

MOD

Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA

*in open access*

[1]

*diretta da* Giuseppe Langella

*comitato scientifico*

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,  
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,  
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

# Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria

*a cura di*

Elisa Gambaro, Stefano Ghidinelli, Giovanna Rosa



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Pubblicato con il contributo di  
MOD - Società italiana per lo studio della modernità letteraria*

In copertina:  
Paolo Beneforti, *Perdersi nei boschi*, Libro, collage e figure in plastica, 2021  
Progetto grafico a cura di Lorenzo Ragni

© Copyright 2025  
Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677166-7

Il presente PDF con ISBN 978-884677167-4 è in licenza **CC BY-NC**



## PREMESSA

*Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria* offre molti materiali per disegnare un ritratto approfondito della figura dell'intellettuale su più versanti, per una ricostruzione diacronica dei suoi percorsi di lavoro e per una messa a fuoco sincronica dei differenti e molteplici ambiti di attività: prima critico di cinema poi interprete delle opere e degli autori della grande tradizione letteraria nella modernità urbano borghese, ma anche della narrativa popolare e di massa, con particolare attenzione ai generi semi ed extraletterari. Sulla base di una costante e aggiornatissima riflessione metodologica, Spinazzola rivolge un'attenzione pionieristica alla questione del pubblico, della lettura e quindi della centralità della mediazione editoriale nella vita del sistema letterario, sviluppando un lavoro critico scientifico e militante che non è affidato solo alle tante monografie, saggi e recensioni, ma si traduce anche nella progettazione, conduzione e realizzazione di importanti riviste innovative.

Il suo impegno ha avuto nell'università l'ambiente principale, per il pluriennale lavoro di insegnante che ha formato tanti allievi liberamente ispirati al suo magistero e per il suo ruolo primario nella fondazione della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria), l'associazione disciplinare degli studiosi di letteratura italiana contemporanea. Ma è stato uno spazio d'intervento tutt'altro che esclusivo: nasce infatti all'Università degli studi di Milano il Master in editoria, giunto alla XXIII edizione, da lui concepito come modello di collaborazione fra pubblico e privato (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e Associazione Italiana Editori) in una prospettiva di apertura e interazione fra comunità accademica umanistica e mondo del lavoro. La cooperazione con Fondazione si svilupperà – attraverso i 23 numeri di «Tirature», decine di incontri e convegni – come «un vero

sistema integrato di attività» (Luisa Finocchi, *Ricordo di Vittorio Spinazzola*). Una proiezione sul fuori confermata per esempio dalla lunga azione per la Casa della cultura di Milano e da ruoli importanti in istituzioni quali la Biennale di Venezia.

La sua è stata infatti una personalità culturale all'insegna di una piuttosto straordinaria pluralità e complessità di interessi, di un'alacrità costante, secondo una cifra di comportamento sobria, decisa ed equilibrata, ironica. In primo luogo la ricerca di Spinazzola è mossa da una spinta conoscitiva alimentata da una scelta democratica, praticata con rigore, curiosità e slancio esplorativo. Un'esigenza mossa da una costante tensione politica che si è espressa in una lunga e significativa partecipazione alla vita del PCI con incarichi di rilievo, e si è tradotta in impegno culturale, anche sul piano della critica militante.

Fondamento e leva della sua indagine e riflessione sulle opere è la loro relazione con i lettori e il pubblico, pensati nella pluralità delle loro fisionomie sociali e culturali, con pieno riconoscimento – senza pregiudizi – di una pari dignità di partecipazione all'esperienza letteraria anche dei destinatari meno competenti. L'attenzione a una letteratura per tanti si traduce in un interesse dominante per la produzione in prosa, in quanto modalità espressiva meglio adatta a garantirne l'accesso più largo. E allora è ineludibile il confronto con la tradizione della grande narrativa realista otto-novecentesca e in particolare con Manzoni, da *La contraddizione dei "Promessi sposi"* (1969) a *Il libro per tutti* (1984), monografia perno e bussola nell'opera critica di Spinazzola che, come il romanzo manzoniano, «testimonia una fiducia programmatica nella narratività come ecosistema più naturale e congeniale alla democrazia letteraria» (Daniela Brogi, *Il coraggio di essere popolari: Spinazzola e Manzoni*).

Questa prospettiva identifica nel progressivo allargamento del campo della letterarietà, anche oltre la parola scritta, un processo storico portante della modernità culturale. Compito della critica allora è quello di descrivere e interpretare le dinamiche di articolazione e diversificazione del pubblico e di corrispondente stratificazione dell'offerta, dalla letteratura per ragazzi ottocentesca (Michele Farina, *"Pinocchio & C.": Vittorio Spinazzola e la grande letteratura per ragazzi*) al fumetto del ventesimo secolo (Giuliano Cenati, *Amici di carta a fumetti: una questione seria*), persino alle serie televisive e ai videogiochi, affrontate in alcune sezioni monografiche di «Tirature». Ne consegue finalmente la possibilità di una ricostruzione complessiva dell'intero panorama letterario nella sua totalità, della varietà delle opere, delle idee di letteratura e dei modi di leggere, anche nella loro evoluzione storica.

L'impostazione delle due riviste «Pubblico» (1977-1987) e «Tirature» (1991-2020) dirette da Spinazzola rivela subito i tratti essenziali di questa prospettiva critica e ideale (della struttura, dell'evoluzione, delle sezioni portanti dei due annuari ragiona Luca Gallarini, *Da "Pubblico" a "Tirature"*). La centralità del lettore è dichiarata provocatoriamente sin dal titolo nel primo caso, nel secondo basta leggere l'indice di uno dei numeri, articolato attorno alla partizione «Gli autori», «Gli editori», «I lettori», per cogliere l'intento di una panoramica a 360 gradi. La forte capacità spinazzoliana di fare cultura attraverso lo strumento di una rivista non accademica si realizza nella predilezione per la forma annuario, che garantisce un tipo di visuale e di discorso in equilibrio fra volontà di vicinanza all'oggi, a quel che sta succedendo, e di distanziamento, di prima messa in prospettiva. Con gli anni di «Tirature» la ricostruzione del campo letterario pone al centro la mediazione editoriale, perché «Insomma, il quesito è poi semplice: ha contato di più, nelle vicende letterarie novecentesche, il tale o talaltro scrittore dignitosamente mediocre, oppure editori come Mondadori, Rizzoli, Einaudi, Adelphi, e mettiamo pure Del Duca o Fabbri?», scrive Spinazzola citato da Mauro Novelli (*Le funzioni della mediazione editoriale nella riflessione di Vittorio Spinazzola*). E così l'ideatore di «Tirature» (il cui archivio digitale disponibile online è descritto da Stefano Ghidinelli) inaugura una nuova prospettiva di studio sull'editoria in chiave letteraria, per rammodernare l'atteggiamento mentale degli operatori intellettuali di formazione umanistica dialogando con una pluralità di soggetti che agiscono nelle case editrici, nelle librerie, in biblioteca, a scuola, nelle redazioni dei giornali.

L'originale postura critica di Spinazzola si fonda anzitutto su un impianto funzionalistico-relazionale, elaborato a partire dalla capitale lettura dei *Quaderni* di Gramsci, corroborata da un costante bisogno di appassionato e approfondito aggiornamento metodologico, condotto in chiave di collaudo delle proposte, della loro coerenza interna ed efficacia interpretativa. Perché «una critica che voglia porsi in grado di comprendere tutta la ricchezza dei fenomeni a connotazione letteraria realizza oggi la propria autonomia solo collocandosi a un incrocio pluridisciplinare, fra storicismo e antropologia, sociologia e psicanalisi, strutturalismo e stilistica», come scriveva nella *Democrazia letteraria* (1984). Il suo studio è guidato da un senso di quella ricchezza non solo in chiave estensiva ma anche intensiva: ogni opera, come spazio di interazione fra chi scrive e chi legge, ha una complessità sfidante che per non essere mortificata richiede un approccio pluridirezionale e flessibile. Da qui la proposta dell'utopia dinamizzante di una «critica totale», secondo un tipo di sguardo che aveva guidato le sue riflessioni già nel lavoro critico sul cinema (tappe fondamentali i quattro annuari feltrinelliani *Film*,

dal 1961, e *Cinema e pubblico* del 1974), quello di «qualcuno che dedica la stessa attenzione all'alto e al basso, capace di avere una visione d'assieme a partire dal confronto con il corpo dei film» (Emiliano Morreale, *Un gramsciano al cinema: da «Cinema nuovo» a «Cinema e pubblico»*).

E le sue analisi muovono da una percezione forte dell'intima connessione nel testo di conoscenza, valori e sentimenti, dalla convinzione che «l'efficacia dell'opera consista nella sua peculiare forza persuasiva, dove episteme e assiologia, *ethos* e *pathos* procedono congiunti»; emerge qui una sensibilità alla «dimensione retorica – e dialogica – della lettura e dell'esperienza letteraria nella sua totalità» (Stefania Sini, *La divertente fatica per tutti. Vittorio Spinazzola teorico della lettura*), in una vicinanza/confronto con prospettive come quelle di Perelman e Olbrechts-Tyteca, Booth e Bachtin.

