendenti, di un'offerta culturale ampia e variegata è, tra l'altro, a mio avviso, un presupposto indispensabile che garantisce anche ai grandi editori e alle potenze economiche di avere una domanda sulla quale basare la loro economia. Il fragile sistema del libro è in pericolo. Può darsi che fra dieci anni nulla sarà come oggi: il rischio è forte. Può darsi che dovremo pensare altri modelli di produzione, distribuzione e vendita dei libri.

Occorre però, certamente, fare attenzione, da parte di tutti. Perché quando un sistema crolla, vengono travolti tutti, grandi e piccoli.

Non leggete, vi prego, Raffaello Baldini!

di Stefano Ghidinelli

La poesia dialettale è stata ormai da tempo sdoganata. Ma scontato il vecchio pregiudizio di popolarità subletteraria, il dialetto si è trasformato in veicolo di una poesia iperletteraria, perché per chi non ha competenze altamente specialistiche, leggere poesie in dialetto (almeno, in un dialetto che non conosce) è un'esperienza irrimediabilmente frustrante. E allora, meglio non leggerla proprio. Meglio provare (se si può) ad ascoltarla.

Ho comprato un bellissimo libro di poesie di Raffaello Baldini. È una smilza antologia, per la verità, uscita qualche anno fa per il piccolo «stampatore editore» romagnolo Pazzini (collana «La voce dei poeti»), con una intelligente prefazione di Franco Brevini, uno dei massimi esperti italiani di poesia dialettale. I testi sono tutti tratti da *Intercity*, l'ultima raccolta pubblicata in vita da quello che, per unanime riconoscimento della critica, si può ritenere *non* uno dei più bravi e importanti esponenti dell'odierna poesia «neodialettale», ma uno dei maggiori poeti italiani del secondo Novecento *tout court*.

E infatti io *Intercity* ce l'avevo già. L'avevo letto e, sia pure con il consueto senso di disagio che (lo confesso) finisco sempre per provare di fronte alla poesia in dialetto, l'avevo convintamente apprezzato, ammirato. Ma allora perché sto a parlare di questa piccola antologia, e non di *Intercity*? Perché se dovessi consigliare a qualcuno un libro di Baldini, sarei davvero tentato di consigliare proprio *questo* libro?

Il fatto è che in realtà questo non è *solo* un libro, anzi forse non è un libro per niente. L'unico appunto che si può muovere all'editore Pazzini, o a chi ha curato questa meritoria pubblicazione,

è di non averne voluto esibire in modo più netto l'originale carattere non libresco. A dispetto del *packaging* e delle scelte di presentazione tradizionalissime, piuttosto che un libro questo è infatti un «libretto»: che in quanto tale non è accompagnato, ma propriamente accompagna il *vero* oggetto della pubblicazione, un cd, con la voce di Baldini che legge, o meglio esegue, interpreta, recita tredici poesie della sua raccolta del 2003. Fosse un disco si direbbe che è un «live»: la registrazione di un *reading* svoltosi, credo, in un teatro (il paratesto non precisa quando né dove), tant'è che spesso si sentono anche, in sottofondo, le risate del pubblico, gli applausi. In fondo il volumetto allegato, proprio come nei cd musicali, non contiene altro che «i testi», le *lyrics* di quelle performance.

Ora, personalmente non mi ritengo affatto un appassionato né un esperto di poesia in dialetto. Ripeto, un po' ne leggo, cerco di tenermi informato, ma sono esperienze di lettura che compio sempre con un certo imbarazzo, persino (a volte) con un po' di disappunto. Non voglio dire che, almeno in qualche caso, all'acrobatico esercizio di lettura che queste scritture richiedono non corrisponda una adeguata gratificazione estetica: non è in discussione che alcuni di questi poeti (oggi, oltre appunto al compianto Baldini, e a un altro grande vecchio come Franco Loi, penso per esempio al più giovane Edoardo Zuccato) siano davvero eccellenti, tanto più che i loro versi hanno spesso una decisa carica antilirica, teatrale o narrativa, sono pieni di voci personaggi storie (roba a tutt'oggi abbastanza rara, nella poesia italiana in lingua). Però, a essere proprio onesto, penso che se facessi un altro mestiere, difficilmente mi sottoporrei a questo *tour de force*. Anzi, darei per certo che non è roba per me.

In effetti, per chi sono i libri di Baldini? Per chi sono scritti, per chi sono pubblicati i libri di poesia dialettale contemporanea? Chi è in grado di leggerli?

I dialettofoni, certo, anche se essere dialettofoni non basta: e diciamo allora i dialettofoni di buona cultura letteraria. Ma con tutta evidenza Baldini non scrive per i santarcangiolesi di buona cultura (di Santarcangelo di Romagna sono il suo dialetto e i suoi personaggi e insomma il suo mondo rappresentato). Né certo Loi scrive per i milanesi, o Sovente per i residenti di Cappella (nei Campi Flegrei). Chi scrive in dialetto pensando di rivolgersi ai

propri «compaesani» oggi è quasi sempre, e quasi per definizione, un poeta dilettante, che si muove nel dominio del folklore municipale o regionale (magari con il sostegno economico generoso, anche troppo, di assessorati «alla cultura e al territorio» e simili).

Non è questo il caso, naturalmente, dei «veri» poeti in dialetto. La stessa diffusa propensione a privilegiare parlate periferiche, appartate, pochissimo diffuse, la dice lunga sulle loro intenzioni: non è una lingua comunitaria quella che cercano, non è un codice per un pubblico che vi si riconosca. E allora per chi scrivono, per chi pubblicano le loro poesie? Chi è in grado di leggere Baldini pur non essendo santarcangiolese (o romagnolo)?

L'identikit non è difficile, visto che per leggere un dialetto che non si conosce servono competenze specialistiche di profilo piuttosto alto, di tipo non solo letterario ma anche e proprio strettamente linguistico. Non che ciò comporti una restrizione davvero significativa rispetto al pubblico già piuttosto selezionato della poesia italiana contemporanea. Sul piano della pregiudiziale di specialismo richiesto al lettore, comunque, lo scarto d'intensità è abbastanza netto.

È vero che le edizioni dei poeti dialettali contemporanei sono di norma accompagnate dalle traduzioni in italiano. Ed è vero che, se leggere un poeta dialettale *soltanto* in traduzione è un controsenso, con un po' di buona volontà, confrontando testo in dialetto e traduzione, ci si può arrangiare a capire Baldini anche senza essere professori di linguistica. Però non si tratta solo di capire il *significato*, di superare la più o meno disorientante alterità di lessico e morfosintassi. Il punto è: come si pronunciano le poesie di Baldini? Che suono corrisponde alle mute catene di grafemi che leggo sulla pagina? Come andranno letti – non dico per forza ad alta voce, ma anche solo mentalmente – versi come questi, che aprono *La differenza*: «Aqué u n s capéss piò gnént, i zòvan mai / ch' u i è te campsènt, / e u i è zenta 'd stènt'an, ènch' d'utènt'an / ch' i va, ch' i còrr, e' géva ir Demo in piazza: / quèst u s'è 'rdott un mònd ch' l'è mèi ès vécc» (*Qui non si capisce più niente, quanti mai giovani / ci sono al cimitero, / e c'è gente di settant'anni, anche di ottanta / che va, che corre, diceva Demo ieri in piazza: / questo s'è ridotto un mondo che è meglio essere vecchi*). Che poi non è nemmeno solo questione di competenze. Anche Brevini, nella sua introduzione, alla

fine lo ammette: «Seguendo sulla pagina i versi letti dall'autore, ci si rende conto che il testo non dispone di tutte le informazioni indispensabili per la sua esecuzione». E dice bene, *indispensabili*. Il dialetto scritto, in versi o no, è sempre incompleto, specialmente in queste «iperrealistiche trascrizioni del parlato» (è di nuovo Brevini) «che chiedono di essere integrate dal dicitore in quanto è unicamente nella oggi screditata dimensione dell'oralità che vivono». Ma pubblicarle in un libro, allora, è un sopruso: è come se cantanti e musicisti non pubblicassero dischi, ma solo libretti e spartiti.

Basta fare la prova con il cd di Baldini. Recitate da lui, con la sua pronuncia autentica, con l'elegante equilibrio fra lettura e performance teatrale che riesce a mantenere, quelle poesie che sulla carta restavano straniere, rattappate in segni di inchiostro un po' esanimi (esanimi perché spetterebbe a te lettore rianimarli – e tu però, in fondo, senti di non esserne davvero all'altezza), improvvisamente riprendono vita. Quei versi che non si poteva che leggere a singulti, inciampando su ogni parola, un occhio al testo uno alla traduzione, indugiando su ogni sillaba con la lingua che si arrota, silenziosa, nella bocca, a ipotizzare pronunce, fantasticare suoni – quei versi ora riprendono il loro ritmo accelerato, sgangherato e suadente di monologhi-chiacchiera comicamente insensati e tragicamente attestanti un vuoto di senso che ci riguarda tutti, che è la trama della nostra più banale quotidianità: e sono trascinanti.

Seguendo il testo scritto durante l'esecuzione, anche non essendo dialettologo, anche perdendo il significato di qualche parola (ma come nelle canzoni, poi si può riascoltare, rileggere e riascoltare), in questo modo tu fai *davvero* esperienza della poesia di Baldini. L'accorata «smègna» (*smania*) di riacciuffare un invito alla comunicazione rimasto disatteso del Davide protagonista di *Pronto! Pronto!*, che ha ricevuto una telefonata ma non ha fatto a tempo a rispondere; la disarmata lamentazione del personaggio affetto da improvvisi accessi di pianto immotivato di *I dutéur* («ir matéina, par déi, disdài aquè, / pròpria aqué, ò tach a pianz ch'a séra dri / ch'a lizéva agli estraziùn de lòt»); o ancora il domestico assillo metafisico della voce monologante di *Un susòrr*, secondo cui sperare nel paradiso «l'è una pretàisa», già il purgatorio «mè la m'andrèbb da sgnòur», ma in fondo anche l'inferno sarebbe qualcosa,

«ch'e' fa paèura, mo l'è una paèura, / cma s pòl dèi? Ècco, sé, ch'la à un fundamént»: non come quando sei lì nel letto, e «t vèn in mént cla vòlta, quant t'è vést / l'usèri, te campsént / un camaroun pin d'òsi, / òsi purséa, una muntagna d'òsi», e «quèll l'è un mumént, ta schèur, ta i si sno tè, / e u t pèr d' sintéi 'na vòusa, èun ch'u t dèi / pièn, t'un susòrr: / u n gn'è gnénca l'inféran, u n gn'è gnént».

Io in *Intercity* queste poesie le avevo già lette: ma se ora le ascolto, capisco che quelle che io avevo letto, che io ero stato in grado di leggere, *non erano* le poesie di Baldini: *queste*, che ora ascolto nella pienezza della loro realizzazione testuale, *sono* le poesie di Baldini. Difficile o no, il testo di una poesia di Valerio Magrelli, per dire, è tutto sulla pagina. Quello delle poesie di Baldini no: nel libro ce n'è una traccia, uno scheletro (una spoglia), ma il vero testo è altrove, aspetta di essere materializzato in una voce. Del resto, lo diceva Meneghelo: il dialetto non si scrive, non si legge. La sua forza, la sua bellezza – se c'è, se ci si crede – sta proprio nella sua alterità radicale rispetto all'italiano: che è *anche* una alterità mediale. La celebre renitenza di Giacomo Noventa a stampare i suoi versi aveva una sua indiscutibile coerenza.

Ecco perché il formato «cd + libretto» (ma un dvd sarebbe pure meglio: si avrebbero anche la faccia, i gesti, le smorfie, l'inarcarsi delle sopracciglia, l'aggrottarsi della fronte... tutte componenti costitutive, per dir così, del dialetto) è l'unico mezzo davvero adeguato per pubblicare una poesia come quella di Baldini: o quantomeno per sottrarla alla fatale episodicità (e non riproducibilità) di *reading* e spettacoli teatrali. Il libro no, il libro – da solo – non basta: o perlomeno non basta a chi non è in grado, per conto proprio, di compiere il miracolo, mettere le orecchie agli occhi, leggere quelle poesie come il musicista professionista legge mentalmente uno spartito: di risuscitare quei versi-zombie.

Si può discutere di molte cose: se oggi l'opzione per il dialetto sia o non sia per sua natura regressiva, se sia o no una «scorciatoia» facile per guadagnarsi una lingua vergine, altra, una lingua dell'io (o del sé) sottratta al logoramento cui sarebbe esposto l'italiano della comunicazione (la pensava così Sereni, per esempio). Quel che mi pare però francamente difficile capire è perché – nell'era elettronica e digitale, degli smartphone e di YouTube – ci si

ostini ad affidare alla carta e all'inchiostro una poesia che, per sua natura ma in genere anche per esplicita aspirazione, è fatta di voce, suoni, cadenze, inflessioni, non meno che di parole. Un potenziale di antiletterarietà si trasforma così nell'ennesimo, e allora sì un po' stucchevole, fattore di iperletterarietà.

Raffaello Baldini è stato uno dei più importanti poeti italiani contemporanei. Ma se non siete santarcangiolesi – e se non avete neppure una cattedra in un dipartimento di italianistica – il modo migliore per apprezzarlo non è leggere le sue poesie. Provate ad ascoltarle.

MONDO LIBRO 2011

Diario multimediale

2011: il digitale cresce e cambiano
le prospettive

di Cristina Mussinelli

Taccuino bibliotecario

Biblioteche che promuovono la lettura

*di Giovanna Frigimelica
e Stefano Parise*

DIARIO MULTIMEDIALE 2011: il digitale cresce e cambiano le prospettive

di Cristina Mussinelli

Il 2009 è stato l'anno del Kindle, del Nook e dei primi segnali di crescita del mercato degli e-book negli USA. Il 2010 ha visto l'ingresso di nuovi attori e l'iniziale apertura del mercato anche in altri paesi, è stato l'anno dell'iPad e dello sviluppo delle applicazioni. Nel 2011 si è soprattutto assistito al consolidamento del mercato degli e-book in USA e in UK, è cresciuta la presenza globale dei player internazionali e sono aumentati attenzione, investimento e specializzazione nel digitale da parte degli editori tradizionali che operano nei diversi segmenti di mercato.