Nella produzione di Spinazzola non può non colpire il lettore l'assenza di note: ancora una volta è più importante concentrare l'attenzione sul testo analizzato e non esibire gli strumenti di lavoro del critico, coniugando rigore scientifico e antiaccademismo. Infatti al suo vivo interesse per la teoria si accompagna un'antipatia per gli specialismi codificati. Ecco allora il lavoro sui presupposti della narratologia, ma condotto in modo autonomo: le sue letture, sempre attente a «mettere in risalto le tensioni formali che animano i testi», mostrano una peculiare «capacità di registrare le oscillazioni nel modo di raccontare, [...] i cortocircuiti fra l'impiego di una certa tecnica e gli effetti che essa ottiene», con una personale idea di lettore insieme astratto e situato (Filippo Pennacchio, *Vittorio Spinazzola narratologo*). L'evidente rifiuto di un lessico tecnico è segnale di una duttilità dello sguardo, che però si unisce a una forte ricerca di perspicuità, di massima aderenza della descrizione critica al suo oggetto, anche a costo di ineleganze. In modi diversi a seconda dei temi trattati e delle fasi della sua attività, nel linguaggio critico e nell'argomentare agiscono intenzioni di chiarezza e evidenza, di puntualità analitica, di costruzione discorsiva insieme articolata e sintetica, nella forma prediletta del saggio come «ritratto d'opera».

Uno degli aspetti della proposta di metodo di Spinazzola richiamato più di frequente e variamente affrontato nei contributi raccolti in questo volume è la sua lettura quadripartita del sistema letterario che individua le differenti aree-livelli della produzione: letteratura avanguardistico-sperimentale, istituzionale, di intrattenimento, marginale. Con l'intento di proporre un'immagine del letterario plurale, libera dalla rigidità e selettività proprie dei prevalenti modelli bipartiti e oppositivi, fondata su una lettura non pregiudiziale degli effettivi processi storico-culturali avvenuti e in corso: «è stato

il progressivo ampliarsi dell'area dei lettori e dei consumatori culturali, in una misura mai avvenuta in nessun'altra epoca della storia umana, a smentire un paradigma duale semplicistico: nel momento in cui il pubblico si amplia, alle spinte di omologazione fanno riscontro quelle di diversificazione» (Elisa Gambaro, *Le coordinate del sistema letterario: incontri di immaginazioni e scambi di interesse*).

La quadripartizione è intimamente connessa a un altro caposaldo della visione di Spinazzola, la consapevolezza che la vita della letteratura si sviluppa secondo processi di valorizzazione differenziati. Con il suo saggio Isotta Piazza prende spunto dall'originalità dell'approccio spinazzoliano alle questioni del canone (testimoniato per esempio da *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*) e propone di affiancare al «canone ufficiale» (cioè la lista di autori scelta dalla critica e condivisa dalla scuola) un «canone diffuso», rappresentato dall'insieme di quegli autori le cui opere sono pubblicate e ripubblicate e dunque, presumibilmente, anche lette e apprezzate da un pubblico ampio e non qualificato di lettori», un altro tipo di selezione nella quale svolge un ruolo preminente la mediazione editoriale. Quello quadripartito è poi un modello che aiuta anche a leggere e ricostruire i processi di trasformazione storica dei generi: l'impianto della sezione monografica di *Tirature '12*, dedicata alla forma fumettistica matura del *graphic novel*, è pensato come un esame articolato dell'offerta dei testi che mostra una varietà di livelli, analoghi (lo rileva Giuliano Cenati) a quelli che organizzano il sistema letterario nel suo insieme. La tassonomia quadripartita del campo letterario degli anni Settanta tracciata da Spinazzola è «mossa da una ferma fiducia nel discernimento, nella mediazione e nel trattamento della letterarietà come risorsa immaginativa democratica», da una capacità di accompagnare alla ricostruzione a largo spettro dell'orizzonte delle scritture una penetrante lucidità di giudizio delle singole opere, grazie a un «dispositivo discorsivo dialettico e, per così dire, "chiaroscurale"» (Emanuele Zinato, *Popolarità dell'intreccio e tassonomia della ricezione: il sistema letterario degli anni Settanta in "Dopo l'avanguardia"*).

La pluralità dei processi di valorizzazione è stata anche analizzata da Spinazzola come un percorso in cinque fasi lungo il quale si snoda il destino sociale delle opere: giudizio di pubblicabilità, impressione di leggibilità letteraria, successo di pubblico, fama critica, sanzione di classicità. In questo itinerario un ruolo essenziale e delicato è quello del lettore editoriale, le cui valutazioni devono indirizzare nel modo migliore i testi verso il loro pubblico, con efficacia e equilibrio. Perché «La cosa peggiore che può capitare a un libro è finire nelle mani sbagliate», usava dire Spinazzola, ci ricorda

Sara Sullam, tanto più che nessun lettore editoriale è «solo lettore: esistono lettori-scrittori, lettori-redattori, lettori-critici letterari, lettori-traduttori, lettori-docenti per citare solo le combinazioni più frequenti» (*Il signor Spinazzola e la signora Woolf: considerazioni sulla lettura editoriale*), a indicare la varietà di un mondo di operatori ancora troppo poco studiato.

La sua lezione ci insegna a guardare quel percorso in cinque tappe con attenzione prospettica alle trasformazioni in corso, che toccano tutti i diversi momenti e ambiti del riconoscimento di qualità. In questi anni Venti del Duemila viviamo in un'età della disintermediazione, che tende a spostare il vaglio regolatore dell'offerta libraria fuori dalle aziende, a dare nuove forme e contesto al «giudizio di pubblicabilità, primo gradino della valorizzazione», che sempre più spesso «prende forma non in una redazione ma in casa propria, o in una comunità virtuale, dove proliferano forme di scrittura amatoriali, parassitarie, capaci di lievitare grazie al contributo e al rilancio degli utenti, attraverso piattaforme in cui il lettore svolge più parti in commedia: autore a sua volta, fan, critico» (Novelli).

*Luca Clerici e Bruno Falchetto*

*Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria* raccoglie gli atti del convegno con lo stesso titolo, svoltosi all'Università degli studi di Milano il 3 e 4 novembre 2022, promosso dal Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, patrocinato da MOD Società per lo studio della modernità letteraria e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Lo ha concluso la tavola rotonda coordinata da Bruno Pischetta cui hanno preso parte Luisa Finocchi, Antonio Franchini e Sara Sullam. Il comitato scientifico che ha ideato l'iniziativa era composto da Mario Barenghi, Luca Clerici, Bruno Falchetto, Elisa Gambaro, Stefano Ghidinelli, Paolo Giovannetti, Mauro Novelli, Giovanna Rosa e Gianni Turchetta. Questa *Premessa* è firmata da quella che Vittorio Spinazzola, durante le diverse edizioni del suo seminario, aveva scherzosamente battezzato la "premiata ditta".

STEFANIA SINI

LA DIVERTENTE FATICA PER TUTTI.  
VITTORIO SPINAZZOLA TEORICO DELLA LETTURA

Affronterò le questioni evocate dal titolo di questo intervento limitandomi a corredare di qualche glossa alcuni passi degli scritti di Vittorio Spinazzola utili a chiarire i fondamenti della sua teoria della lettura<sup>1</sup>.

Vorrei tendere ponticelli tra la sua parola e quella di altri autori, aprire il dialogo tra i suoi concetti e concetti affini, consanguinei o soltanto idealmente congeniali. Gran parte dei riferimenti delle mie glosse riguardano autori, testi e questioni che hanno accompagnato la mia formazione iniziata nelle aule dell'Università Statale di Milano tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta – gli anni in cui seguivo i corsi di Letteratura italiana moderna e contemporanea di Spinazzola – e che soprattutto devo al magistero di Franco Brioschi. Fra Spinazzola e Brioschi, va da sé, non si tratterà soltanto di ponticelli. Dovrò cambiare l'isotopia e immaginare tronchi di alberi e rami intrecciati, oppure fiumi di lungo corso – immuni dalla siccità e da catastrofiche inondazioni – che si incontrano mescolano e separano per poi nuovamente incontrarsi, autonomi e congiunti. Sarà questa un'occasione per ricordarli entrambi.

Un'ultima considerazione preliminare: il mio punto di vista è consapevolmente storicistico. Discorrere di Vittorio Spinazzola significa infatti volgere di necessità lo sguardo, sia pur desultoriamente, al contesto storico, civile e di cultura in cui si è dipanata la sua attività di *intellettuale* – come preferiva definirsi rispetto alla parola *studioso*, troppo sussiegosa a suo parere – e di critico militante e accademico. Se i suoi lavori hanno attraversato il secondo

<sup>1</sup> Nel discutere in forma inevitabilmente ellittica della teoria spinazzoliana della lettura farò riferimento in particolare ai saggi *La fatica di leggere* (1986) e *La lettura letteraria* (1987), in *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 53-92, 129-153, nonché a *L'egemonia del romanzo*, in *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007, pp. 7-68.

Novecento e i primi due decenni del Duemila, osservare come essi scandiscano questo lungo arco e in che segmento via via si dispongano è opportuno per comprenderli meglio e valorizzarne la portata innovativa.

### *Un concetto forte*

Una delle domande dell'intervista a Vittorio Spinazzola condotta da Elisa Gambaro e dalla sottoscritta il 9 maggio 2012 per *Enthymema* riguarda il disegno del suo itinerario intellettuale: lo presenterebbe, gli chiediamo, come un tracciato ricostruibile teleologicamente alla luce di un orizzonte di ricerca intravisto e raggiunto, o piuttosto come una linea a zig zag costituita da brusche svolte e ripensamenti? Così lui risponde:

Quello che ho cercato di fare è stato di mantenere, nei vari passaggi e nelle svolte anche forti che mi è capitato di compiere, un qualche tratto di continuità; almeno nel senso di non buttare via tutto di volta in volta, di conservare quello che mi pareva fosse utile conservare anche nel passaggio da un certo orientamento, da una prospettiva visuale all'altra.

Dopo l'infanzia nella scuola fascista e i turbamenti religiosi dell'adolescenza, racconta il Professore, la *Bildung* vera e propria prende avvio all'insegna di Croce, «vale a dire del pensiero di gran lunga dominante nel periodo: niente di particolare, insomma, niente di furbo»<sup>2</sup>. E prosegue:

Ecco, del crocianesimo io direi che ho sentito e mi è rimasto un concetto forte: quello del discrimine dualistico tra poesia e non poesia, quindi tra bello e brutto, piace e non piace. Questo, secondo me, è un concetto utilissimo: il critico questo deve fare, deve distinguere ciò che vale la pena di leggere e di vedere da ciò che non vale la pena di essere visto e di essere letto. È un criterio primordiale, elementare, ma assolutamente irrinunciabile: a questo, secondo me, non si può non essere fedeli. Non ci credo ad altre teorie per le quali basta descrivere il testo per darne un'interpretazione<sup>3</sup>.

Se, dunque, per Spinazzola, come per molti intellettuali della sua generazione e delle due precedenti, l'eredità crociana è tanto ineludibile quanto necessario ne è il superamento<sup>4</sup>, di essa egli mantiene un «concetto forte»,

<sup>2</sup> E. GAMBARO-S. SINI, *Conversazione con Vittorio Spinazzola*, in «Enthymema», 6 (2012), p. 212.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 212-213.

<sup>4</sup> Per molti intellettuali del ventennio – per esempio il giovane Leone Ginzburg – «Croce è il simbolo di un antifascismo alla luce del sole. Croce è l'uomo del Manifesto del 1925. Ciò che separa Ginzburg da Croce, senza scalfire il loro rapporto, è il rifiuto del conservatorismo sociale, e la presa di coscienza dell'insufficienza della cosiddetta "religione della libertà", che per Ginzburg non si

un «criterio primordiale, elementare, ma assolutamente irrinunciabile»: il discrimine del gusto. Il modo di declinarlo mostra altresì la peculiare torsione a cui il critico ha sottoposto questa componente decisiva del crocianesimo estetico, orientando il proprio lavoro teorico e metodologico in direzione di un'antropologia della letteratura, e specificamente della lettura, alla quale darà forma soprattutto negli anni Ottanta e Novanta. È questa base antropologica – dichiaratamente, come vedremo, materialista e funzionalista – che sostiene, a mio parere, l'impianto sociologico – con efficaci puntelli freudiani – della critica e della teoria spinazzoliana.

Troviamo Croce in *La fatica di leggere* (1986), mentre l'autore sta sceverando la questione *perché si legge* – i nuclei argomentativi ulteriori sono *come si legge, cosa si legge* – e mette a fuoco le due finalità basilari della lettura.

La prima è comprendere. Trattando di comprensione, Spinazzola affronta le tematiche essenziali dell'ermeneutica classica, da Schleiermacher a Gadamer<sup>5</sup>, e nella fattispecie «la circolarità del procedimento che lega e rinvia la puntualizzazione del particolare significante alla ricostruzione dell'insieme che gli dà significato: non per niente “comprendere” vuol dire appunto collegare»<sup>6</sup>. Al contempo polemizza con l'assiologia scienziata che impronta presupposti e consuetudini analitiche di certi critici – con tutta evidenza, certi strutturalisti:

trasforma in azione concreta» (F. MAURO, *Leone Ginzburg: un intellectuel contre le fascisme*, Craphis Éditions, Sant-Étienne 2022, trad. it. di A. TRABACCONI, *Vita di Leone Ginzburg. Intransigenza e passione civile*, Donzelli, Roma 2013, p. 43). Tra i molteplici esempi possibili di confronto e resa dei conti con il crocianesimo da parte dell'*intelligencija* italiana della prima metà del Novecento e oltre, ricordiamo la posizione polemica, ancorché a Croce debitrice, di Galvano della Volpe. Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto* (1960), a cura di R. BUFALO, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2024. In territorio disciplinare più limitrofo a quello spinazzoliano, seppure cronologicamente anteriore e distante geograficamente, vale la pena di ricordare il rapporto problematico, anch'esso di consonanza e distacco, che lega Erich Auerbach a Benedetto Croce. Cfr. O. BESOMI, *Il carteggio Croce-Auerbach*, in «Archivio Storico Ticinese», 69 (1977); A. BATTISTINI, «*Limpide voci dello spirito europeo: il Vico di Croce e il Vico di Auerbach*», in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi dai Direttori, Redattori e dall'Editore di «Lettere italiane»*, Leo S. Olschki, Firenze 1994, pp. 253-279.

<sup>5</sup> «Alla base dell'atto di leggere sta la formulazione di una ipotesi, relativa alla natura dell'opera che mi sono messo davanti agli occhi: se ho deciso di accostarmi proprio a quel libro e non a un altro, fra quanti mi si offrivano, è perché lo ritenevo particolarmente consono alle mie esigenze» (V. SPINAZZOLA, *La fatica di leggere* cit., pp. 68-69). Osserviamo peraltro come il critico ampli la nozione ermeneutica di precomprensione intendendola nel senso funzionalista e pragmatico relativo alle esigenze psichiche e alla dialettica tra «fiducia del lettore» e «promesse di cui il testo è latore, affidate a una serie di elementi informativi e suggestivi di effetto immediato: nome dell'autore, titolo e sottotitolo, luogo e anno di pubblicazione, genere letterario di appartenenza, veste merceologica, cioè editoriale» (ivi, p. 68).

<sup>6</sup> Ivi, p. 73.

Ma questo circolo minaccia di diventare vizioso, quando si ritenga che l'operazione interpretativa abbia sempre e solo un carattere di scientificità, tradizionalmente intesa, senza lasciar luogo a fattori intuitivi.

Il proposito più fermo di oggettività deve guidare l'accertamento della costituzione tecnica del testo. Ma la funzionalità reciproca degli elementi in cui possiamo scomporlo e ricomporlo, ossia il programma genetico che ne ha fatto un *individuum* organico, l'afferriamo soltanto in virtù di un'intuizione critica, di natura analoga a quella dell'intuizione creatrice<sup>7</sup>.

Le affermazioni di questo passo sembrano rinviare alla stilistica di Leo Spitzer, o di Karl Vossler e della sua scuola vicina a Croce<sup>8</sup>, ma prima ancora è il lemma *intuizione* che conduce all'illustre filosofo italiano. Non a caso il suo nome compare di qui a breve, dopo un paragrafo:

Siamo alla seconda finalità perseguita da chi legge: il godimento dell'opera. Un prodotto letterario, io lo leggo per estasiarmene. Ciò che conta per me, è il fatto di trovarlo bello anziché brutto. Croce lo aveva visto benissimo<sup>9</sup>.

### *Un fitto tessuto originale*

Pur muovendo da queste avvertenze crociane consapevolmente acquisite, Spinazzola dispiega la propria riflessione agli antipodi rispetto all'estetica idealistica.

Il «concetto forte» che ha voluto conservare rappresenta infatti soltanto un tassello, benché importante, della proposta teorica da lui messa a punto attraverso una originale assimilazione di sollecitazioni diverse, ricordate in un disegno coeso da un inconfondibile marchio di fabbrica. Sta a chi legge le sue pagine caratteristicamente prive di note e di riferimenti bibliografici riconoscere il fitto tessuto di voci che vi riecheggiano. Talora si tratta di richiami trasparenti, talaltra di 'somiglianze di famiglia'; sovente invece l'impressione è quella di una elaborazione concettuale autonoma che poggia su letture e principi metodologici condivisi con altri senza che vi sia contatto diretto, come del resto è avvenuto anche ad alcuni grandi

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. SCHIAFFINI, Laterza, Bari 1954. Cfr. D. COLUSSI, *Spitzer e la pianticella di Croce*, in «Belfagor», 64 (31 marzo 2009), n. 2, pp. 161-174; M. REALE, *Sull'«Intuizione pura e il carattere lirico dell'arte» di Benedetto Croce*, in «La Cultura», A. XLI (dicembre 2003), n. 5, pp. 405-445; *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, a cura di E. CUTINELLI RENDINA, Bibliopolis, Napoli 1991.