Rispetto alla rassegna presentata lo scorso anno, molte cose sono cambiate nel mercato nazionale e internazionale dell'editoria digitale e degli e-book in particolare. Mentre nel 2010 le discussioni nel settore editoriale spesso vertevano ancora sul fatto se il digitale avrebbe avuto davvero sviluppo, se gli e-book avrebbero sostituito le versioni cartacee ecc., oggi, pur con differenti valutazioni sulle tempistiche dello sviluppo del mercato, il digitale viene considerato uno dei tanti possibili output del prodotto editoriale.

Ma quali sono i trend emergenti, quali gli elementi su cui riflettere e quali i fenomeni da monitorare con attenzione? Poiché è impossibile riuscire a riassumere in poche pagine tutto quello che è successo in un anno così complesso, mi concentrerò solo su alcuni aspetti che ritengo importanti, soprattutto in previsione dello sviluppo del settore nei prossimi anni.

Il mercato degli e-book

Due elementi potrebbero modificare sensibilmente il mercato anche in Europa: la presenza degli attori internazionali (Amazon,

Apple e Google) e dei loro ecosistemi integrati di offerta; e un'ampia disponibilità di device sempre più performanti e a buon mercato.

Partiamo dal mercato, ancora diviso tra mondo anglosassone ed Europa, dove però la velocità di sviluppo è stata ancora lenta. Negli USA e in UK, dove tutti i grandi player operano già, il mercato degli e-book vede un'offerta di circa un milione di titoli e nel 2010 una percentuale rispettivamente del 6,2% (che diventa però del 13,6% se si considera solo la narrativa per adulti – fonte AAP) e del 6% (fonte UK PA) del mercato complessivo.

Anche sul fronte dei device per ora le novità sono state lanciate solo negli USA. Da un lato Amazon ha messo in commercio sia il nuovo Kindle Touch sia il Fire (primo tablet a basso costo), che grazie al prezzo competitivo è balzato al top della lista dei desideri natalizi; Apple ha messo in commercio l'iPad 2 e già ci sono rumors sulla versione iPad 3; molti altri produttori stanno lanciando o lanceranno a breve nuovi tablet basati su sistema operativo Android, anche in questo caso con prezzi competitivi per poter raggiungere il maggior numero possibile di utenti e far concorrenza a Apple che per ora detiene la quota maggiore di mercato.

Tabella 1 – Confronto tra i vari mercati internazionali dell'e-book

	USA	UK	Germania	Francia	Spagna	Italia** (2011)
Valore mercato (p+e)*	27,940 Mld \$	3,100 Mld £	9,691 Mld €	5,600 Mld €	2,890 Mld €	3,408 Mld €
Titoli	288.335	151.969	93.124	66.595	80.000	58.829
Titoli/mille abitanti	0,939	2,459	1,138	1,064	1,700	0,977
E-book titoli	950.000	1 milione (ca)	25.000 (ca)	22.000 (ca)	10.000	18.816
Market share e-book	6,2% 13,6% fiction	6%	1%	1,8%	1% (trade) 2,4% inc. STM	<0,1% su tutto il mercato
	Prezzo non regolamentato	Prezzo non regolamentato Iva 0% libri, e-book 20%	Prezzo fisso Iva 7% libri, 19% e-book	Prezzo fisso Iva 7% libri, 19,5% e-book	Prezzo fisso Iva 4% libri, 18% e-book	Prezzo fisso Iva 4% libri, 21% e-book

Fonte: Ufficio studi Aie su dati delle Associazioni di categoria

* Printed and electronics

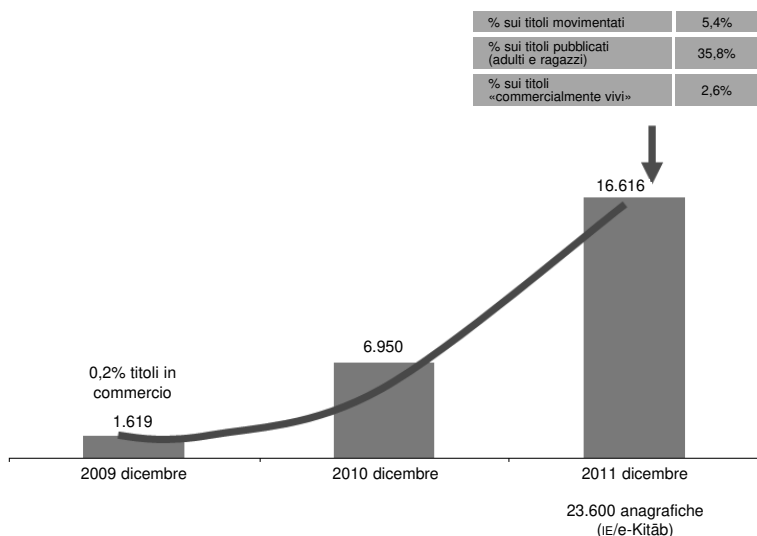
** I dati di fatturato sono previsionali

Nel resto d'Europa, dove Google non è ancora sbarcato e Amazon e Apple sono arrivati nel corso di quest'anno, l'offerta di e-book è di circa 20/30mila titoli e le percentuali del mercato sono state in genere ancora sotto l'1% del totale.

La globalizzazione del mercato è però sicuramente un fenomeno che non si arresterà nel prossimo anno e che sta anche cambiando le logiche di gestione dei diritti e le strategie editoriali degli editori più attenti.

Per quanto riguarda l'Italia l'offerta si è evoluta in linea con quanto annunciato dalle aziende editoriali nel corso dell'anno: il numero di titoli disponibili è passato dai 1.600 del dicembre 2009 ai circa 20mila del dicembre 2011.

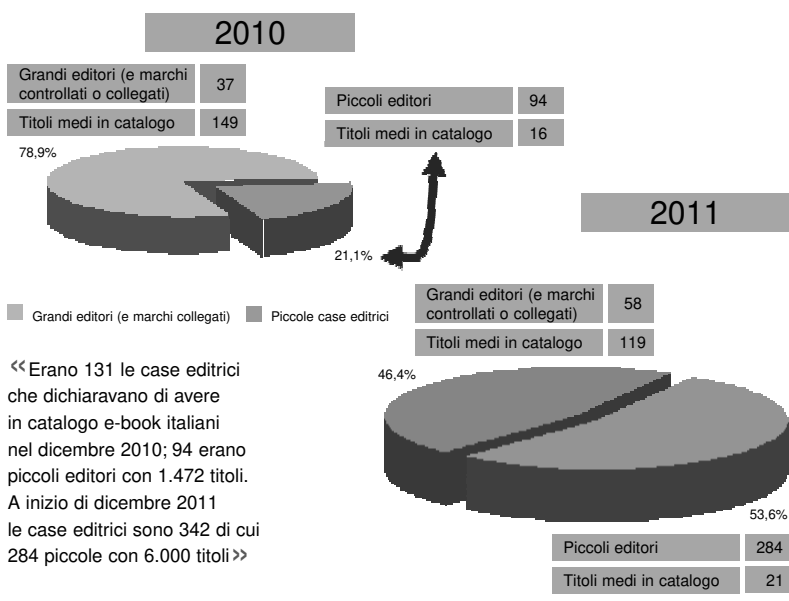
Grafico 1 – Italia: andamento dell'offerta di titoli e-book



Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati iBuk (IE). Ibs

Interessante e in crescita la presenza dei piccoli editori italiani nel mercato degli e-book, come si evidenzia dai dati presentati in occasione di «Più Libri Più Liberi».

Grafico 2 – Offerta di titoli di e-book nel 2011 per dimensione di casa editrice



Fonte: Ufficio studi Aie su dati Ibs

È opportuno inoltre segnalare che, se il mercato degli e-book in senso stretto è ancora nelle sue fasi embrionali, l'intero settore dell'editoria digitale, che comprende le banche dati giuridiche, fiscali, tributarie, iconografiche, è in alcuni casi già totalmente digitale o vede l'abbinamento della carta con altri prodotti e servizi ibridi (abbonamenti a newsletter o corsi di formazione o aggiornamento di natura professionale) e vale già il 10% del mercato editoriale italiano complessivo.

Un elemento critico in Europa è invece la differente tassazione Iva (presente in quasi tutti i paesi europei) tra libri cartacei, a cui si applica un'aliquota ridotta, e libri digitali, che vengono equiparati ai servizi e che quindi hanno un'Iva piena, penalizzando così i prezzi per il pubblico finale. Esiste poi, come evidenziato nella Tabella 1 sopra riportata, un problema di competizione sulla tassazione in quanto i grandi operatori, che agiscono dal Lussemburgo, pos-

sono avvantaggiarsi dell'Iva che in questo paese è più bassa anche per i prodotti digitali, visto che l'Iva applicata è per ora quella di paesi a cui si vende e non quella dei paesi da cui si acquista.

Per quanto riguarda l'abbassamento delle aliquote sugli e-book sono state fatte da rappresentanti del settore editoriale, tra cui la FEP, specifiche richieste alla Commissione europea in occasione della richiesta di commenti sul «Green Paper on the Future of Vat» pubblicato nel dicembre 2010.

Tabella 2 – La presenza dei player internazionali

   								
Paese	2010	2011	2010	2011	2010	2011	2010	2011
USA	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI
UK	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI WH Smith
Germania	NO	SI	NO	SI	NO	NO	NO	SI
Italia	NO	NO	NO	SI	NO	NO	NO	NO
Francia	NO	SI	NO	SI	NO	NO	NO	SI Fnac
Spagna	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO	NO

Fonte: Ufficio Studi Aie

La strategia di integrazione verticale di Amazon

Per quanto riguarda questi attori globali particolare attenzione andrà posta su Amazon, che prosegue nella sua strategia di integrazione verticale e nel processo di internazionalizzazione dell'azienda. Proprio in questi giorni l'azienda di Seattle ha annunciato alcune iniziative che, al di là della rilevanza per l'azienda stessa, po-

trebbero avere anche un forte impatto sulle dinamiche competitive del mercato editoriale nel suo complesso.

La prima è l'acquisizione di 450 titoli per bambini pubblicati da Marshall Cavendish, che segue il lancio dei vari marchi editoriali di Amazon Publishing presentati nel corso dell'anno (AmazonEncore, AmazonCrossing, Powered by Amazon, Montlake Romance, Thomas & Mercer, 47North) e sembra preludere ad altri accordi simili in altri settori.

La seconda è il lancio del servizio KDP Select, che ogni mese mette a disposizione di un gruppo selezionato di autori indipendenti che pubblicano attraverso KDP (Kindle Direct Publishing) un fondo che per questo dicembre è di 500mila \$ e per il 2012 dovrebbe essere di 6 milioni di \$. I titoli degli autori che aderiranno a KDP Select verranno offerti in prestito ai lettori Kindle che hanno sottoscritto il programma Prime e i 500mila \$ verranno ripartiti tra gli autori in base al numero dei download effettuati. Amazon chiede però agli autori che aderiscono al programma un'esclusiva di tre mesi, durante i quali devono sospendere la vendita dei loro titoli sugli altri store, e questo potrebbe essere un elemento da valutare con estrema attenzione.

Altri attori crescono

A fianco dei tre grandi stanno però emergendo negli USA anche altri attori che, grazie alle loro politiche innovative, si stanno guadagnando interessanti fasce di mercato, in particolare Barnes & Noble, che con un'attenzione molto forte al proprio cliente di riferimento (classe media, abituato a trovare nelle librerie consigli e supporto per l'acquisto), con una cura elevata del servizio presso i propri punti vendita e con l'espansione dell'offerta in lingua spagnola (dove Amazon non si era ancora spinto) ha potuto recuperare parecchi punti e posizionarsi al secondo posto nel mercato USA; ma c'è anche Kobo, innovativa società canadese (che nel novembre 2011 è stata acquisita dal gruppo giapponese di e-commerce Rakuten) che ha deciso di operare fin da subito sul mercato internazionale, siglando anche accordi di partnership con alcune delle principali catene di librerie per la distribuzione del suo e-reader

(WH Smith in UK e Fnac in Francia) e che, attenta alle nuove esigenze dei lettori digitali, per prima ha sviluppato un'applicazione per la lettura degli e-book acquistati dal suo sito che offre loro la possibilità di tracciare la propria esperienza di lettura e di metterla in condivisione con i propri amici.

Social reading, case editrici digitali, self-publishing e molto ancora

Il *social reading* è sicuramente uno dei temi emergenti nel settore e molti degli interventi alle varie conferenze si sono concentrati su questo aspetto, sia presentando nuove start up, come findings.com o smalldemons.com che offriranno nei prossimi mesi piattaforme di condivisione per i lettori, sia evidenziando come sia sempre più importante per gli editori creare un rapporto continuo e personale, non più con i propri rivenditori, ma direttamente con i propri lettori, che come ha dichiarato a FutureBook John Mitchinson – fondatore del sito Unbound, che si basa sul *crowd-source* sia per la pubblicazione dei contenuti sia per la vendita degli stessi – «sempre più vogliono avere maggior voce in capitolo», e che una volta abituati alla lettura digitale si orientano verso prodotti più adeguati al formato e ricercano innovativi servizi a essi collegati.

Non è un caso che anche nel mondo degli standard, NISO (National Information Standards Organization) abbia creato un gruppo di lavoro finalizzato alla definizione di uno standard aperto e condiviso per il social bookmarking e lo scambio di annotazioni.