<sup>9</sup> V. SPINAZZOLA, *La fatica di leggere* cit., p. 73.

teorici, per esempio Erich Auerbach e Michail Bachtin, così vicini e però mai stati a conoscenza l'uno dell'altro – entrambi sappiamo ben presenti nelle opere spinazzoliane.

Gli esempi sono molteplici e più avanti indicherò qualche altro ponticello; vediamo intanto una pagina particolarmente fitta di echi che prende avvio da considerazioni ascrivibili all'estetica di Croce, distanziandosene vieppiù attraverso snodi argomentativi diretti a raggiera verso una costellazione teorica composita e distinguibile. Sempre a proposito di *come si legge*, scrive Spinazzola:

In effetti, l'efficacia della lettura si misura su due coordinate. Anzitutto, il parametro della sensibilità. Vi si riporta l'intensità dei sentimenti mobilitati dal testo, che il lettore riecheggia dentro di sé, in un atto di percezione sintetica. In quanto organismo vitale, l'opera esemplifica un modo di sentire l'esistenza, uno stato d'animo di fronte al reale, d'indole irriducibilmente affettiva. [...]

Ecco però l'altro parametro, quello della riflessione conoscitiva. Nella sua strutturazione sistematica, il manufatto scrittoriale si offre come modello di interpretazione della realtà, secondo un punto di vista d'inquadramento ideologico più o meno consapevolmente deliberato. Nello stesso tempo in cui viene investito da una carica emotiva [...] il lettore si vede proposta una visione del mondo. Ogni scrittura, anche e proprio la più fondata su fattori di suggestione ipnotica, mira a persuadere d'una tesi, a trasmettere un bagaglio di verità, facendo appello al raziocinio dei destinatari<sup>10</sup>.

Oltre che esperire la risonanza di un sentimento colto in un atto di percezione sintetica, chi legge racconti e romanzi risponde a modelli di realtà, ad asserzioni ideologiche e veritative, a stimoli inferenziali. Già il verbo *esemplifica* presente in queste righe non può non ricordare l'*esemplificazione* come modalità del riferimento intorno alla quale Franco Brioschi ha tanto riflettuto sulla scorta di Nelson Goodman<sup>11</sup>. Ma più che un dispositivo semiotico, qui Spinazzola sta indicando, ci pare, il concetto, altrettanto e ancor più brioschiano, di *esemplarità*, in quanto capacità della letteratura di battezzare e configurare l'esistenza, ritagliare e strutturare vissuti e porzioni di mondo spesso amorfi, periferici o sotterranei prima dell'incontro con l'opera, che divengono ora *citabili*. Un'idea, questa, formulata anche da Giacomo Debenedetti – autore caro a Brioschi –, a proposito dei personaggi letterari che illuminano le congiunture della nostra vita, sussistendo come

<sup>10</sup> Ivi, p. 72.

<sup>11</sup> F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), Introduzione di A. CADIOLI, il Saggiatore, Milano, 2006, pp. 148-154; 161-166; 195-201. F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, pp. 6-10.

«“nomi” che individuano i fenomeni labili e intermittenti della nostra esperienza, rendendoli riconoscibili»<sup>12</sup>.

L'allacciamento inscindibile dei parametri della sensibilità e della riflessione conoscitiva affermata da Spinazzola trova pertanto convinta conferma nelle pagine brioschiane:

Il fatto è che anche quella fra emozione e conoscenza è un'antitesi fuorviante. Per «conoscere» il mondo, le sensazioni e le emozioni sono, comunemente, non meno necessarie né meno efficaci del ragionamento: e il «cognitivo, mentre si oppone al pratico e al passivo, non esclude il sensoriale e l'emotivo»<sup>13</sup>.

Tornando a *La fatica di leggere*, vediamo come il discorso nel brano sopra citato si interrompesse con un riferimento alla persuasione. Così prosegue:

Ma persuadere vuol dire argomentare: e un'argomentazione non la si accetta in blocco: la si analizza parte a parte, riservandosi sino alla fine di dichiararsene convinti. [...] Tutti lo sanno: un'opera che contraddica clamorosamente i miei presupposti gnoseologici ed etici mi lascia freddo, per quanta forza rappresentativa abbia, e mi inclina a vederne le manchevolezze piuttosto che i pregi; un'altra invece che consuoni col mio patrimonio dottrinario mi attrae senza sforzo, mi sembra magari addirittura entusiasmante, insomma mi trova più docile alla commozione al riso allo sdegno<sup>14</sup>.

Spinazzola sta mettendo a fuoco la dimensione retorica – e dialogica – della lettura e dell'esperienza letteraria nella sua totalità, dal suo carattere relazionale costitutivo – ruoli, norme e negoziazioni della *comunità letteraria* su cui da sempre instancabilmente egli lavora – al fatto che qualunque singolo oggetto immaginativo è intriso di valori e gerarchie di valori, con i quali chi scrive e chi legge non può non fare i conti. L'efficacia dell'opera consiste nella sua peculiare forza persuasiva<sup>15</sup>, dove episteme e assiologia, *ethos*

<sup>12</sup> F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero* cit., pp. 168-169. Cfr. F. BRIOSCHI, C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria* cit., p. 238; F. BRIOSCHI, *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 175-176; ID., *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano 1999. Tra i molti riferimenti brioschiani a Debenedetti, cfr. G. DEBENEDETTI, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di F. BRIOSCHI, il Saggiatore, Milano 1977; ID., *Saggi*, a cura di A. BERARDINELLI, Mondadori, Milano 1999.

<sup>13</sup> F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero* cit., pp. 169-170, con riferimento a N. GOODMAN, *The Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis-New York 1968, trad. it. a cura di F. BRIOSCHI, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1976, p. 217.

<sup>14</sup> V. SPINAZZOLA, *La fatica di leggere* cit., p. 72.

<sup>15</sup> «Se è vero che si scrive per essere letti, che la scrittura è finalizzata alla lettura, ciò significa che una intenzione retorica inerisce ineliminabilmente a ogni scelta operativa dello scrittore» (V. SPINAZZOLA, *La lettura letteraria* cit., p. 141).

e *pabos* procedono congiunti. I rinvii-ponticelli possibili sono molteplici; ci basti ricordare, alla rinfusa, la fondamentale cornice teorica del *Traité de l'argumentation* di Chaïm Perleman e Lucie Olbrechts-Tyteca – accolto nei programmi dei corsi brioschiani –<sup>16</sup>, *The Rhetoric of Fiction* e *The Company We Keep* di Wayne Booth<sup>17</sup>, *La pensée du roman* di Thomas Pavel<sup>18</sup>, e certamente i lavori di Bachtin, per il quale la lingua è un aggrovigliato sistema di punti di vista sul mondo, mentre l'enunciazione romanzesca in cui entra questo sistema è veicolo di intonazioni, accenti altrui, toni emotivo-volitivi che raffigurano e comunicano contesti reali, ideologie, valori e vissuti delle persone e delle comunità parlanti<sup>19</sup>.

In sintesi, scrive Spinazzola, «come si è già affermato più volte, nella lettura la dimensione estetica e la extraestetica si fronteggiano e mescolano ininterrottamente». Siffatta convinzione è pienamente condivisa da tutti gli autori appena menzionati e ancora da altri che vedremo a breve.

### *Il commercio con il commercio*

La riflessione di Spinazzola – infine agli antipodi, dicevamo, rispetto all'estetica idealistica – prende corpo in una teoria funzionalista della letteratura di matrice gramsciana, storicistica, marxista, comunemente definita *sociologica*.

[...] sociologia per me non è una parolaccia. Per lo più, se dicono: quello lì è un sociologo, non intendono fargli un complimento, per niente. Però, bisogna intendersi. In tutto il Novecento europeo, ma soprattutto in Italia, i letterati hanno accettato

<sup>16</sup> CH. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, trad. it. di C. SCHICK, M. MAYER, E. BARASSI, Prefazione di N. BOBBIO, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino 1966 e 1989.

<sup>17</sup> W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago 1961 e 1983, trad. di E. ZORATTI, Premessa di A. POLI, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Scandicci 1996; Id., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1988.

<sup>18</sup> TH. PAVEL, *La pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003.