Nel 2011 hanno visto la luce anche nuove case editrici e marchi editoriali esclusivamente digitali che pubblicano nuovi prodotti editoriali, spesso racconti o romanzi brevi, e si rivolgono soprattutto al mercato dei romanzi femminili o della fantascienza, che sembrano essere quelli in cui il lettore digitale è già maturo e in cui hanno visto la luce i principali successi degli autori self-published.

Nel 2011 il self-publishing ha avuto una visibilità molto alta grazie ai risultati milionari di autori come Amanda Hocking, Joe Konrath o John Locke ed è sicuramente da monitorare con attenzione sia per le implicazioni che pone nei rapporti tra autore e editore tradizionale sia per l'ingresso in questo mercato di nuovi atto-

ri, Amazon *in primis*, ma anche case editrici tradizionali come Penguin US che ha lanciato il suo servizio Book Country.

Storytelling e gamification sono gli altri due temi che emergono con frequenza in tutte le numerose conferenze che si sono tenute nel corso dell'anno, mettendo in evidenza come il focus sui prodotti digitali si stia sempre più spostando dagli aspetti tecnici e tecnologici agli aspetti più prettamente editoriali di ideazione e progettazione dei prodotti. Le contaminazioni con altri segmenti di mercato come il cinema e i videogiochi sono spesso citate, soprattutto per quanto concerne la narrativa e il mercato dei libri per ragazzi dove l'obiettivo è sempre più quello di creare prodotti editoriali declinabili in molti diversi formati e in grado di competere con le altre offerte di contenuti disponibili a distanza di un clic su tablet e smartphone.

Si tratta per ora di sperimentazioni, che andranno verificate in termini di risposta del mercato e soprattutto in termini di sostenibilità economica, ma rappresentano sicuramente un grosso cambiamento rispetto alle discussioni dello scorso anno in cui ancora molti si chiedevano se il digitale avrebbe avuto un futuro.

Di fondamentale importanza è stata poi la pubblicazione da parte dell'IDPF (International Digital Publishing Forum) in occasione della Fiera del Libro di Francoforte, della nuova release dello standard ePub, l'ePub 3, che supporterà video, audio, scripting, MathML, *enhanced layout*, la creazione di link ad altri contenuti, come dizionari interni o siti web, o magari social network, abilitando quindi anche la creazione di nuove tipologie di prodotti interattivi e multimediali. Una particolare attenzione è stata dedicata alle specifiche relative all'accessibilità dei prodotti editoriali per persone con handicap visivi.

Le nuove tecnologie possono infatti essere di notevole aiuto per le persone con disabilità visive; come risulta da una recente ricerca – realizzata dall'Università Bicocca di Milano all'interno del progetto LIA (Libri italiani accessibili), per conto dell'Associazione italiana editori (Aie) e dell'Unione italiana dei ciechi e degli ipovedenti –, ipovedenti e non vedenti leggono molto più della media nazionale e usano strumenti tecnologici e sistemi software in modo diffuso. Il progetto LIA, coordinato da Aie e finanziato dal Ministero per i Beni e le Attività culturali, all'interno del «Fondo

in favore dell'editoria per ipovedenti e non vedenti», punta a rendere disponibili a inizio 2013 tremila titoli di narrativa e saggistica, di cui duemila di autori italiani, cinquecento di autori stranieri e cinquecento da realizzarsi ad hoc su richiesta dei potenziali utenti su un sito interamente accessibile. Il nuovo formato ePub 3 in abbinamento con l'utilizzo integrato di e-reader, tablet e tecnologie assistive può quindi dare la possibilità alle persone con disabilità visive di accedere a un numero di titoli molto maggiore e con maggiore tempestività rispetto a quanto finora possibile.

In conclusione, un consiglio per il 2012? Monitorare soprattutto i cambiamenti in atto nelle abitudini di consumo dei prodotti editoriali dei lettori, con particolare attenzione alle fasce giovanili.

TACCUINO
BIBLIOTECARIO
Biblioteche che
promuovono la lettura
di Giovanna Frigimelica
e Stefano Parise

Nell'Italia che non legge chi promuove la lettura? Case editrici, enti, associazioni e scuole realizzano iniziative che spesso non riescono a coordinare gli sforzi verso l'unico obiettivo realmente utile: allargare la base sociale della lettura. In questo parterre affollato ma poco coeso si muovono anche le biblioteche: i loro sforzi mirano a creare occasioni d'incontro con la parola scritta, selezionando il meglio della produzione e promuovendo iniziative che attirino nuovi lettori e veicolino il piacere di leggere. Un compito messo in discussione dai tagli alle risorse.

Da ottobre a maggio: i libri non piovono più ma fioriscono

L'iniziativa «Ottobre piovono libri» (OPL), nata nel 2006, vede l'organizzazione su tutto il territorio nazionale di incontri, presentazioni, spettacoli e *reading* per promuovere il libro e la lettura. Non si tratta solo di un calendario comune, ma soprattutto di un modo nuovo per creare una rete di eventi e di collaborazioni, facilitata anche dalla messa on line del database delle iniziative sul sito del Centro per il libro e la lettura (Cepell). Nel triennio 2007-2009 in quasi la metà dei casi le attività organizzate nell'ambito di OPL si sono svolte nelle biblioteche, confermando il ruolo predominante che esse hanno nella promozione della lettura.

Nel 2011 il Centro per il libro e la lettura lancia «Il maggio dei libri», la nuova campagna nazionale di promozione della lettura. La scelta di cambiare il nome e il mese di attuazione dell'iniziativa di punta del Cepell nasce dalla necessità di coordinarsi con altri importanti eventi programmati per la primavera (la Giornata nazionale per la promozione della lettura, organizzata dalla Presidenza del consiglio dei ministri il 24 marzo, e la Giornata mondiale del libro e del diritto d'autore, promossa dall'UNESCO il 23 aprile) e di sfruttare

l'appel della Festa del libro, appuntamento inaugurato nel 2010 che mira ad attribuire un valore affettivo al libro, festeggiandolo (soprattutto in libreria) nella giornata del 23 maggio. L'iniziativa, il cui slogan è «Se mi vuoi bene regalami un libro», è sostenuta economicamente dall'Associazione italiana editori, che investe così parte dei proventi ricevuti dalla ripartizione del Fondo per il diritto di prestito pubblico, con la collaborazione dell'Associazione librai italiani, ANCI e UPI. Dopo la prima edizione, il Cepell e l'Aie si dichiarano soddisfatti sia per l'aumento delle vendite di libri nella settimana della Festa, sia per la partecipazione ampia di tutti gli attori della filiera del libro (editori, librerie, biblioteche, scuole, enti locali, associazioni). Diventa difficile, quindi, anche a causa dell'assenza di finanziamenti adeguati, sostenere due campagne di promozione della lettura – a maggio e a ottobre – da parte del Cepell. L'idea di unire gli sforzi, concentrandole nello stesso periodo, serve da una parte a salvare il network creatosi nei cinque anni di OPL, dall'altra a ottenere una migliore efficacia comunicativa.

A causa forse dei cambiamenti apportati «in corsa» alla campagna, nonché della vicinanza tra i due eventi, che non ha permesso a tutti di organizzarsi al meglio, la prima edizione del «Maggio dei libri» ha visto un numero di adesioni quasi dimezzato rispetto all'ultima edizione di OPL (1.253 contro 2.068). Secondo i promotori il numero degli eventi è stato nettamente superiore rispetto alle adesioni, poiché in molti casi le iniziative consistevano nell'organizzazione non di eventi singoli ma di rassegne articolate in un arco temporale che talvolta ha coinciso con l'intero mese. Bisognerà aspettare la seconda edizione della campagna, per capire se funzionava meglio OPL, o se il 2011 è stato un anno «zero». Resta un dubbio: che contributo reca una rassegna come «Il maggio dei libri» alla fioritura di lettori? Oltre alla promozione, che è l'anima del commercio, servirebbe una rigorosa analisi d'impatto.

Buon compleanno, «Nati per Leggere»

Se c'è un ambito dell'attività delle biblioteche italiane nel quale non dobbiamo sentirci una retroguardia, esso è la promozione della lettura in età precoce. Nel 1999 un manipolo di bibliotecari e

pediatri ebbe un'intuizione felice: promuovere il benessere e lo sviluppo cognitivo dei bambini attraverso la lettura. Così nacque «Nati per Leggere» (NPL), un progetto promosso da Associazione culturale pediatri, Associazione italiana biblioteche e Centro per la salute del bambino, che oggi conta circa quattrocento progetti locali diffusi in tutto il paese. NPL ha l'obiettivo di promuovere la lettura ad alta voce nei bambini di età compresa tra i primi mesi di vita e i sei anni. Il progetto si colloca nell'ambito più ampio della promozione di una cultura dell'infanzia e della conoscenza del bambino: come largamente dimostrato dalla letteratura scientifica e dallo sviluppo delle conoscenze neurobiologiche, attraverso la lettura in famiglia fin dal primo anno di vita si stimolano un migliore sviluppo del linguaggio e migliori performance scolastiche future; per i genitori l'efficacia si riflette su una maggiore autostima e fiducia nelle proprie competenze genitoriali.

Come scrive Giovanna Malgaroli sul «Bollettino AIB» 1-2 del 2010: «L'ascolto della voce materna e dei familiari accompagna la crescita del bambino e ne determina lo sviluppo linguistico. Canzoni, rime, filastrocche e ninnenanne sono gli ingredienti della prima dieta di parole di ogni bambino. Verso i sei-sette mesi il bambino è in grado di cominciare a manipolare un libro, al pari di altri oggetti. Se accompagnato nella sua esplorazione, gradualmente imparerà a conoscerne la particolare funzione e a usare il libro in modo sempre più appropriato». Un approccio inedito nel panorama italiano, fondato sul presupposto che la lettura sia fenomeno complesso e trasversale e richieda un approccio multidisciplinare per dispiegare tutte le sue potenzialità. Non a caso gli antesignani di NPL abitano negli Stati Uniti dove dal 1989 è attivo «Reach Out and Read», che grazie a imponenti finanziamenti federali distribuisce quasi sei milioni e mezzo di volumi a poco meno di quattro milioni di bambini, raggiungendone oltre un terzo fra coloro che vivono in condizione di povertà.

La formula è semplice ma efficace: NPL si attua attraverso l'azione del pediatra di famiglia, che durante i bilanci della salute informa i genitori sui benefici della lettura precoce e dona un libro adatto all'età per stimolarne l'avvio. Il contatto sistematico e personalizzato con il bambino e i suoi genitori da parte del pediatra consente un'interazione che deve essere ripresa e rinforzata in tutti

i possibili contesti. L'altra figura fondamentale è quella del bibliotecario, che consiglia letture appropriate allo sviluppo e alla cultura del bambino, educando a un rapporto con il libro e la lettura che duri nel tempo e facilitando l'acquisizione di livelli di competenza elevati e il loro mantenimento a lungo termine.

Un altro aspetto peculiare e qualificante del progetto è la collaborazione con il mondo editoriale: oltre alla selezione dei migliori libri italiani per la prima infanzia, segnalati nelle bibliografie redatte dagli operatori con il contributo di numerosi bibliotecari ed esperti di letteratura per bambini, NPL promuove edizioni speciali, libri stampati e distribuiti dagli editori per essere acquistati dai progetti locali a prezzi molto contenuti, al fine di facilitare e diffondere il dono del libro ai nuovi nati. Dal 2010 è attivo il premio nazionale «Nati per Leggere», che promuove la produzione editoriale di qualità per bambini in età prescolare e premia le esperienze più significative del progetto.

La diffusione di NPL è ormai pienamente nazionale. Nel 2008 risultavano attivi 7.468 operatori tra bibliotecari, pediatri, educatori, operatori sociosanitari e volontari; i bambini di età compresa tra zero e cinque anni entrati in contatto con i progetti locali nel corso del 2007 sono stati 258.698, pari al 24% della popolazione destinataria. In questi primi dieci anni alcune regioni (Basilicata, Puglia, Valle d'Aosta, Piemonte) hanno utilizzato il progetto per svolgere nelle famiglie un'azione capillare di promozione della lettura in età prescolare; il Friuli Venezia Giulia ha garantito la formazione di operatori e lettori volontari a livello regionale e l'Emilia Romagna sta vagliando un progetto pluriennale di promozione della lettura attraverso la collaborazione degli assessorati alla Sanità, alla Cultura e all'Educazione. NPL è stato individuato dal Centro per il libro e la lettura come una delle buone pratiche nazionali per la promozione della lettura. Il progetto, infatti, interpreta una delle missioni del Cepell: migliorare l'alfabetizzazione, il livello culturale e l'attitudine alla lettura mettendo tutti i bambini che vivono in Italia in condizione di conoscere e amare i libri. Un messaggio di speranza, per un paese che da sempre è fanalino di coda nelle statistiche sulla lettura in Europa.

Tutto il mondo è paese? Inghilterra e Italia alle prese con i tagli alle biblioteche e alla promozione della lettura

In Gran Bretagna, culla della biblioteca pubblica come servizio essenziale al cittadino, la crisi economica globale degli ultimi anni inizia a mettere in discussione i finanziamenti alle biblioteche e alla promozione della lettura. Tra la fine del 2010 e l'inizio del 2011 vengono lanciati i primi allarmi. Il programma «Bookstart», che dal 1998 regala libri a tutti i bambini inglesi in tre fasi della crescita (entro il compimento del primo anno, tra i diciotto e i trenta mesi e tra i tre e i quattro anni) e che ha significativamente aumentato le capacità di lettura e la frequentazione delle biblioteche del paese, rischia di chiudere completamente a causa dell'azzeramento dei fondi ricevuti dal governo (pari a 13 milioni di sterline). Le proteste di genitori, insegnanti e bibliotecari, ma anche di scrittori, editori e politici, hanno consentito che il finanziamento venga «solo» dimezzato. Il programma è salvo, ma i bambini tra i diciotto e i trenta mesi non riceveranno più il pacco di libri loro destinato.

Seguono, a ruota, i tagli alle biblioteche pubbliche: circa il 20% delle *public libraries* (oltre quattrocentocinquanta istituti) rischiano di chiudere o stanno drasticamente riducendo i servizi. Un fatto inaudito per gli inglesi, che infatti si mobilitano: il CILIP (Chartered Institute of Library and Information Professionals) promuove il «Save Our Libraries Day», una giornata di protesta che il 5 febbraio 2011 vede in tutto il paese l'organizzazione di letture, incontri con gli autori e prestiti in massa per salvare le biblioteche. Sorgono siti web, blog e gruppi su Facebook a sostegno dell'iniziativa, i principali quotidiani (anche esteri) e le tv dedicano ampio spazio alla questione. Molti scrittori famosi, tra cui Margaret Atwood, Philip Pullman e Zadie Smith, sostengono attivamente la protesta. Alan Bennett arriva a dichiarare, con una certa efficacia, che «chiudere le biblioteche è un abuso sui minori». La grande adesione dimostra prima di tutto che i cittadini ci tengono alle proprie biblioteche e ai servizi offerti. Nonostante il successo, la spada di Damocle di ulteriori tagli continua a pendere sulle biblioteche: nel 2012 si annuncia la chiusura del Museums, Libraries and Archives Council, l'organismo governativo che aveva il compito di guidare lo sviluppo degli istituti culturali e di promuov-

vere l'innovazione dei servizi offerti ai cittadini. La responsabilità passerà all'Arts Council England, con un piccolo dettaglio: il budget del MLA era di 13 milioni di sterline, quello dell'Arts Council sarà di 3. Il CILIP ha già annunciato che a febbraio 2012 si terrà un nuovo appuntamento nazionale, il «National Libraries Day».

In Italia ormai da un paio d'anni si discute (soprattutto tra i professionisti) dei tagli alle biblioteche e delle conseguenze che essi hanno sui servizi. Le risorse a disposizione delle quarantasei biblioteche statali (comprese le due nazionali centrali) si sono dimezzate negli ultimi sei anni. Ciò significa, per esempio, che la dotazione per la Nazionale Centrale di Roma basta in pratica solo a pagare le utenze, e non si acquistano più libri dal 2009, affidando l'aggiornamento delle collezioni librarie alla legge sul deposito legale; le opere così acquisite, tuttavia, non possono essere messe a disposizione del pubblico perché manca il personale per catalogarle. La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze non se la passa meglio: a luglio 2010 deve chiudere tre pomeriggi a settimana per mancanza di personale. Si leva immediatamente la protesta di studiosi ed esponenti del mondo della cultura: in nessun paese G8 la cultura è così poco considerata. A ottobre l'Associazione dei lettori e gli utenti della biblioteca organizzano una manifestazione di protesta davanti all'ingresso della biblioteca, con tanto di sit-in e striscioni a ricordare che «le grandi opere che vogliamo sono qui dentro» più che sullo stretto di Messina o in Val di Susa. A novembre il Maggio fiorentino si esibisce, proprio nei locali della biblioteca, in segno di solidarietà con l'istituzione.

In tutto ciò, il MiBAC non rinuncia a «promuovere» le sue biblioteche, gli archivi e i patrimoni inestimabili che conservano: viene organizzata a settembre la prima (e ultima?) edizione della manifestazione «Domenica di carta. Archivi e biblioteche si raccontano», apertura straordinaria con visite guidate, mostre, incontri, proiezioni e spettacoli teatrali e musicali. Un'iniziativa di successo, se non fosse che questi stessi istituti stanno quasi per chiudere a causa della mancanza di fondi, e che una giornata così è costata, solo per il personale, circa 500mila euro.

Per quanto riguarda le biblioteche di ente locale, cui compete la promozione della lettura, l'Associazione italiana biblioteche ha stimato che i tagli ai bilanci 2011 sono compresi tra il 15% e

il 35%, e si aggiungono a quelli del 7-10% già patiti nel 2010. A novembre, per denunciare i tagli indiscriminati che si profilano a seguito dei provvedimenti di contenimento del deficit pubblico (la cosiddetta «manovra anticrisi»), l'AIB aderisce alla mobilitazione nazionale «Porte chiuse, luci accese sulla cultura» promossa da Federculture e ANCI. È prevista, come suggerisce il nome dell'iniziativa, un'azione forte come la chiusura di musei, teatri, archivi ecc. Le biblioteche che partecipano, chiudendo la sede, riducendo i servizi o distribuendo materiale informativo agli utenti, sono poco più di un centinaio. Una percentuale piuttosto bassa, considerando che in Italia ci sono ottomila comuni. Per l'iniziativa sorella «Giornate nazionali per la cultura e lo spettacolo», prevista per fine marzo e poi sospesa grazie al reintegro in extremis del FUS, Federculture predispone locandine e pieghevoli da stampare e distribuire. Alcune biblioteche fanno presente che il materiale, graficamente molto bello, ha lo sfondo nero: impossibile quindi stamparlo e metterlo in distribuzione, significherebbe utilizzare troppo inchiostro della stampante. Che, di questi tempi, è un bene prezioso.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

Dei titoli citati si dà l'indicazione dell'editore e della data di pubblicazione solo quando sono oggetto di specifica trattazione.

- 47NORTH, 283
- AAP (ASSOCIATION OF AMERICAN PUBLISHERS), 231, 279
- ABEL, J. 17, 65
La perdita (Black Velvet, 2007), 17
- ABRAVANEL, R. 126
A Bug's Life. Megaminimondo, film d'animazione, 173
- '*A casciaforte*, canzone, 148
- ACCORNERO, G. 239, 240, 241
- ACTA (ASSOCIAZIONE CONSULENTI TERZIARIO AVANZATO), 128
- ADD EDITORE, 167, 169
- Agata*, canzone, 148
- AGNELLO, C. 132
- AGNELLO HORNBY, S. 132
Un filo d'olio (Sellerio, 2011), 132
- AGOSTINELLI, M. 122
Cercare il sole. Dopo Fukushima (con R. Meregalli e P. Tronconi, Ediesse, 2011), 122
- AIB vedi ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE
- AIE (ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI), 66, 242, 266, 279, 280, 281, 282, 285
- AITI (ASSOCIAZIONE ITALIANA TRADUTTORI E INTERPRETI), 205-206
- AL BANO (pseud. di Albano Carrisi), 146
- ALBERTARELLI, R. 69
- ALET, 67
- ALIBERTI, 169, 170
- Alla ricerca di Nemo* vedi *Finding Nemo*
- All'armi siam fascisti*, canzone, 146
- ALLEN, W. 137, 144
Everything You Always Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask), film, 137

ALMIRON, N. 121

Il miraggio nucleare. Perché l'energia nucleare non è la soluzione ma parte del problema (con M. Coderch, Bruno Mondadori, 2011), 121

«Alta Fedeltà», Edizioni BD, 44

AMALDI, U. 185

Fisica interattiva (Zanichelli, 1997), 185

AMAZON, 192, 193, 194, 199, 200, 223, 225, 231, 232, 233, 234, 236, 263, 278, 279, 280, 282, 283, 285

AMAZONCROSSING, 283

AMAZONENCORE, 283

AMAZON PUBLISHING, 283

AMBROSECCHIO, V. 87

AMBROSINI, C. 47

AMMANITI, N. 32, 93, 94, 96, 97, 99, 196, 217

Che la festa cominci (Einaudi, 2009), 94, 97, 99

Come Dio comanda (Mondadori, 2006), 93, 94, 97

Fango (Mondadori, 1999), 93

Io e te (Einaudi, 2010), 95

Io non ho paura (Einaudi, 2001), 93, 97, 196

ANCESCHI, L. 106

ANCI (ASSOCIAZIONE NAZIONALE COMUNI ITALIANI), 288, 293

ANDROID, sistema operativo, 279

ANDROID MARKET GOOGLE, 231

ANTONIONI, M. 32

Deserto rosso, film, 32

ANVUR (AGENZIA NAZIONALE DI VALUTAZIONE DEL SISTEMA UNIVERSITARIO E DELLA RICERCA), 249, 250, 253

APICE (CENTRO ARCHIVI DELLA PAROLA, DELL'IMMAGINE E DELLA COMUNICAZIONE EDITORIALE), 212

APP, 230-236

APP STORE, 230, 231, 232

APPLE, 189, 223, 230, 231, 232, 279, 280

APPLIX, 236

ARBASINO, A. 104-108

Amate sponde! (Einaudi, 1974), 104

Fantasmisti italiani (Cooperativa scrittori, 1977), 105

Fratelli d'Italia (Feltrinelli, 1963), 104, 107

Il principe costante (Einaudi, 1972), 104

Inipotini dell'Ingegnere e il gatto di casa De Feo («Il Verri», n. 1, 1960), 106

In questo stato (Garzanti, 1978), 105

La bella di Lodi (Einaudi, 1972), 104

La caduta dei tiranni (Sellerio, 1990), 105

L'Anonimo lombardo (Feltrinelli, 1959), 104

La vita bassa (Adelphi, 2008), 105

Le piccole vacanze (Einaudi, 1957), 104

Lettere da Londra (Adelphi, 1997), 105

L'Ingegnere in blu (Adelphi, 2008), 106

Mekong (Adelphi, 1994), 105

Paesaggi italiani con zombi (Adelphi, 1998), 105

Specchio delle mie brame (Einaudi, 1974), 104

Super-Eliogabalo (Feltrinelli, 1969), 104

- Un paese senza* (Garzanti, 1980), 105
- ARBORE, R. 148
Come si ride a Napoli! Piccola antologia della canzone umoristica antica e più moderna (a c. di, Baldini Castoldi Dalai, 2010), 148
- ARCIMBOLDI, teatro, 211, 213
- ARDUINI, S. 207
- ARISTON, teatro, 145
- ARMANINO, E. 87, 88
Storia naturale di una famiglia (Einaudi, 2011), 86, 87
- ARPAIA, B. 99
L'energia del vuoto (Guanda, 2011), 99
- «Ars Amandi», ES, 50
- ARTS COUNCIL ENGLAND, 292
- ARTUSI, P. 129
- ASSANGE, J. 38
- ASSLÄNDER, F. 142
Non ho tempo. L'arte di averne di più e vivere meglio (con A. Grün, Paoline Editoriale Libri, 2011), 142
- ASSOCIAZIONE CULTURALE PEDIATRI, 289
- ASSOCIAZIONE EDITORI CRISTIANO EVANGELICI, 232
- ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE, 289, 292, 293
- ASSOCIAZIONE LIBRAI ITALIANI, 288
- ASTONE, F. 123
Il partito dei padroni. Come Confindustria e la casta economica comandano in Italia (Longanesi, 2010), 123
- «(À Suivre)», 46
- ATWOOD, M. 291
- AUGÉ, M. 197
- «AutoreInvisibile», incontri sulla traduzione, 206, 207
- AVALLONE, S. 86
Acciaio (Rizzoli, 2010), 86
- AVENE, T. 140
So quel che pensi (Tea, 2010), 141
- AVOLEDO, T. 98, 103
Un buon posto per morire (con D. Boosta Dileo, Einaudi, 2011), 103
- BACALOV, L. 147
- BACILIERI, P. 31, 33, 46, 47
Barokko (Black Velvet, 2004), 33, 46
Durasagra. Venezia über alles (Black Velvet, 2006), 31
Napoleone, (Rizzoli Lizard, 2010), 47
Otello 91 (Black Velvet, 2004), 33
- BAFFO, G. 50
Sonetti erotici (con H. Pratt, Nuages, 2002), 50
- BAJANI, A. 111
- BALDAZZINI, R. 53
Trans/est (con D. Brolli, Kappa Edizioni, 2007), 53
- BALDINI, R. 270-275
Intercity (Einaudi, 2003), 274
- BALESTRINI, N. 107
- BALZAC, H. DE 107
- BANDLER, R. 140
Scelgo la libertà. Perché alcune persone vivono felicemente e altre no (Alessio Roberti Editore, 2010), 140
- BANFI, D. 128
Vita da freelance. I lavoratori della conoscenza e il loro futuro (con

- S. Bologna, Feltrinelli, 2011), 128
- BANTI, A. 107
- BAO PUBLISHING, 66
- BARBIERI, C. 65
- BARICCO, A. 188
Barbari (Feltrinelli, 2008), 188
- BARNES & NOBLE, 192, 283
- BARONCIANI, A. 32
Le ragazze nello studio di Munari (Black Velvet, 2010), 32
- BARRIO'S, centro giovanile, 211
- BASSANI, G. 107
- BATTIATO, F. 146
- BATTISTI, L. 144, 147
- BAUDRILLARD, J. 35, 126
- BAY, A. 130
Cuochi si diventa. Le ricette e i trucchi della buona cucina italiana di oggi (2 voll., Feltrinelli, 2003-2004), 130
Le ricette degli altri. Scorrubande fra i piatti e i sapori di tutto il mondo (Feltrinelli, 2005), 130
- Beautiful*, soap opera, 31
- BECCO GIALLO, 38, 66, 67
- Bella ciao*, canzone, 145
- Bella ciao*, spettacolo, 148
- BELLANTONI, I. 130, 133
Lo chef è un dio (Feltrinelli, 2010), 133
- BENNETT, A. 291
- BERLINGUER, E. 170
La questione morale. La storica intervista di Eugenio Scalfari, (con E. Scalfari, Aliberti, 2011), 170
- BERLUSCONI, S. 112
- BERNARDI, L. 43, 44
Carriera criminale di Clelia C. Un'epopea camorristica (con G. Lobaccaro, Black Velvet, 2011), 43
- BERNARDI, L. 65
- BERSELLI, E. 126
L'economia giusta (Einaudi, 2010), 126
- BERTANTE, A. 98, 100, 101
Nina dei lupi (Marsilio, 2011), 100
- BERTOLINI, S. 206
- BERTOLOTI, C.G. 238
- BEVILACQUA, P. 124
Il grande saccheggio. L'età del capitalismo distruttivo (Laterza, 2011), 124
- BIANCHI, M. 130
I magnifici 20. I buoni piatti che si prendono cura di noi (Ponte alle Grazie, 2010), 130
Le ricette dei magnifici 20. I buoni piatti che si prendono cura di noi (Ponte alle Grazie, 2011), 130
- BIBLIOTECA CHIESA ROSSA, 211
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE, 292
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA, 111, 292
- BIBLIT, 204, 205
- BIRATTARI, M. 216, 217, 218
- BIRD, B. 175
- BLACK VELVET, 46, 63, 65, 67
- «Blue», 52, 54
- BOCCA, libreria, 193
- BOERI, S. 209
- BOERI, T. 127
- BOERO, S.
La teoria del caos (Salani, 2011), 86
- «Bollettino AIB», 289
- BOLOGNA, S. 128
Vita da freelance. I lavoratori del-