<sup>19</sup> M. BACHTIN, *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznykh let* [Questioni di letteratura ed estetica. Ricerche di vari anni], Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, trad. it. a cura di C. STRADA JANOVIČ, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Einaudi, Torino 1979. Mi permetto qui di ricordare il momento in cui portai in omaggio al Professor Spinazzola i miei primi due articoli tratti dalla mia tesi di laurea: S. SINI, *Intonation, Tone, and Accent in Mikhail Bakhtin's Thought*, in «RS.SI Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry», Montréal, 18 (1998), nn. 1-2, pp. 39-58; *I confini dell'intonazione nel pensiero di Michail Bachtin*, in «Acme, Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LII (gennaio-aprile 1999), fasc. I, pp. 129-160.

come scienza guida, al di là dello storicismo, come è stato per tutto l'Ottocento, la psicologia. Hanno letto un po' di psicologia: in Italia fino al '45 mica tanto, però almeno dopo il '45 un po' di Freud e di Jung li hanno letti, e si sente. Ma anche prima trafficavano con la psicologia. Con la sociologia, no: era ritenuta una cosa inferiore, perché il bello, cosa vuoi che abbia a che fare con gli interessi della vita di relazione. Ecco, su questo non mi pare possibile stare, mi pare un modo di pensare prenovecentesco addirittura, perché la sociologia è una scienza essenziale della modernità, in realtà a partire almeno dal primo Ottocento. Vero è, che si tratta anche di intendersi come la si vede, questa sociologia. Sociologia funzionalista: perché no, questa mi pare una precisazione adeguata<sup>20</sup>.

Il carattere distintivo della critica letteraria spinazzoliana, sociologica e funzionalista, è la sua programmatica impostazione economica, connotato non proprio prevalente tra i critici degli anni Sessanta, Settanta, e nemmeno, aggiungerei, degli anni Ottanta e Novanta<sup>21</sup>.

Di fronte all'atteggiamento di ostentata superiorità e nobile isolamento manifestato dal ceto veteroumanistico – dagli intellettuali «con la palandrana» per citare Bruno Pischetta lettore di Umberto Eco –<sup>22</sup>, alla loro sdegnosa indifferenza, se non insofferenza, nei confronti del mercato, quella di Spinazzola è una posizione di intransigente richiamo al principio di realtà:

Quello che però è ancora rimasto un tabù è qualcosa di più dannoso ancora, in realtà: l'insofferenza per il mercato. Finché dici che sei contro l'industria, pazienza ancora, si capisce, in fondo, che non dici sul serio, che non dici proprio così; ma quello che c'è dietro è il rifiuto del mercato, cioè della contrattazione, cioè del rapporto di intrinsechezza tra il produttore e il fruitore. Se non ti chiarisci le idee

<sup>20</sup> E. GAMBARO, S. SINI, *Conversazione con Vittorio Spinazzola* cit., p. 214.

<sup>21</sup> Dopo il Duemila, la webletteratura e la narratività espansa della cultura convergente hanno di necessità sollecitato gli intellettuali a interrogarsi sui meccanismi di produzione sottesi alla svolta epocale, ma i criteri per interpretarla sono effettivamente *in progress*. Cfr. H. JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006, trad. it. di V. SUSCA, M. PEPACCHIOLI e V.B. SALA, Prefazione di WU MING 1 e WU MING 2, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano - Santarcangelo di Romagna Maggoli 2007. Il nome di Henry Jenkins non manca di ricorrere tra le pagine di *Tirature*: cfr. per esempio B. PISCHEDDA, *La webletteratura della nuova Italia*, in *Tirature* '11. *L'Italia dopo il benessere*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2011, pp. 63-71; L. CERUTTI, *App di libri: da punta avanzata della sperimentazione a nicchia del mercato?*, in *Tirature* '12. *Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, pp. 230-236; G. SERGIO, *La ginestra di Magris*, in *Tirature* '15. *Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2015, pp. 37-43; L. CERUTTI, *Promuoversi da sé... con la collaborazione della comunità*, ivi, pp. 168-181; G. TURCHETTA, «*E la storia continua ...*», in *Tirature* '17. *Da una serie all'altra*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2017, pp. 11-19; P. COSTA, *Serialità postmediale*, ivi, pp. 32-38.

<sup>22</sup> B. PISCHEDDA, *Eco: guida al Nome della rosa*, Carocci, Roma 2016, pp. 25 e ss.

su questo punto, non andrai mai avanti, resterai sempre una casta, più o meno esigua, ma comunque marginale, perché le cose andranno avanti in un'altra maniera, senza di te<sup>23</sup>.

Il rifiuto del commercio con il commercio, per dir così, isola in una casta asfittica intellettuali e artisti, li isola e li congela in un *loop* auto-referenziale – è questa, tra parentesi, una delle ragioni della valutazione severa che Spinazzola propone di molte contraddizioni delle avanguardie storiche e soprattutto delle neoavanguardie. Convinto della necessità di non voltare la schiena alle dinamiche economiche che muovono e invischiano la vita associata e l'esistenza di tutti, il critico indirizza per oltre mezzo secolo la sua attenzione al mercato editoriale: l'impegno profuso per gli annuari *Pubblico* e *Tirature* ne sono un esempio luminoso. L'idea guida è quella «di sottolineare il terreno di congiunzione, di mediazione e di disgiunzione, tra la dimensione produzione e la dimensione consumo, con la mediazione delle strutture editoriali»<sup>24</sup>. Tra l'altro, nell'intervista a *Enthymema*, il Professore sottolinea, a proposito dell'impresa di *Tirature*, «l'elemento provocatorio, un po' scandalistico certamente, o almeno spavaldo» consistente «nel dare credito e dare spazio, nella stessa pubblicazione, non solo agli scritti di indole critico-letteraria ma anche agli scritti di indole economico-tecnica»:

Questo secondo me era importante farlo, sia pur senza accentuare il dato indubbiamente polemico che c'era nell'operazione; se dovessi riassumerlo, in fondo, direi: basta col francofortismo. *Tirature* è nato all'insegna dell'antifrancofortismo, non se ne poteva più con la demonizzazione dell'industria culturale, che è una cosa inaccettabile<sup>25</sup>.

Al criterio quantitativo esplicitato dal titolo dell'annuario Spinazzola affianca il «criterio fondamentale per tenere insieme due cose certo fortemente disparate come dimensione letteraria e dimensione libraria», vale a dire «il concetto di leggibilità: questo consente di unire ciò che è essenzialmente diverso»<sup>26</sup>. Siccome però il criterio di leggibilità non può che presentare innumerevoli variabili una volta che l'orizzonte di riferimento intenda

<sup>23</sup> E. GAMBARO, S. SINI, *Conversazione con Vittorio Spinazzola* cit., pp. 217-218. La dimensione economica caratterizza la riflessione di Spinazzola a tutti i livelli, a cominciare dal lessico. Nel suo corpus un alto indice di frequenza presentano le voci *prodotto*, *profitto*, *domanda* e *offerta*, *patto di scambio*, *concorrenza*, *prezzo*, *remunerazione*, *costi* e *benefici*, *valore di scambio*, *valore d'uso*, *impresa di leggere*, *impresa di scrivere*, *rischio di impresa*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 217.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

garantire concretezza e dati plausibili, occorre guardare oltre il perimetro delle opere consacrate dai canoni e dalle tradizioni scolastiche e accademiche e dalle proprie preferenze di lettori colti: bisogna appunto sporcarsi le mani con l'industria culturale.

### *E tutto il resto? La lezione di Antonio Gramsci*

Così, dunque Spinazzola ricostruisce autobiograficamente la sua scelta metodologica relativa al campo letterario:

Ma il fatto è che i miei riferimenti andavano a una piccola parte di una produzione vastissima: quella che mi pareva più bella, intelligente, suggestiva, secondo la mia sensibilità estetica ormai discretamente allenata. E tutto il resto? C'era un mucchio di gente che leggeva o andava al cinema per gli stessi motivi miei, cioè per cercare un appagamento della fantasia: ma ad entusiasmarla erano opere raffazzonate, volgari. Era giusto ignorare un dato di realtà così massiccio, comportandosi come se niente fosse? O bisognava invece farsene in qualche modo carico?<sup>27</sup>

Ecco che da queste domande deriva lo studio avviato precocemente, e proseguito lungo tanti decenni, della letteratura di consumo, di genere e della paraletteratura: la letteratura, lui preferisce definirla, dell'*immaginazione divertente*. Dal punto di vista teorico-critico – di una critica e di una teoria consapevoli del tanto lavoro da svolgere per la democratizzazione della cultura – il poderoso esercizio compiuto su questo territorio incolto – intendendo *incolto* piuttosto che nel senso dell'aggettivo riferito al mondo dei lettori non istruiti, in quello del participio riferito al terreno non arato dagli studiosi – rappresenta un aspetto fondamentale del progetto di Spinazzola, che ha reso operativa con efficace originalità la sintesi tra il *concetto forte* crociano (cfr. *supra*) e il magistero di Antonio Gramsci<sup>28</sup>:

A questo punto, la questione non era più solo di reclamare i propri diritti di lettore divertentista; e nemmeno di rivendicare l'opportunità di occuparsi criticamente della produzione divertentistica, la migliore e la peggiore. Era piuttosto l'aspirazione a ricomporre organicamente l'insieme del panorama produttivo, nelle sue articolazioni e stratificazioni, per capire come prodotti qualitativamente

<sup>27</sup> V. SPINAZZOLA, *L'immaginazione divertente. Il giallo il rosa il porno il fumetto*, Rizzoli, Milano 1995, p. 13.