- la conoscenza e il loro futuro* (con D. Banfi, Feltrinelli, 2011), 128
- BOMPIANI, 211, 212,
- BOMPIANI, V. 212
- BONA, G. 267
- BONELLI, 20, 47, 64
- BONELLI, S. 69, 70
- BONO, M. 198
- Se il marchio preferito è una catena di librerie* («la Repubblica», 4 luglio 2011), 198
- BOOK COUNTRY, 285
- «Bookstart», 291
- BOOSTA DILEO, D. 98, 103
- Un buon posto per morire* (con T. Avoledo, Einaudi, 2011), 103
- BORDERS, 192
- BOURDAIN, A. 133
- Kitchen Confidential. Avventure gastronomiche a New York* (Feltrinelli, 2002), 133
- Il viaggio di un cuoco* (Feltrinelli, 2004), 133
- BOURDIEU, P. 146
- BOZZINI, O. 233
- BRANDI, C. 113
- BRANDUANI, C. 200
- BREVINI, F. 270, 272, 273
- BROLLI, D. 53, 97
- Fa un po' male* (con A. Nove e D. Fabbri, Einaudi, 2004), 97
- Trans/est* (con R. Baldazzini, Kappa Edizioni, 2007), 53
- BROWN, C. 16, 19, 65
- Non mi sei mai piaciuto* (Black Velvet, 1999), 16
- BROWN, D. 121
- BRUNELLI, L. 99
- Il giorno del giudizio* (con A. Metalli, Fazi, 2011), 99
- BRUNO, D. 143
- La sfida delle 100 cose. Come mi sono liberato di quasi tutto, ho ricostruito la mia vita e mi sono riappropriato della mia anima* (Tecniche Nuove, 2011), 143
- BUR, 114, 227, 228
- BUSCAGLIA, A. 43
- In nomine patris* (con A. Crippa, ReNoir, 2008), 43
- BUSCAGLIONE, F. 148
- BUTTIGLIONE, R. 145
- BYRNE, R. 141
- The Power* (Mondadori, 2011), 141
- The Secret* (Macro Edizioni, 2007), 141
- CAJELLI, D. 42, 50
- Alta infedeltà. Il meglio dell'eros italiano a fumetti* (a c. di, con M. Schiavone, Mondadori, 2007), 50
- Milano criminale. La banda del muto* (Edizioni BD, 2003), 42
- Milano criminale. La città esige vendetta* (3 voll., con G. Ferrario, Coconino Press, 2007-2011), 42
- CALCAGNO, G. 238
- CALIANDRO, C. 126
- Italia reloaded. Ripartire con la cultura* (con P.L. Sacco, il Mulino, 2011), 126
- CALICETI, G. 160, 161
- Una scuola da rifare. Lettera ai genitori* (Feltrinelli, 2011), 160
- CALVINO, I. 197
- Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Einaudi, 1978), 197
- CALVINO, Premio, 88
- CAMPIELLO, Premio, 80, 89, 91

- CANFIELD, J.
La chiave della legge dell'attrazione. Il metodo Canfield per creare la vita dei tuoi sogni (con D.D. Watkins, Anteprima Edizioni, 2009), 141
- CANICOLA, 30, 66
 «Canicola», 30, 33
- CANNIBALI, movimento letterario, 93, 111
- CANTALAMESSA, B. 148
'A risa, canzone, 148
- CAPUANA, L. 227
- CAREDDA, P. 99
Altri giorni, altri alberi. Una fantasia per giorni più chiari (Isbn, 2009), 99
- CARLOTTO, M. 42
Alligatore. Dimmi che non vuoi morire (con Igort, Coconino Press, 2011), 42
- CARMIGNANI, I. 206, 207
- CARNEGIE, D. 137
Come trattare gli altri e farseli amici (Bompiani, 2001), 137
- CAROFIGLIO, G. 196
- CAROSONE, R. (pseud. di Renato Carusone), 148
- CARRA, L. 122
Enigma nucleare. Cento risposte dopo Fukushima (con M. Fronte, Scienza Express, 2011), 122
- CARRADA, L. 182
- Cars. Motori ruggenti*, film d'animazione, 173
- Cars 2*, film d'animazione, 173
- CASA DELLE TRADUZIONI DEL COMUNE DI ROMA, 207
- CASA RICORDI, 148
- CASTALDO, G. 145
- CASTELLARI, E. 42
- CASTELLINA, L. 169
Ribelliamoci. L'alternativa va costruita (Aliberti, 2011), 169
- CASTERMAN, 46
- CATMULL, E. 172, 174, 175, 176
How Pixar Fosters Collective Creativity («Harvard Business Review», 18 settembre 2008), 174
- CAVAZZANO, G. 44, 45
Altai & Jonson (con T. Sclavi, Edizioni BD, 2006), 44
- CAVAZZANO, S. 47
 «Cavoletto di Bruxelles», blog, 133, 134
- CEATL (CONSIGLIO EUROPEO DELLE ASSOCIAZIONI DI TRADUTTORI LETTERARI), 203, 206
- CENTRO PER IL LIBRO E LA LETTURA, 207, 287, 290
- CENTRO PER LA SALUTE DEL BAMBINO, 289
- CENTRO TRADUTTORI FIERA DEL LIBRO PER RAGAZZI DI BOLOGNA, 206
- CEPELL vedi CENTRO PER IL LIBRO E LA LETTURA
- CHANDLER, R. 45, 46
Dalia azzurra (con F. Scòzzari, Coniglio Editore, 2006), 45
- CHAPMAN, B. 175
- CHE GUEVARA, E. 38
- CHECCHIN, F. 139
Le ragioni del corpo (Crisalide, 2011), 139
- CHELSEA FLOWER SHOW, 214
- Chiara*, canzone, 148
- CHIARELETTERE, 123, 170
- CHIESA, G. 120
La menzogna nucleare. Perché tornare all'energia atomica sarebbe gravemente rischioso e com-

- pletamente inutile* (con L. Sartorio e G. Cosenza, Ponte alle Grazie, 2010), 120
- Chitarra accattarrata*, canzone, 148
- CHRISTIAN BOOK AWARD, 232
- CIABATTI, T. 87
- Ciccio Formaggio*, canzone, 148
- CILIP (CHARTERED INSTITUTE OF LIBRARY AND INFORMATION PROFESSIONALS), 291, 292
- CINGOLANI, S. 123, 124
- Bolle, balle & sfere di cristallo. L'economia dell'inganno* (Bompiani, 2011), 123
- CITO, G. 112
- CLERICI, A. 129, 130, 131, 132
- Le ricette di casa Clerici* (Rai-Eri, 2010), 129
- CLERICI, S. 120
- I costi del mancato sviluppo del nucleare in Italia* (con A. Gilardone e L. Romè, Egea, 2010), 120
- CLÒ, U. 121
- Si fa presto a dire nucleare* (il Mulino, 2010), 121
- COCONINO PRESS, 42, 63, 65
- CODERCH, M. 121
- Il miraggio nucleare. Perché l'energia nucleare non è la soluzione ma parte del problema* (con N. Almiron, Bruno Mondadori, 2011), 121
- COELHO, P. 208
- COLLINS, J. 142
- O meglio o niente. Come si vince la mediocrità e si raggiunge l'eccellenza* (Mondadori, 2007), 142
- COLOMBO, G. 170
- Democrazia* (Bollati Boringhieri, 2011), 170
- «COM», 60, 61
- «Comic Art», 46
- CONIGLIO EDITORE, 45, 54, 66
- CONIGLIO, F. 52
- CONTE, P. 148, 149
- «Contromano», Laterza, 110
- «Coralli» (I), Einaudi, 87
- CORDAY, C. 82
- CORNWELL, B. 208
- CORONA, M. 98, 99, 100
- La fine del mondo storto* (Mondadori, 2010), 99
- «Corriere dei ragazzi», 44
- «Corriere della Sera», 196, 197, 210, 215, 218
- COSENZA, G. 120
- La menzogna nucleare. Perché tornare all'energia atomica sarebbe gravemente rischioso e completamente inutile* (con L. Sartorio e G. Chiesa, Ponte alle Grazie, 2010), 120
- COSTANTINO, A.E. 137
- Le dimensioni dell'Essere* (Tecniche Nuove, 2011), 137
- COSTANZA, J. 24
- Cotto e mangiato*, programma televisivo, 132
- CREPAX, G. (pesud. di Guido Crepas), 24, 50
- Emmanuelle* (ES, 2007), 50
- Histoire d'O* (ES, 2008), 50
- La marchesa di O...* (con H. von Kleist, Nuages, 1996), 50
- L'astronave pirata* (Rizzoli, 1968), 24
- Tre classici dell'erotismo* (con M. Manara e H. Pratt, Nuages, 2011), 50
- CRIPPA, A. 43
- In nomine patris* (con A. Buscaglia, ReNoir 2008), 43

- Gli eletti* (con S. Gerasi, ReNoir, 2011), 43
- CULICCHIA, G. 237
- CUN (CONSIGLIO UNIVERSITARIO NAZIONALE), 250
- CURTI, C. 218
- D'ALEMA, M. 111
- D'ORRICO, A. 217
- D'ORTA, M. 159
- Io speriamo che me la cavo. Sesanta temi di bambini napoletani* (Mondadori, 1990), 159
- DA VOLPEDO, P. 210
- Quarto Stato*, dipinto, 210
- DAI PRA', S. 161
- Quelli che però è lo stesso* (Laterza, 2011), 161
- DAL VERME, teatro, 211
- DALLA, L. 147, 214
- DANTE ALIGHIERI, 208
- La Divina Commedia*, 185
- DARNTON, R. 193, 199, 200
- Il futuro del libro* (Adelphi, 2010), 193
- DC COMICS, 23
- DE ANDRÉ, F. 144, 146, 147
- DE GREGORI, F. 146
- Viva l'Italia*, canzone, 146
- DE MAURO, T. 207
- DE MICHELE, G. 161
- La scuola è di tutti. Ripensarla, costruirla, difenderla* (minimum fax, 2010), 161
- DE PAOLI, L. 121
- L'energia nucleare. Costi e benefici di una tecnologia controversa* (il Mulino, 2011), 121
- DE SIMONE, D. 124
- Crac! Il tracollo economico dell'Italia* (Editori Internazionali Riuniti, 2011), 124
- DE VILLIERS, K. 19
- Mia madre era una donna bellissima* (Comma 22, 2009), 19
- DECALOGO PER IL PROCESSO DI LAVORAZIONE DELLA TRADUZIONE, 208
- DEL BUONO, O. 20, 45
- DEL RE, L. 53
- Anna Lynch. La Porta d'Oriente* (con C. Fabris, Coniglio Editore, 2006), 53
- DENEUVE, C. 37
- DERBY, teatro, 211
- DESIATI, M. 110
- Foto di classe. U uagnon se n'asciot* (Laterza, 2009), 110
- Il paese delle spose infelici* (Mondadori, 2008), 112
- Le luci gialle della contraerea* (LietoColle, 2004), 110
- Neppure quando è notte* (pe-Quod, 2003), 110
- Ternitti* (Mondadori, 2011), 110
- Vita precaria e amore eterno* (Mondadori, 2006), 110
- DEZIO, F. 111
- DI GRADO, V. 88, 90
- Settanta acrilico trenta lana*, (e/o, 2011), 86, 87, 89
- DI GREGORIO, B.
- Le giostre sono per gli scemi* (Rizzoli, 2011), 86
- DI PIETRANTONIO, D.
- Mia madre è un fiume* (Elliot, 2010), 86
- DI PIETRO, A. 146
- DICHIARAZIONE UNIVERSALE DEI DIRITTI UMANI, 168

- DICK, P.K. 31, 32
- DISNEY, W. 64, 173, 177, 186, 189, 219
- DISNEYLAND, 172
- Distribuzione del libro in Italia e in Germania* (Osservatorio permanente europeo sulla lettura, 2003), 196
- «Domenica di carta. Archivi e biblioteche si raccontano», manifestazione culturale, 292
- DORFLES, G. 30
- DOSSI, C. 107
- DOSTOEVSKIJ, F. 32, 107
- DURANTI, F. 138
Le 100 regole del benessere (Sperling & Kupfer, 2007), 138
- DURASTANTI, C.
Un giorno verrò a lanciare sassi alla tua finestra (Marsilio, 2010), 86
- «Dylan Dog», Bonelli, 69
- E/O, 86
- E-BOOK, 156, 185, 192, 194, 195, 199, 200, 217, 220, 222, 223, 225-234, 267, 278, 279, 280, 281, 282, 284
- «E-book in libreria», 200
- ECLISSI EDITRICE, 86
- ECO, U. 20, 107
Opera aperta (Bompiani, 1962), 107
- «Economist» (The), 181
- EDITRICE NORD, 216
- EDIZIONI BD, 44, 66
- EINAUDI, 67, 86, 87, 111, 239
- EINAUDI, L. 170
- EISNER, W. 24, 63
Un contratto con Dio (Fandango, 2009), 63
- ELFO (pseud. di Giancarlo Ascari), 17, 18
Tutta colpa del 68 (Garzanti, 2008), 17
- ELISABETTA, regina d'Inghilterra, 124
- ELLIOT, 86
- ENDRIGO, S. 148
- ENHANCED BOOK, 230, 231, 234, 236
- EPITTETO 136
- EPUB, 226, 228, 230, 285
- EPUB 3, 236, 285, 286
- E-READER, 222, 225, 227, 231, 233, 234, 283, 286
- ESPRESSO BOOK MACHINE, 199
- EXPO 2015, 209, 214
- FABBRI, 212, 216, 218
- FABBRI, D. 97
Fa un po' male (con A. Nove e D. Brolli, Einaudi, 2004), 97
- FABRIS, C. 53
Anna Lynch. La Porta d'Oriente (con L. Del Re, Coniglio Editore, 2006), 53
- Faccetta nera*, canzone, 146
- FACEBOOK, 155, 189, 235, 291
- FALCO, G. 111
- FALCONES, I. 208
- FALIGI, 227
- FALLACI, O. 169
La rabbia e l'orgoglio (Rizzoli, 2002), 169
- FANDANGO, 67, 86, 110
- FARACI, T. 47
- FAUSONE, F. 42
- FAVARETTO, A. 142
Dimentica i due di picche. Diventa un asso di cuori. La seduzione con la PNL (Anteprima Edizioni, 2010), 142

- FEDERCULTURE, 293
- FELTRINELLI, 107, 198
- FELTRINELLI LIBRI E MUSICA vedi LIBRERIE FELTRINELLI
- FERRARI, G.A. 248, 249
- FERRARIO, G. 42
Milano criminale. La città esige vendetta (3 voll., con D. Cajelli, Coconino Press, 2007-2011), 42
- FERRERI, G. 146
- FERRERO, E. 207, 242, 243
- FERRI, P. 235, 236
- FESTIVAL DI CANNES, 36
- FESTIVAL DI SANREMO, 144, 145
- FESTIVAL DI SPOLETO, 148
- FESTIVALE LETTERATURA DI MANTOVA, 206
- FESTUCCIA, F. 121
Perché no al nucleare (a c. di, Armando Editore, 2010), 121
Perché sì al nucleare (a c. di, Armando Editore, 2010), 121
- FIERA DEL LIBRO DI FRANCOFORTE, 207, 231, 238, 266, 285
- FIERA DEL LIBRO PER RAGAZZI DI BOLOGNA, 206
- FIERA INTERNAZIONALE DEL LIBRO DI TORINO, 240
- FILHOL, E. 121
La centrale (Fazi, 2011), 121
- FILOSA, V. 33
Il re dei pruppi («Canicola», n. 9, 2010), 33
- Finding Nemo*, film d'animazione, 172, 173, 174, 178
- FINDINGS.COM, 284
- FINOCCHI, L. 212
- FIRE vedi KINDLE FIRE
- FMI (FONDO MONETARIO INTERNAZIONALE), 125
- FNAC, 198, 284
- FO, D. 147
- FOLLETT, K. 197, 202, 208, 220, 232
La caduta dei giganti (Mondadori, 2010), 197, 202, 232
- FOLLIERO, E. 130
- FOLMAN, A. 36, 37
Valzer con Bashir. Una storia di guerra (con D. Polonsky, Rizzoli Lizard, 2009), 36, 37
- FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI, 212
- FONDAZIONE CORRIERE DELLA SERA, 211, 213
- FONDAZIONE GIANGIACOMO FELTRINELLI, 213
- FONDAZIONE PER IL LIBRO, LA MUSICA E LA CULTURA, 241
- FONDO PER IL DIRITTO DI PRESTITO PUBBLICO, 288
- FORD, D. 137
Il Segreto dell'Ombra. Scegli la vita che vuoi! (My Life, 2011), 137
- FORSYTH, F. 217
- FORUM DEL LIBRO DI MATERA, 263
- FORUM NUCLEARE, 119
- FOSTER, H. 86
- FRANKFURTER BUCHMESSE vedi FIERA DEL LIBRO DI FRANCOFORTE
- FRATINI, M. 128
Mutande di ghisa (con L. Marconi, Rizzoli, 2011), 128
- «Frigidaire», 45
- FRONTE, M. 122
Enigma nucleare. Cento risposte dopo Fukushima (con L. Carra, Scienza Express, 2011), 122
- FRUSI, M. 138
La malattia ha le sue buone ragioni, ma le si può far cambiare idea (Aracne, 2010), 138

- FURLAN, S. 232, 233, 234
 FUS (FONDO UNICO PER LO SPETTACOLO), 293
 FUTUREBOOK, 284
- G8, 292
 GABER, G. 149, 210
 GADDA, C.E. 107
 GALIMBERTI, F. 205
 GALLERIA D'ARTE MODERNA DI MILANO, 210
 GALLINO, L. 124, 125
 Finanzcapitalismo. La civiltà del denaro in crisi (Einaudi, 2011), 124
 GALLO, A. 170
 GAMBERALE, C. 217
 GARIBALDI, G. 78, 79, 147
 «Garò», 60
 «Gazzetta Ufficiale», 263
 GDO (GRANDE DISTRIBUZIONE ORGANIZZATA), 193, 197, 198
 GELMINI, M.S. 150, 160
 GENERAL MOTORS, 173
 GENERAZIONE TQ, 110, 111
 GERASI, S. 43
 Gli eletti (con A. Crippa, Re-Noir, 2011), 43
 GERMI, P. 93
 GESÙ, 114, 115, 116, 117
 GHOSH, A. 207
 GILARDONI, A. 120
 I costi del mancato sviluppo del nucleare in Italia (con S. Clerici e L. Romè, Egea, 2010), 120
 GILL, A. 148
 GIORDANO, M. 127, 167
 Sanguisughe. Le pensioni scandalose che ci prosciugano le tasche (Mondadori, 2011), 167
 GIORNATA MONDIALE DEL LIBRO E DEL DIRITTO D'AUTORE, iniziativa culturale, 287
 GIORNATA NAZIONALE PER LA PROMOZIONE DELLA LETTURA, iniziativa culturale, 287
 GIORNATE DELLA TRADUZIONE LETTERARIA, 206, 207
 GIORNATE NAZIONALI PER LA CULTURA E LO SPETTACOLO, manifestazione culturale, 293
 GIOVANNINI, L. 140
 Mi merito il meglio. Fai pace con te stesso e scegli di essere felice (Sperling & Kupfer, 2010), 140
 GIOVINE ITALIA, 78
 Giovinezza, canzone, 145
 GIUNTI, 67, 129, 227
 GIUNTI DEMETRA, 227, 228
Glo Bible, applicazione, 232
 GODARD, J.-L. 36, 39
 GODIN, S. 142
 Il ruggito della mucca viola. Ci vuol coraggio per farsi notare (Sperling & Kupfer, 2006), 142
 GOLDEN GLOBE, 36
 GOOGLE, 184, 188, 189, 192, 195, 199, 223, 226, 228, 231, 232, 236, 279, 280
 GOOGLE BOOK SEARCH, 195
 GOOGLE BOOKS, 199, 226
 GORE, A. 235
 Our Choice. A Plan to Solve the Climate Crisis (Push Pop Press, 2011), 235
 GRAMSCI, A. 170
 Odio gli indifferenti (Chiarelettere, 2011), 170
 «Grand Companion», 61
 «Grand Hotel», Edizioni Del Duca, 10

- «Graphic Novel», «la Repubblica», 66
 GRASSO, S. 90
 «Green Paper on the Future of Vat», 282
 GREENE, G. 12
 GRIFO EDIZIONI, 66
 GRILLO, B. 128
 GRISHAM, J. 208
 GRÜN, A. 142
 Non ho tempo. L'arte di averne di più e vivere meglio (con F. Aspländer, Paoline Editoriale Libri, 2011), 142
 GRUPPO '63, 107
 GUANDA, 67
 «Guanda Graphic», Guanda, 67
 GUCCINI, F. 146
 GUGLIELMI, A. 139
 Il linguaggio segreto del corpo. La comunicazione non verbale (Piemme, 2007), 139
 HACK, M. 169
 HESSEL, S. 167, 168, 169
 Dalla parte giusta. Un secolo di passione civile nella testimonianza di un grande protagonista (con J.-M. Helvig, Rizzoli, 2011), 169
 Impegnatevi! (Salani, 2011), 169
 Indignatevi! (ADD Editore, 2011), 169
 HIDEO, A. 61
 HITLER, A. 38
 HOCKING, A. 284
 «Homunculus», Shogakukan, 61
 HOSSEINI, K. 208
 IBOOKSTORE, 234
 IBS, 225, 227, 280, 281
 IBUK, 280
 «Ichi the Killer», Shogakukan, 61
 ICT WEB (INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGY), 236
 IDPF (INTERNATIONAL DIGITAL PUBLISHING FORUM), 285
 IGORT (pseud. di Igor Tuveri), 42, 65
 Alligatore. Dimmi che non vuoi morire (con M. Carlotto, Cocconino Press, 2011), 42
 5 è il numero perfetto (Coconino Press, 2002), 42
 IHALEAKALA HEW, L.
 Zero limits. Lo straordinario sistema hawaiano per gioire di una vita meravigliosa in cui tutto è davvero possibile (con J. Vitale, Il Punto d'Incontro, 2009), 141
 IKUEISHA, 57
Il cielo in una stanza, canzone, 146
 INGRAO, P. 169
 Indignarsi non basta (con M.L. Boccia e A. Olivetti, Aliberti, 2011), 169
 «Instant Book», Chiarelettere, 170
 INSTAR LIBRI, 267
Io mammeta e tu, canzone, 148
Io, tu e le rose, canzone, 147
Io scrivo, corso di scrittura, «Corriere della Sera», 215, 216, 219
 IPAD, 56, 67, 181, 184, 185, 186, 187, 193, 196, 230, 232, 236, 278, 279
 IPAD 2, 279
 IPAD 3, 279
 IPHONE, 185, 186
 ISHIMORI, S. 61
 ISTAT, 194, 202, 256
 ITUNES, 192

- JANNACCI, E. 148, 149
- JANSON, K. 23, 24
Batman. Il ritorno del cavaliere oscuro (con F. Miller e L. Varley, Planeta De Agostini, 2006), 23, 24
- JENKINS, H. 235
- JOBS, S. 173, 174, 179, 190, 236
- JOST, F. 39
Realtà/Finzione. L'impero del falso (Editrice il Castoro, 2002), 39
- JOVANOTTI (pseud. di Lorenzo Cherubini), 145
Ora, album musicale, 145
Safari, album musicale, 145
 «Julia», Bonelli, 69
- «Kage», 59
- «Kamui den», Shogakukan, 60
- KAPPA BOYS, 64, 65
- KAPPA EDIZIONI, 63, 65
- KAPUŚCIŃSKI, R. 12
- KATSUICHI, N. 60
- KDP SELECT, 283
- KEARNEY, A.T. 231
- KHOMEINI, R.M. 37
- KIMURA, M. 61
- KINDLE, 222, 225, 231, 233, 234, 278, 279, 283
- KINDLE DIRECT PUBLISHING, 283
- KINDLE FIRE, 233, 279
- KINDLE TOUCH, 279
- KLEIST, H. VON 50
La marchesa di O... (con G. Crepax, Nuages, 1996), 50
- KOBO, 282, 283
- KOMIX.IT, 66
- KONRATH, J. 284
- «Krazy Kat», Free Books, 10
- KÜNG, H. 126
- Onestà. Perché l'economia ha bisogno di un'etica* (Rizzoli, 2011), 126
- KULAYEV, N.-P. 82
- LA CAPRIA, R. 217
La notte dell'addio, canzone, 146
La prova del cuoco, programma televisivo, 131, 132
La rivoluzione, canzone, 147
- LANE, A. 177
The Fun Factory. Life at Pixar («New Yorker», 16 maggio 2011), 177
- LANGIT, 204
- LARSSON, B. 217
- LARSSON, S. 208
- LASSETER, J. 172, 174, 175, 177, 179
- LATOUCHE, S. 126
Come si esce dalla società dei consumi. Corsi e percorsi della decrescita (Bollati Boringhieri, 2011), 126
- LE CARRÉ, J. 12
- LEGGE BIAGI, 111
- LEGGE LANG, 269
- LEGGE LEVI, 193, 263, 267, 268
- «Legge sul prezzo del libro», blog, 267
- LEGGO, 225, 227
- LEHMAN BROTHERS, 125
- LENZI, U. 42
- LEONE XII, papa
Rerum novarum, 126
- «Lettore goloso» (Il), Ponte alle Grazie, 130
- LEVI, P. 121
La chiave a stella (Einaudi, 1978), 121
- LEVI, R.F. 263