<sup>28</sup> Cfr. ID., *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci* (1989), in *Critica della lettura* cit., pp. 155-171 (da cui si cita). Ora anche con il titolo *Gramsci, architettura e letteratura*, in «ACME», 70 (2017), n. 1, pp. 11-19.

diversi assolvevano funzioni analoghe presso pubblici socialmente e culturalmente diversificati<sup>29</sup>.

Il passo dichiara l'assimilazione della lezione gramsciana ed esprime con chiarezza il carattere militante dell'opera di Spinazzola, il suo modo di intendere teoresi, insegnamento e scrittura come impegno civile. Le sue convinzioni sono antropologiche e politiche:

Ora, io non credo che una minor preparazione culturale e competenza estetica implicino uno stato di minorità psichica, quindi una predisposizione irresistibile allo stato catalettico, di fronte ai libri che capitino per mano. Anche il pubblico di poche pretese sceglie, interpreta e valuta, ai suoi livelli di competenza, è ovvio. Anche per lui la sospensione dell'incredulità durante la lettura è un'esperienza reversibile. Il popolo insomma non è un eterno fanciullo, incapace di distinguere tra realtà e finzione. Non possiede una educazione criticistica affinata, sta bene; ma questo non significa che sia privo di buon senso. Le sue reazioni di lettura sono più rozze, ma non mai più irragionevoli rispetto a quelle dei ceti colti<sup>30</sup>.

Come Gramsci, anche Spinazzola «parte dal presupposto che la produzione e fruizione di letteratura rispondono a un bisogno universale e permanente dell'animo umano, cui va riconosciuto senz'altro un carattere di "necessità" primaria»<sup>31</sup>. È in virtù di tale presupposto antropologico condiviso che il lavoro spinazzoliano accoglie l'eredità gramsciana rinnovandola e adattandola al proprio tempo e componendo in un disegno unitario, rimpolpato da strumenti metodologici aggiornati, testati sulla storia letteraria moderna e contemporanea, e soprattutto sul campo letterario del presente, «gli spunti e gli abbozzi» consegnati da Gramsci ai suoi *Quaderni dal Carcere*<sup>32</sup> «d'una teoria relazionale e funzionalista della letterarietà»<sup>33</sup>.

La puzza al naso di molti universitari nei confronti della grande letteratura di consumo è insensata: sarebbe come se uno storico non studiasse fenomeni storici come il fascismo e il nazismo perché sono brutti e cattivi, non ha il minimo senso. In questo Gramsci mi ha aperto un campo che quasi nessuno esplorava, un campo di studi più che legittimo e più che utile. Lui poi lo appoggiava ad una concezione più larga di funzionalismo letterario. I bisogni dell'uomo sono, nell'istanza più evidente, di indole materiale: un uomo ha bisogno di una casa, di un'abitazione, e così ha tanti altri bisogni di sopravvivenza fisicamente intesa. Ma l'uomo ha anche

<sup>29</sup> ID., *L'immaginazione divertente* cit., p. 15.

<sup>30</sup> Ivi, p. 20.

<sup>31</sup> ID., *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci* cit., p. 155.

<sup>32</sup> A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. GERRATANA, 4 voll., Einaudi, Torino 1975.

<sup>33</sup> V. SPINAZZOLA, *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci* cit., p. 155.

altri bisogni, immateriali, quelli dell'immaginario, che sono bisogni comuni a tutti gli esseri umani: a gradi diversi di complessità naturalmente, a gradi diversi di cultura, però sono bisogni non meno essenziali di quanto lo siano quelli materiali. Questo mi pareva un altro concetto proprio importante e non rinunciabile, al quale ho cercato di tenermi fermo<sup>34</sup>.

Questo «altro concetto proprio importante e non rinunciabile» di matrice antropologica viene dunque corroborato dal programma di Spinazzola – che allaccia in un nodo inestricabile coordinate epistemologiche e prassi politica – di «ricomporre organicamente l'insieme del panorama produttivo», come abbiamo letto più sopra. Entrambe le sollecitazioni, ereditate da Gramsci, informano la teoria spinazzoliana funzionalista della letteratura, e nella fattispecie e della lettura, nei suoi due versanti, individuale e pubblico, percorsi dal critico, e che potremmo con molta approssimazione descrivere come una teoria della risposta estetica alla Wolfgang Iser<sup>35</sup> affiancata da una teoria della ricezione alla Hans Robert Jauss<sup>36</sup>. Tuttavia il quadro è assai più complesso. Mancano ancora alcuni elementi da chiarire – a cominciare dalla polisemia della nozione di funzionalismo – ed è ancora possibile indicare altri ponticelli.

### *Funzioni, sistemi*

Ci pare interessante soffermarci ancora sul funzionalismo, la cui definizione e applicazione Gramsci ha attinto dall'esperienza dell'architettura del suo tempo. Scrive Spinazzola:

il movimento razionalista, o funzionale, che nel periodo fra le due guerre era al massimo fulgore [...] nasceva dalla consapevolezza del declino del rapporto tradizionale fra committenza e utenza delle opere abitative, tipico delle società gentilizie; e intendeva dar vita a un'architettura capace di soddisfare adeguatamente le esigenze di un destinatario non individuale ma di massa, senza perciò rinunciare alla connotazione estetica dell'alloggiamento, sì piuttosto facendola coincidere con la sua razionalità costruttiva. Dunque, una forte istanza antiornamentale, antimonumentale, antiretorica; assieme, il proposito di riqualificare la figura professionale dell'architetto, rendendolo capace di padroneggiare la somma di risorse tecnico-scientifiche rese disponibili dallo sviluppo industriale moderno.

<sup>34</sup> E. GAMBARO, S. SINI, *Conversazione con Vittorio Spinazzola* cit., p. 213.

<sup>35</sup> W. ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Fink, München 1976, trad. it. di R. GRANAFEI, *L'atto della lettura*, il Mulino, Bologna 1987.

<sup>36</sup> H.R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, trad. it. di B. ARGENTON, il Mulino, Bologna 1987. Ora parzialmente riproposto, con lo stesso titolo a cura di S. BALLERIO, Ledizioni, Milano 2023.

Gramsci vagheggia appunto un'idea di «letteratura funzionale», «letteratura secondo un piano», «secondo un indirizzo sociale prestabilito»<sup>37</sup>.

Tra le due accezioni dell'aggettivo *funzionale* compresenti nell'idea gramsciana, Spinazzola non sembra interessato a quella che rimanda a «un piano» o a «un indirizzo sociale prestabilito», bensì piuttosto a quella che fa perno sui bisogni delle persone, considerate come destinatario collettivo ma altresì quali soggettività distinte. Non si tratta a mio parere di una disquisizione superflua e sottile, perché i concetti di funzione e funzionalismo si sono prestati a plurime declinazioni nelle estetiche e poetiche del Novecento e in diverse sfere culturali e discipline. Il termine *funzione* e i suoi derivati possono intendersi congiuntamente e disgiuntamente in senso logico, sistemico, relazionale, strumentale – come occorre ad alcuni formalisti russi e strutturalisti<sup>38</sup>, e anche in senso teleologico, a indicare l'uso in vista di un fine<sup>39</sup>. Possiamo ricordare la celebre *funzione poetica* di Roman Jakobson<sup>40</sup>, ma anche l'uso di *funzione* da parte di Jurij Tynjanov<sup>41</sup> e di Jan Mukařovský<sup>42</sup>, solo per menzionare pochi esempi. Insomma, il termine ha bisogno di un chiarimento, e lo avevamo chiesto al Professore durante l'intervista per *Enthymema*: cosa intende per funzione? Quale accezione ha il termine? Funzione in senso teleologico come per esempio in Jakobson? O in senso sistemico, come in Tynjanov? Ci spiega Spinazzola:

<sup>37</sup> V. SPINAZZOLA, *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci* cit., 157. Cfr. A. MARIOTTI, *Gramsci e l'architettura e altri scritti*, Dedalo, Bari 1978; G. GUZZONE, *Pratica, funzione, architettura. La «nuova architettura» nei quaderni dal carcere*, in «Studi storici», 2 (2017), pp. 329-352; C. DE SETA, *La civiltà architettonica in Italia: 1900-1944. Arte e architettura*, Clean, Napoli 2019; G. LEUTHÄUSER, P. GÖSSEL, *Functional Architecture. The International Style 1925-1940*, Benedikt Taschen, Köln 1990.

<sup>38</sup> Cfr. G. BOTTIROLI, *Gli strutturalisti*, in *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 102-103.