- LÉVI-STRAUSS, C. 109
Antropologia strutturale (il Saggiatore, 2009), 109
Il pensiero selvaggio (il Saggiatore, 2003), 109
Tristi tropici (il Saggiatore, 2004), 109
- LEWIS, B. 175
- LIBRACCIO, 198
- LIBRERIE COOP, 268
- LIBRERIE FELTRINELLI, 195, 196, 198, 268
- LICHTENSTEIN, R. 53
- LIM (LAVAGNA INTERATTIVA MULTIMEDIALE), 152, 153, 154
 «Linea d'ombra», 11
 «Linus», 11, 20
- LITTAUER, F.
Sviluppa la tua personalità. Come capire gli altri conoscendo se stessi (Gribaudo, 2011), 139
 «Little Nemo», Garzanti, 10
- LOBACCARO, G. 44
Carriera criminale di Clelia C. Un'epopea camorristica (con L. Bernardi, Black Velvet, 2011), 43
- LOCKE, J. 284
- LOI, F. 271
- LONDON, J. 99
La peste scarlatta (Adelphi, 2000), 99
- LONDON SCHOOL OF ECONOMICS, 124
- LONGHI, R. 107
- LONGO, D. 98, 101
L'uomo verticale (Fandango, 2010), 101
- Lost*, serie tv, 190
- Lostpedia*, 190
- LUCASFILM, 172, 179
- LUTES, J. 65
Luxo Junior, cortometraggio, 179
- MACBOOK, 200
 «Machi», 59
- MADONIA, L. 146
- MAGAZZINI SALANI, 50
- MAGNUS (pseud. di Roberto Raviola), 49
Erotico e fantastico. Opere 1980-1995 (Rizzoli Lizard, 2009), 49
Racconti erotici e dell'orrore (a c. di F. Gadducci, Rizzoli Lizard, 2010), 49
- MAGRIS, C. 217
- MALDACEA, N. 148
- MALGAROLI, G. 289
- MANARA, M. 50
Lettere di una monaca portoghese (Nuages, 1997), 50
Tre classici dell'eroticismo (con G. Crepax e H. Pratt, Nuages, 2011), 50
- MANFREDI, V.M. 232
 «Manga man», 57
 «Manga Shonen», 61
- MANICA, R. 104, 105
 «manifesto» (il), 241
Manifesto per Milano, 210
- MANN, T. 107
Manuale Merck per la salute del cane e del gatto (Raffaello Cortina, 2011), 138
- MANUNTA, G. 54, 55
Giunchiglia. Il tomo sacro (Coniglio Editore, 2007), 54
Il fiore d'Irlanda (Coniglio Editore, 2004), 54
- MANZON, F. 86, 88, 91, 92
Di fama e di sventura (Mondadori, 2011), 86, 87, 91, 92

- MANZONI, A. 78
- MARCHESI, G. 129
- MARCHETTI, P. 212
- MARCONI, L. 128
Mutande di ghisa (con M. Frattini, Rizzoli, 2011), 128
- MARI, A. 77, 78
Troppo umana speranza (Feltrinelli, 2011), 77
- MARIN, B. 241, 243
- MARSHALL CAVENDISH, 283
- MARSIGLIA, V. 148
Chi sono, cosa faccio, dove vado, spettacolo, 148
- MARSILIO, 86
- MARTEL, F. 236
- MARTINI, C.M. 171
Che cosa dobbiamo fare. Smarrimento e inquietudine dell'uomo contemporaneo (Piemme, 2011), 171
- MARTINI, O. 65
- MARTINO, S. 42
- MASCIA, G. 169
- MASINI, B. 217
- MASTROCOLA, P. 162, 163, 167
La gallina volante (Guanda, 2000), 162
Togliamo il disturbo. Saggio sulla libertà di non studiare (Guanda, 2001), 162, 167
- MATHML, 285
- MATT, J. 21
Il bel tempo (Coconino Press, 2011), 21
- MATTEOTTI, G. 145
- MATTIOLI, G. 121
Nucleare. A chi conviene? Le tecnologie, i rischi, i costi (con M. Scalia, Ambiente, 2010), 121
- MATTOTTI, L. 30
Paesaggi urbani («Canicola», n. 9, 2010), 30
- MATUTOR, 184
- MAZZI, G. 145
- MAZZINI, G. 78
- MCCARTHY, C. 99
La strada (Einaudi, 2007), 99
- MCLUHAN, M. 33
- MELISSA P (pseud. di Melissa Panarello), 133
- MEMEX, 200
- MERCALLI, L. 126
Prepariamoci a vivere in un mondo con meno risorse, meno energia, meno abbondanza... e forse più felicità (Chiarelettere, 2011), 126
- MEREGALLI, R. 122
Cercare il sole. Dopo Fukushima (con M. Agostinelli e P. Tronconi, Ediesse, 2011), 122
- «Meridiani» (I), Mondadori, 104, 199
- MERLI, M. 43
- «Mestiere di scrivere» (II), blog, 182
- METALLI, A. 99
Il giorno del giudizio (con L. Brunelli, Fazi, 2011), 99
- MIBAC (MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI), 292
- MICHEL, F. 213
- «Mickey Mouse Mystery Magazine», 47
- MICOCCHI, E. 147, 148
- MILANI, L. 159, 160, 163, 170
Lettera a una professoressa (Libreria Editrice Fiorentina, 1967), 159
- MILANO FILM FESTIVAL, 213

- MILLER, F. 23, 24
Batman. Il ritorno del cavaliere oscuro (con K. Janson e L. Varley, Planeta De Agostini, 2006), 23, 24
- MINIMUM FAX, 199
- MIRAGLIA, G. 99
Muori Milano muori! (Elliot, 2011), 99
- MISSAGLIA, C. 148
 «Mister No», Bonelli, 69
- MITCHINSON, J. 284
- MITO SETTEMBREMUSICA, 213
- MLA (MUSEUM, LIBRARIES AND ARCHIVES COUNCIL), 292
- MOLESINI, A. 77, 80, 81
Non tutti i bastardi sono di Vienna (Sellerio, 2010), 80
- MONDADORI, 42, 50, 67, 86, 104, 110, 199, 227, 232, 233
- MONDELLO CITTÀ DI PALERMO, Premio, 204
 «Mondo Naif», 63, 65
- MONGUZZI, C. 121
Illusione nucleare. I rischi e i falsi miti (con S. Zobot, Melampo, 2008), 121
- MONICELLI, M. 93
Monsters & Co. vedi *Monsters, Inc.*
Monsters, Inc., film d'animazione, 173, 174
- MONTANELLI, I. 214
- MONTLAKE ROMANCE, 283
- MONTRONI, R. 195
Vendere l'anima. Il mestiere del libraio (Laterza, 2010), 195
- MOORE, M. 36, 39
Bowling for Columbine, documentario, 36
Fahrenheit 9/11, documentario, 36
- MORANDI, G. 145
- MORANTE, E. 98
L'isola di Arturo, 18
- MORO, A. 35, 38
- MORRICONE, E. 147
- MORSELLI, G. 98
- MOSCARDELLI, C. 87, 88
Volevo essere una gatta morta (Einaudi, 2011), 86, 87
 «Mulino» (il), 248
- MUNARI, B. 32
- MUÑOZ, J. 46
- MURATORI, L. 87
- MURGIA, M. 111
- MURO DI BERLINO, 112
- MUSEO DEL NOVECENTO DI MILANO, 210, 214
- MUSEO DELLA MODA, 214
- MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA «LEONARDO DA VINCI», 211
- MUSIL, R. 107
- NAGASHIMA, S. 61
- NAIPAUL, V.S. 110, 112
- NANNINI, G. 144
 «Napoleone», Bonelli, 47, 69
- NAPOLEONI, L. 128
Il contagio. Perché la crisi economica rivoluzionerà le nostre democrazie (Rizzoli, 2011), 128
- NAVARRO, J. 140
Non mi fregghi! (Sonzogno, 2009), 140
- NAZIONI UNITE, 40
- NERO, F. 43
- NERVI, P.L. 237
- NESI, E. 211
Storia della mia gente. La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di provincia (Bompiani, 2011), 211

- NEW YORK INSTITUTE OF TECHNOLOGY, 172
 «New York Times» (The), 32, 38, 191, 231
 NEWMAN, R. 174
 I Wouldn't Be Nothing if I Hadn't You, canzone, 174
 You Have a Friend in Me, canzone, 174
 We Belong Together, canzone, 174
 NICOLINI, G. 169
 NIELSEN BOOKSCAN ITALIA, 194
 NIEVO, I. 81
 NISO (NATIONAL INFORMATION STANDARDS ORGANIZATION), 284
 NOOK, 278
 NOSTRADAMUS, 103
 NOVE, A. 93, 95, 96
 Fa un po' male (con D. Brolli e D. Fabbri, Einaudi, 2004), 97
 La vita oscena (Einaudi, 2010), 95, 96
 Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese... (Einaudi, 2006), 96
 Puerto Plata Market (Einaudi, 1997), 96
 Woobinda (Castelvecchi, 1996), 96
 NPL (NATI PER LEGGERE), 289, 290
 NUAGES, 47
 NUOVO CANZONIERE ITALIANO, 148
 'O sole mio, canzone, 146
 OCSE (ORGANIZZAZIONE PER LA COOPERAZIONE E LO SVILUPPO ECONOMICO), 125, 153
 OCSE-PISA, rapporto, 161
 ODON, C. 142
 Il metodo Mystery (Tea, 2006), 142
 OLIVETTI, A. 38
 OLIVETTI, M. 203
 OPL («OTTOBRE PIOVONO LIBRI»), iniziativa culturale, 287, 288
 ORIOLI, P. 200
 «Orticola», iniziativa culturale, 214
 «Oscar», Mondadori, 227, 228
 OTOMO, K. 61
 Akira, film, 61
 OUBRIERIE, C. 26
 Zazie nel métro (con R. Que-
 neau, Rizzoli Lizard, 2011), 26
 OXA, A. (pseud. di Iliriana Hoxha), 146
 PADRE PIO, 147
 PALLANTE, M. 126
 La decrescita felice. La qualità della vita non dipende dal Pil (Edizioni per la Decrescita Felice, 2011), 126
 PALMA D'ORO, premio, 36
 PALMER, P.J. 137
 Le Regole della Libertà. Trova la strada della tua coscienza (Bis, 2011), 137
 PANARA, M. 124
 PANINI, 219
 PAOLI, G. 146
 «Paragone», 107
 PARODI, B. 129, 130, 131, 132, 167, 202
 Benvenuti nella mia cucina (Vallardi, 2010), 129, 131, 132, 167
 Cotto e mangiato (Vallardi, 2009), 129, 131, 132, 202
 PARRELLA, V. 86
 mosca più balena (minimum fax, 2003), 86
 PASOLINI, P.P. 98, 108, 109
 Ragazzi di vita, 18

- PAZIENZA, A. 31, 69
 PAZZINI, 270
 PD (PARTITO DEMOCRATICO), 160, 263
 «Peanuts», Panini Comics, 20, 21
 PENGUIN US, 285
 PERESSON, G. 196
 Ma i lettori adesso scelgono ipermercati e librerie on line («Corriere della Sera», 13 maggio 2011), 196
 PETERSON, B. 175, 178
 PEZZANA, A. 238, 239, 240
 PIACENTINI, D. 233
 PIANO, R. 237
 PICCHIONI, R. 243
 PICCOLO, teatro, 211, 212
 PIERACCINI, M. 121
 L'anomalia (Rizzoli, 2011), 121
 PILLAY, S.S. 139
 La calma in tasca. Un metodo rivoluzionario per ritrovare la serenità e imparare a essere felici (Newton Compton, 2011), 139
 PINCIO, T. 99
 Cinacittà. Memorie del mio delitto efferato (Einaudi, 2008), 99
 PISAPIA, G. 209
 PISCHEDDA, B. 98
 La grande sera del mondo (Aragno, 2004), 98
 PIXAR ANIMATION STUDIOS, 172-180, 187
 PIXAR IMAGING COMPUTER, 172
 PLATONE, 115
 PINACOTECA DI BRERA, 214
 «Più Libri Più Liberi», 280
 PNL (PROGRAMMAZIONE NEUROLINGUISTICA), 140
 POLI BORTONE, A. 146
 POLILLO, M. 231, 266
 PONCHIONE, S. 31, 32
 Grotesque (Coconino Press, 2010), 31
 PONTE ALLE GRAZIE, 130
 POP ART, 53
 PORTA, A. 212
 POSTORINO, R. 87
 POWERED BY AMAZON, 283
 PRATO, P. 146
 La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi (Donzelli, 2010), 146
 PRATT, H. 24, 25, 50, 67
 Sonetti erotici (con G. Baffo, Nuages, 2002), 50
 Tre classici dell'erotismo (con G. Crepax e M. Manara, Nuages, 2011), 50
 Una ballata del mare salato (Einaudi, 1995), 24
 PRETI, C.
 La donna che morì bevendo il caffè (Eclissi editrice, 2011), 86
 PREZZOLINI, G. 170
 PUGNO, L. 86
 Sleepwalking. Tredici racconti visionari (Sironi, 2002), 86
 PULLMAN, P. 291
 PUSH POP PRESS, 235
 PUŠKIN, A. 83
 QUENEAU, R. 26
 Zazie nel metrò (con C. Oubrière, Rizzoli Lizard, 2011), 26
 RADIOHEAD, gruppo musicale, 190
Ragazze che dovresti conoscere. The sex anthology (Einaudi, 2004), 87
 RAKUTEN, 283
 RASCEL, R. (pseud. di Renato Rannucci), 148

- Ratatouille*, film d'animazione, 173, 174, 175
- RATZINGER, J. (papa Benedetto XVI), 114, 115, 116, 118
Gesù di Nazaret. Dal Battesimo alla Trasfigurazione (Bur, 2007), 114
Gesù di Nazaret. Dall'ingresso a Gerusalemme fino alla risurrezione (Libreria Editrice Vaticana, 2011), 114, 115, 117
- RAYMOND, D. 11
- RCA (RADIO CORPORATION OF AMERICA), 147
- «Rcs Collezionabili», Rcs, 218
- RCS LIBRI, 216, 218
- «Reach Out and Read», iniziativa culturale, 289
- RENDERMAN, 174
- RENOIR, 43
- «Repubblica» (la), 66, 78, 145, 189, 198, 216
- REVELLI, M. 124, 127
Poveri noi (Einaudi, 2010), 124
- RIBEIRO DE JESUS, A.M. (Anita Garibaldi), 78
- RICCI, S. 30
Bruno è Hans («Canicola», n. 9, 2010), 30
- RICORDI, C. 148
Ti ricordi Nanni? Con Nanni Ricordi, l'uomo che inventò i cantautori (a c. di, Excelsior 1881, 2010), 147
- RICORDI, N. 147, 148
- RISI, D. 93
- RISOLUTI, P. 120
La paura del nucleare. Da dove viene, quanto costa (Armando Editore, 2010), 120
Ritrovare la serenità. Come superare la depressione attraverso la consapevolezza (Raffaello Cortina, 2010), 139
- RIZZO, S. 170
La Casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili (con G.A. Stella, Rizzoli, 2007), 170
La deriva. Perché l'Italia rischia il naufragio (con G.A. Stella, Rizzoli, 2008), 170
Licenziare i padreterni. L'Italia tradita dalla casta, (con G.A. Stella, Rizzoli, 2011), 170
- RIZZOLI, 67, 86, 129, 169, 212, 227
- RIZZOLI LIZARD, 25, 47, 49
- RODARI, G. 159, 163
- ROMANI, S. 65, 67
- ROMÈ, L. 120
I costi del mancato sviluppo del nucleare in Italia (con A. Gilardone e S. Clerici, Egea, 2010), 120
- RONCAGLIA, G. 217, 233, 234, 235
La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro (Laterza, 2010), 234
- ROSE, C. 174
- ROSSI, R. 121
Bidone nucleare (Bur, 2011), 121
- ROSSI, S. 50
Maledette vi amerò. Le grandi eroine del fumetto erotico italiano (a c. di, Neri Pozza, 2007), 50
- ROUND TABLE COMPANIES, 38
- RUBIN, M. 179
- RULLO, M. 204
- RUSSO, F. 148
- RYDSTROM, G. 175
- SACCO, J. 37, 38, 39, 40
Gaza 1956 (Mondadori, 2010), 39, 40

- Neven. Una storia da Sarajevo* (Mondadori, 2007), 39
- Palestina. Una nazione occupata* (Mondadori, 2002), 39
- SACCO, P.L. 126
- Italia reloaded. Ripartire con la cultura* (con C. Caliendo, il Mulino, 2011), 126
- SALANI, 86, 169
- SALONE DEL LIBRO DI TORINO, 194, 206, 207, 237, 239, 240
- SALONE DEL MOBILE, 213
- SALONE DELLA MUSICA DI TORINO, 240, 241
- SALVATORES, G. 97
- SAMPAYO, C. 46
- «Sampietrini» (I), Bollati Borin-ghieri, 170
- SANGUINETI, E. 207
- SANT'AGOSTINO, 115
- SANTANGELO, E. 87
- SANTORO, M. 146, 147
- Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore* (il Mulino, 2010), 146
- SAPELLI, G. 124
- Un racconto apocalittico. Dall'economia all'antropologia* (Bruno Mondadori, 2011), 124
- SARTORIO, L. 120
- La menzogna nucleare. Perché tornare all'energia atomica sarebbe gravemente rischioso e completamente inutile* (con G. Cosenza e G. Chiesa, Ponte alle Grazie, 2010), 120
- SATRAPI, M. 21, 37, 38
- Persepolis* (con V. Paronnaud, Lizard, 2002-2003), 21, 37
- «Save Our Libraries Day», manifestazione culturale, 291
- SAVIANO, R. 217
- SCALFARI, E. 170
- La questione morale. La storica intervista di Eugenio Scalfari*, (con E. Berlinguer, Aliberti, 2011), 170
- SCALIA, M. 121
- Nucleare. A chi conviene? Le tecnologie, i rischi, i costi* (con G. Mattioli, Ambiente, 2010), 121
- SCHEIWILLER, 212
- Schiavi moderni* (<http://grillorama.beppegrillo.it/schiavimoderni/>), 128
- SCHIAVONE, M. 50
- Alta infedeltà. Il meglio dell'eros italiano a fumetti* (a c. di, con D. Cajelli, Mondadori, 2007), 50
- SCHRÖDER, G. 128
- SCHULZ, C.M. 20, 21
- SCLAVI, T. 44, 45, 70
- Altai & Jonson* (con G. Cavazoni, Edizioni BD, 2006), 44
- SCOLA, E. 93
- SCÒZZARI, F. 45, 46
- Dalia azzurra* (con R. Chandler, Coniglio Editore, 2006), 45
- SCUOLA EUROPEA DI TRADUZIONE LETTERARIA, 203
- SCUOLA HOLDEN, 216
- SCURATI, A. 98, 102
- La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Bompiani, 2006), 102
- La seconda mezzanotte* (Bompiani, 2011), 102
- SEPÚLVEDA, L. 207
- SERENI, V. 274
- SERPIERI, P. 51, 52
- Delta* (Lo Scarabeo, 2010), 51
- Morbus Gravis* (Lo Scarabeo, 2010), 51

- SEVERGNINI, G. 183, 217
- SEZIONE TRADUTTORI SNS, 203, 205, 208
- SGARBI, E. 211
- SHARP, G. 169
Liberatevi! Azioni e strategie per sconfiggere le dittature (con J. Raqib, ADD Editore, 2011), 169
- SHICHIMA, S. 57, 58
- SHIRATO, S. 60
- SHRIVER, L. 140
Tutta un'altra vita (Piemme, 2011), 140
- SMALLDEMONS.COM, 284
- SMARTER COMICS, 38
- SMITH, A.R. 172, 175, 179
- SMITH, Z. 291
- SNS (SINDACATO NAZIONALE SCRITTORI), 205, 208
- «Sole 24 Ore» (Il), 111
- SOVENTE, M. 271
- SPAZIO OBERDAN, 211
- SPICOLA, M. 160
La scuola s'è rotta. Lettere di una professoressa (Einaudi, 2010), 160
- SPIEGELMAN, A. 10, 23, 37
Maus (Einaudi, 2000), 10, 11, 23, 37
- SPINAZZOLA, V.
Tirature '07 (a. c. di, Fondazione Mondadori/il Saggiatore, 2007), 47
Tirature '11 (a. c. di, Fondazione Mondadori/il Saggiatore, 2011), 53
- ST. LOUIS, P. 138
In forma dell'età protagonista. Un programma di benessere totale per l'età centrale della vita (Red Edizioni, 2008), 138
- STANCANELLI, E. 87
- STANTON, A. 175
- STARNONE, D. 159
Ex cattedra. E altre storie di scuola (Feltrinelli, 1987), 159
Fuori registro (Feltrinelli, 1991), 159
Solo se interrogato. Appunti sulla maleducazione di un insegnante volonteroso (Feltrinelli, 1995), 159
Sottobanco (e/o, 1992), 159
- STELLA, G.A. 170
La Casta. Così i politici italiani sono diventati intoccabili (con S. Rizzo, Rizzoli, 2007), 170
La deriva. Perché l'Italia rischia il naufragio (con S. Rizzo, Rizzoli, 2008), 170
Licenziare i padreterni. L'Italia tradita dalla casta (con S. Rizzo, Rizzoli, 2011), 170
- STIGLITZ, J. 128
- «Stile Libero», Einaudi, 111
- STONE, G. 138
I segreti di chi non si ammala mai. 25 piccoli grandi consigli per restare sani tutta la vita (Sperling & Kupfer, 2011), 138
- STREGA, Premio, 110, 211
- STREHLER, teatro, 211
- STRINGA, R. 212
- STURLONI, G. 121
Energia nucleare (Alpha Test, 2011), 121
- SUR, 199
- SVEVO, I. 227
Senilità, 227
- TABLET, 56, 156, 208, 222, 231, 232, 233, 279, 285, 286
- TARABBIA, A. 77, 80, 82, 84

- Il demone a Beslan* (Mondadori, 2011), 82
- TARANTINO, Q. 42, 111
- TARANTO, N. 148
- TARDI, J. 25
Le straordinarie avventure di Adèle Blanc-sec (Rizzoli Lizard, 2010-2011), 25
- TATSUMI, Y. 59
- TEATRO ALLA SCALA, 212
- TEATRO DI VERDURA, 211
- TEMPLAR, R. 142
Vivere con stile. Il codice del successo (Tecniche Nuove, 2010), 142
- TENCO, L. 144, 146, 147
- TESTA, A. 241
- TESTA, C. 120
Tornare al nucleare? L'Italia, l'energia, l'ambiente (Einaudi, 2008), 120
- «Tex», Bonelli, 64, 69
- TEZUKA, O. 56-62
Shin Takarajima (Ikueisha, 1947), 57
- The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*, applicazione, 187
- The Incredibles. Una «normale» famiglia di supereroi*, film d'animazione, 173
- THOMAS & MERCER, 283
- THOMPSON, C. 15, 21
Blankets (Rizzoli Lizard, 2004), 15, 21
- TIBONE, F. 185
- TOCCAFONDO, G. 30
Culo d'oro («Canicola», n. 9, 2010), 30
- TOCQUEVILLE, A. DE 124
- TONFONI, M. 216, 217, 218, 219
- TORINO ESPOSIZIONI, 237, 238, 240
- TOTÒ (pseud. di Antonio De Curtis), 148
- Toy Story*, film d'animazione, 172, 173, 174, 178
- Toy story 2. Woody e Buzz alla riscossa*, film d'animazione, 173
- Toy Story 3. La grande fuga*, film d'animazione, 173
- TRAVAGLIO, M. 169
- TREMONTE, G. 125, 160, 209
La paura e la speranza. Europa: la crisi globale che si avvicina e la via per superarla (Mondadori, 2009), 125
- TRONCONI, P. 122
Cercare il sole. Dopo Fukushima (con M. Agostinelli e R. Merighelli, Ediesse, 2011), 122
- TUNUÉ, 66
- TURGENEV, I. 82
Padri e figli, 82
- TURINI, M. 52
Sesso alieno (Coniglio Editore, 2007), 52
- «Tuttestorie. Racconti letture trame di donne», 87
- «Tuttolibri», «la Stampa», 202, 208, 238
- TUVERI, I. vedi IGORT
- TWAIN, M. 174
- UBIK, 268
- UNBOUND, 284
- UNESCO, 287
- UNIONE ITALIANA DEI CIECHI E DEGLI IPOVEDENTI, 285
- «Universale Economica Feltrinelli», Feltrinelli, 199
- UNIVERSITÀ BOCCONI, 111, 233
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO, 17, 212

- UNIVERSITÀ DELLA TUSCIA, 233
 UNIVERSITÀ DI URBINO, 207
 UNKRICH, L. 175
 «Un uomo un'avventura», Bonelli, 69
Up, film d'animazione, 173, 174, 178
 UPI (UNIONE DELLE PROVINCE D'ITALIA), 288
 URSO, D. 121
Il nucleare nel XXI secolo (Monadori Università, 2010), 121
- VALLARDI, 129
 VAN DE SPROOS (pseud. di Davide Bernasconi), 146
 VARLEY, L. 23, 24
Batman. Il ritorno del cavaliere oscuro (con F. Miller e K. Janson, Planeta De Agostini, 2006), 23, 24
 VEEN, W. 187
 VELADIANO, M. 88
La vita accanto (Einaudi, 2011), 86, 87, 88
 VERBERT, S. 133, 134
Il libro del tavolo. Ricette, immagini e racconti di www.cavoletto-dibruxelles.it (Cibele, 2009), 133-134
 VERDENA, gruppo musicale, 196
 VERGA, G. 227
I Malavoglia, 227
 VERGINE, L. 210
 VERMEEREN, D. 141
The Opus. La visione. Realizza i tuoi sogni! Diventa l'artista della tua vita (Tea, 2011), 141
 «Verri» (II), 106
 VERRI, P. 241, 243
 VICO, G.B. 108
- VIGEVANI, A. 212
 VINCI, S. 87
Virtual History: Roma, applicazione, 236
 VITALE, J.
Zero limits. Lo straordinario sistema hawaiano per gioire di una vita meravigliosa in cui tutto è davvero possibile (con L. Ihaleakala Hew, Il Punto d'Incontro, 2009), 141
 VITALI, G. 216
 VITTI, M. 32
 VITTORINI, E. 20
 «Voce dei poeti» (La), Pazzini, 270
 VOLO, F. 197
La mia vita («Corriere della Sera», 2011), 197
 VOLPONI, P. 98
 VQR (VALUTAZIONE DELLA QUALITÀ DELLA RICERCA), 249, 250, 254
- WALLACE, D.F. 33
Wall-E, film d'animazione, 173, 178
 WATKINS, D.D.
La chiave della legge dell'attrazione. Il metodo Canfield per creare la vita dei tuoi sogni (con J. Canfield, Anteprima Edizioni), 141
 WEISS, P. 82
 WH SMITH, 284
 WIKILEAKS, 38
 WIKIPEDIA, 155, 184
 «Wired», 188
 WORLD NUCLEAR ASSOCIATION 119
The Nuclear Renaissance (World Nuclear Association, 2001), 119
 www.actainrete.it, 128
 www.aiti.org, 206

- www.anvur.org, 249
www.biblit.it, 204
[www.sindacatoscrittori.net/
traduttori%20decalogo.pdf](http://www.sindacatoscrittori.net/traduttori%20decalogo.pdf), 208
www.traduttoriisns.it, 205
 «X Comics», 52
 YOKOYAMA, Y. 30
 Il viaggio (Canicola, 2011), 30
 ZABOT, S. 121
 Illusione nucleare. I rischi e i falsi
 miti (con C. Monguzzi, Melam-
 po, 2008), 121
 «Zagor», Bonelli, 69
 ZANICHELLI, 181, 184
 ZANOTTI, P. 99
 Bambini bonsai (Ponte alle
 Grazie, 2010), 99
 ZELIG, teatro, 211
 ZIGLAR, Z. 141
 *Ci vediamo sulla cima. Sei nato per
 vincere!* (Gribaudi, 2005), 141
 ZUCCATO, E. 271

Ristampa					
0	1	2	3	4	5

Anno			
2012	2013	2014	2015

Finito di stampare nel gennaio 2012
presso Lego spa, Lavis (TN)