<sup>39</sup> Cfr. S. SINI, *Il tenacissimo telos: assiologia del nuovo e il tessuto delle relazioni*, in *Roman Jakobson. Linguistica e poetica*, a cura di S. SINI, M. CASTAGNETO e E. ESPOSITO, Ledizioni, Milano 2018 pp. 193-202.

<sup>40</sup> R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* (1958), in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. HEILMANN, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 181-218.

<sup>41</sup> JU. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka. (Voprosy poetiki V)* [Il problema della lingua della versificazione (Questioni di poetica V)], Academia, Leningrad 2024, trad. it. di G. GIUDICI e L. KORTIKOVA, *Il problema del linguaggio poetico*, il Saggiatore, Milano 1968. ID., *Literaturnyj fakt* (1924); *O literaturnoj èvoljucii* (1927), in *Literaturnaja èvoljucija* [L'evoluzione letteraria], sost., vstup. stat'ja, komm. VI. Novyčkova, Agraf, Moskva 20022, pp. 167-188; 189-204, trad. it. di S. LEONE, a cura di M. MARZADURI, *Il fatto letterario; Sull'evoluzione letteraria, in Avanguardia e tradizione*, Introduzione di V. ŠKLOVSKIJ, Dedalo, Bari 1968, pp. 23-44; 45-60.

<sup>42</sup> J. MUKAŘOVSKÝ, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, František Borový, Praha 1936, trad. it. e Introduzione di S. CORDUAS, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1971.

Per me, funzionalismo ha un significato essenzialmente utilitaristico. Tutto quello che gli uomini fanno è funzionale, deve servire a qualche cosa: tutto, anche le operazioni più gratuite hanno comunque una finalità, devono servire a qualche cosa. Anche la letteratura, il cinema, il graphic novel non possono non servire, non possono non essere fatti per un qualche fine; e dire che sono fatti per un fine significa che sono fatti anche per una utilizzazione, e quindi sono fatti per una cerchia di utilizzatori. Quindi a me pare sia utile rifarsi alla ben nota antitesi tra produzione e consumo, che sono l'uno indispensabile all'altro, sono interrelati l'uno con l'altro. Tutto quello che si fa deve servire, anche i prodotti letterari, che servono a colmare quei bisogni dell'immaginario di cui parlava il vecchio Gramsci: sono bisogni anche quelli, eccome se sono bisogni, come lo sono i sogni, come lo sono le fantasie<sup>43</sup>.

Sebbene il criterio utilitaristico radicato nella dialettica tra produzione e consumo occupi il primo piano nella risposta di Spinazzola, che dunque pare propendere per le accezioni strumentali e teleologica, possiamo ritenere che in realtà il suo funzionalismo sia anche e in gran misura di carattere relazionale e sistemico. Lo possiamo verificare tanto nell'ambito della sua proposta di fenomenologia della lettura individuale, quanto nelle ampie campate che molte sue pagine dedicano al sistema (appunto) letterario, alle relazioni tra i generi nello spaccato sincronico e negli avvicendamenti della diacronia. Facciamo solo qualche esempio.

Trattando in *La fatica di leggere* della produttività della lettura, «imposta sulla coincidenza maggiore o minore di due risultati: la modifica della consapevolezza di sé e il cambiamento dell'immagine dello scrittore rispetto alla sua configurazione preliminare», scrive Spinazzola:

L'effetto più positivo del leggere consiste nel potenziamento di entrambe le attività del lettore: la disposizione ad accogliere, interiorizzare, quindi valorizzare l'opera sottopostagli; e quella a distanziarsene, rafforzando la percezione di disvalori riscontrabili in quella specifica opera così come in qualsiasi oggetto scritto.

In questo senso, chi legge compie sempre una verifica del posto che il testo prescelto occupa nella gerarchia di valori letterari istituzionalizzati. Se prevalgono i motivi di apprezzamento, quel posto sarà confermato, anzi magari ci sarà un'ascesa sino al rango dei modelli supremi di lettura. Con ciò stesso, il lettore valorizza la propria lettura, facendola assurgere a modello valido non solo per quel testo ma per qualsiasi altro<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> E. GAMBARO, S. SINI, *Conversazione con Vittorio Spinazzola* cit., p. 214.

<sup>44</sup> V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura* cit., p. 77.

L'autore sta descrivendo la dinamica della fruizione in termini di *norma* e *valore estetico come fatti sociali*, per dirla con Mukařovský. Manca all'appello la parola *funzione*, che però circola capillarmente nel passo permeandolo del proprio significato relazionale e sistemico. La gerarchia dei valori di chi legge – che rinvia a quella socialmente invalsa – è in perenne stato di provvisorietà e muta i suoi equilibri in funzione (appunto) dell'esperienza di lettura che di volta in volta smentisce o conferma una data posizione. Tutto il complesso valoriale, il modello normativo, subisce uno smottamento e una redistribuzione della sua morfologia allorché un testo viene rigettato, o al contrario guadagna il vertice, o semplicemente cambia di posto<sup>45</sup>. E ciò avviene sia nell'ambito di un periodo sincronicamente osservato, sia nello svolgimento diacronico:

L'intero assetto della letterarietà viene rimesso dunque in questione ogni qual volta un oggetto testuale trova chi sia disposto a fruirne. Nelle epoche di passaggio da una cultura all'altra, questo processo infinitamente molecolare si catalizza in uno spostamento complessivo dei paradigmi di lettura, quindi in una modifica dell'idea dominante di letteratura<sup>46</sup>.

Siamo di fronte a una sintesi teorica che ha colto tutto il buono dello strutturalismo, e che non manca di offrire un omaggio al maestro Gramsci, adoperandone, non importa se preterintenzionalmente, una parola prediletta<sup>47</sup>.

### *Dominanti, accoppiamenti contrastivi, zoom*

Esplicitamente dichiarato è poi il funzionalismo sistemico e relazionale che innerva la descrizione offerta da Spinazzola dei generi letterari nelle loro interrelazioni ora pacificamente coesistenti ora agonisticamente

<sup>45</sup> Sui processi di valorizzazione, cfr. soprattutto ID., *La valorizzazione del testo*, in *Critica della lettura* cit., pp. 93-127.

<sup>46</sup> ID., *Critica della lettura* cit., p. 77.

<sup>47</sup> Cfr. per esempio la lettera di Gramsci alla moglie Giulia del 19 novembre 1929: «Mi manca proprio la sensazione molecolare: come potrei, anche sommariamente, percepire la vita del tutto complesso? [...] Penso che anche gli altri hanno pensato (non tutti ma almeno qualcuno) di non lasciarsi soverchiare e invece, senza accorgersene neppure, tanto il processo è lento e molecolare, si trovano oggi cambiati e non lo sanno, non possono giudicarlo, perché essi sono completamente cambiati. Certo io resisterò» (A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere* (1926-1937), a cura di F. GIASI, Einaudi, Torino 2020, p. 307). Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il metodo di Antonio Gramsci*, in «Rinascita-Il Contemporaneo», (6 ottobre 1972), n. 39, pp. 15-16; E. FORENZA, *Il Gramsci molecolare di Giacomo Debenedetti: il problema politico dell'autobiografia*, in «Historia Magistra: rivista di storia critica», 12 (2013), n. 2, pp. 123-136.

contrapposte, dalle quali prendono forma «le dialettiche evolutive della letterarietà»<sup>48</sup>. In particolare nel secondo blocco tematico di *L'egemonia del romanzo* (2007), il critico si impegna a «raccontare la modernità» delineando «un quadro d'insieme dei generi narrativi più frequentati».

Ognuno infatti definisce la propria identità in relazione agli altri, ai quali si affianca e si contrappone: chi ne sceglie uno, lo fa per eliminazione rispetto ai suoi concorrenti prossimi o remoti<sup>49</sup>.

Sotto il profilo dell'identità, e dunque del riconoscimento da parte del pubblico, «occorre che un certo numero di opere rendano percepibile la ricorrenza di una struttura peculiare, che imprime un coordinamento fra le opzioni tematiche e le modulazioni del linguaggio». L'escursione delle varianti può essere oltremodo ampia;

resta però individuabile una funzione dominante, quella che autorizza meglio la sua classificazione nel sistema complessivo dei generi<sup>50</sup>.

E ancora:

La tipizzazione del genere comico è complicata dalla presenza diffusa di una dimensione di comicità in opere di indole molto diversa, tra le quali vanno selezionate quelle in cui essa abbia funzione dominante<sup>51</sup>.

Ecco che Spinazzola si avvale del concetto di *funzione dominante*, cardine teorico delle analisi dei formalisti dell'*OPOJaz*, come Boris Èjchenbaum<sup>52</sup>, Jurij Tynjanov<sup>53</sup>, Boris Tomaševskij<sup>54</sup>, e della futura riflessione di Roman Jakobson<sup>55</sup>. Accogliendo questa idea dei formalisti russi, Spinazzola ne ha

<sup>48</sup> V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo* cit., p. 31.

<sup>49</sup> Ivi, p. 32.

<sup>50</sup> Ivi, p. 33.

<sup>51</sup> Ivi, p. 38.

<sup>52</sup> Cfr. B. ÈJCHENBAUM, *Melodika russkogo liričeskogo sticha* [Melodica del verso lirico russo], Opojaz, Peterburg, 1922, poi in *O poèzii, Sovetskij Pisatel'*, Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1969.

<sup>53</sup> Cfr. JU. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka. (Voprosy poèтики V)*, cit., trad. it. *Il problema del linguaggio poetico* cit.; ID., *Literaturnyj fakt; O literaturnoj èvoljucii* cit.; trad. it. *Il fatto letterario; Sull'evoluzione letteraria* cit.

<sup>54</sup> Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Literaturnye žanry* [I generi letterari], in *Teorija literatury*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Leningrad 1925, pp. 161-165, trad. it. di M. DI SALVO, Feltrinelli, Milano 1978. Ricordo una conversazione con Spinazzola nel 2008 in cui, a proposito di formalisti russi, il Professore aveva espresso un particolare apprezzamento della teoria letteraria di Tomaševskij.

<sup>55</sup> Cfr. R. JAKOBSON, *The Dominant* (1935), in *Readings in Russian Poetics*, a cura di L. MATEIKA e K. POMORSKA, Cambridge University Press, Cambridge-London 1971, pp. 82-90; ID., *Linguistica e poetica* cit.

intuito con essi l'efficacia euristica per uno studio dell'evoluzione letteraria imperniato sulla nozione di genere, esso stesso spettro di possibilità evolutive, in continua interrelazione con gli altri generi, con la realtà quotidiana, lo spazio biografico, l'orizzonte sociale.

Ma la prospettiva spinazzoliana e la sua analisi dei «rapporti di interdipendenza funzionale fra tutte le componenti del quadro sistematico di fine secolo» si irrobustisce con «il ricorso a considerazioni d'indole antropologica»:

Si tratta di fare riferimento ad alcune disposizioni permanenti dell'immaginario, configurate in modi diversi da un'età all'altra ma rispondenti a impulsi ancestrali dell'esistenza biopsichica<sup>56</sup>.

Spinazzola esamina dunque il sistema dei generi tardonovecenteschi e di inizio millennio alla luce di una originale articolazione in coppie contrastive fondate sul «principio di reversibilità dei moti pulsionali: ogni orientamento dell'immaginazione narrativa in tanto trova sviluppo in quanto alimenta per reazione la crescita di una direttrice complementare e opposta»<sup>57</sup>. I cinque accoppiamenti vengono illuminati da sintesi persuasive e circostanziate, attraverso lo stile elegante e implacabilmente preciso che da sempre distingue l'autore, con la sua copiosissima tavolozza lessicale e l'ironia talora tagliente.

L'analisi regola lo zoom, e dall'affresco di un'epoca letteraria presentato nel primo blocco tematico del saggio si restringe sulle dinamiche dell'immaginario e sulle tipologie testuali che vi si conformano. Poi ancora ritorna allo spaccato sociale e alla fenomenologia del pubblico leggente, spostando l'inquadratura:

Ma la complessità evolutiva assunta dalla forma romanzo esige il ricorso a un altro criterio di descrizione sistemica, basato sulla dimensione fruitiva. Le distinzioni operate secondo le caratteristiche di genere pongono sullo stesso piano, in orizzontale, prodotti concepiti in funzione di destinatari volta a volta dissimili, dai più sofisticati ai meno esigenti<sup>58</sup>.

Anche in questo lavoro, come in quelli precedenti e successivi, nell'osservare nuovi fenomeni, con il telescopio o con il microscopio, Spinazzola mantiene fermi i suoi *conceetti forti*: la leggibilità, i vincoli dell'economia, l'universalità dei bisogni dell'immaginario. Senza confonderli tra loro, riesce a farli interagire, intrecciando voci e discipline:

<sup>56</sup> V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo* cit., p. 34.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 56.

L'impresa di leggere mira indiscutibilmente a un acquisto: chi le dà avvio si sente interessato a compierla, ed è mosso proprio da questa consapevolezza. Il suo scopo è di ottenere qualcosa che non ha e di cui avverte la mancanza: per questo si applica alla lettura<sup>59</sup>.

Concludo dunque le mie glosse con questo passo che nella sua disarmante perentoria semplicità accoglie e salda teoria della letteratura e sociologia, psicoanalisi e materialismo, antropologia e ricerca politica, episteme e impegno civile: orizzonti che Vittorio Spinazzola ha percorso, esplorato con saggezza e sguardo lungimirante e attento, ora impietoso ora divertito, sul presente.

<sup>59</sup> V. SPINAZZOLA, *La fatica di leggere* cit., p. 56.

ELISA GAMBARO

LE COORDINATE DEL SISTEMA LETTERARIO:  
INCONTRI DI IMMAGINAZIONI E SCAMBI DI INTERESSE

A book was produced; but, on beholding it (for everything announced it to be from a circulating library), he started back, and begging pardon, protested that he never read novels.

1. *Una teoria letteraria democratica*

Vittorio Spinazzola è stato un mio maestro e mi ha insegnato molte cose. Dalla distanza del tempo che è trascorso, riconosco che gli insegnamenti per me decisivi non riguardano la letteratura in senso stretto, bensì i rapporti di potere e di dominio. È però ben noto che la letteratura e l'immaginario, e i luoghi dell'opinione e del gusto<sup>1</sup>, abbiano molto a che fare sia con la materialità dei rapporti sociali, sia con l'immaterialità delle gerarchie del prestigio. Non per nulla, tra le lezioni più importanti che Spinazzola ci ha lasciato c'è l'esercizio assiduo del sospetto, e infine della critica, nei confronti dei moventi, del conformismo e delle idiosincrasie dell'intellettualità umanistica, ovvero coloro che lui era solito definire "detentori del gusto". Tra costoro va ovviamente annoverato Spinazzola stesso.

Talvolta mi sono trovata a riflettere sul fatto che mentre molto devo al magistero teorico di Spinazzola, poi, all'atto pratico, mi accorgevo che, con alcune significative eccezioni, i libri che piacevano a lui a me non piacevano quasi mai, mentre i libri, gli autori e le autrici che a me piacevano e parlavano, a lui erano indifferenti o sgraditi. Similmente, spesso divergevano interpretazione e giudizi riguardo a intreccio e personaggi di un'opera, ovvero

<sup>1</sup> F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 15.

gli assi di finzione che più intuitivamente necessitano di cooperazione ermeneutica. In realtà, proprio la discrasia illuminata da questo aneddoto inverte l'idea spinazzoliana di letteratura come dispositivo dinamico e relazionale: «nell'interpretazione dei testi letterari non ci sono tabù e la loro vitalità dipende proprio dalla ricchezza del confronto di idee che danno origine nel corso del tempo»<sup>2</sup>. In questa prospettiva, il fatto letterario è visto come una formalizzazione ambigua, e mai stabile, delle emozioni e delle vicende umane, e una negoziazione, altrettanto mediata, degli assetti materiali che il campo letterario modella nelle sue istituzioni.

Si tratta di assetti variabili, e particolarmente mobili, perché la letteratura è un fatto sociale. È questo un assunto che oggi, ai tempi del trionfo degli studi culturali – che spesso dimenticano quanto insidiosa e sfumata sia la mediazione formale tra testo, contesto e pubblico – suona perfino troppo ovvio, ma non lo era poi così tanto nei tempi ormai lontani della mia iniziale formazione accademica, quando ancora nei dipartimenti di italianistica resisteva una diffusa fiducia nell'immutabilità ontologica dei valori estetici, e del valore come connotato intrinseco del testo.

Alla socialità del fatto letterario Spinazzola arriva perché è un pensatore politico: un'originale rielaborazione di Gramsci lo porta a mettere al centro della sua teoria letteraria i ruoli del lettore e del pubblico. Da qui deriva anche il titolo scelto per queste pagine: incontri di immaginazione e scambi di interesse, di cui sono debitrice a Stefania Sini, che proprio da Spinazzola prende le mosse<sup>3</sup>.

Leggere è un incontro: ci confrontiamo con un immaginario altro, che può più o meno profondamente risuonare in noi, può più o meno rispondere ai nostri bisogni mentali. Questi bisogni, insisteva Spinazzola, sono mai solo estetici, ma sempre, anche, extraestetici. Allo “scambio” di immaginazioni va perciò appaiato l'ingrediente risolutivo dell'interesse. La letteratura non è un'attività irrelata, né disincarnata, né disinteressata, ma risponde a principi economicistici, di indole psichica e insieme materiale: si scrive e si legge per averne un utile, e l'impresa non è esente da ampi margini di rischio, ovvero di un bilancio eventualmente sfavorevole tra profitti e perdite. Di qui la convinzione, da Spinazzola sempre ribadita, che l'atto di lettura, chiunque sia a compierlo, si risolva sempre in un giudizio di valore.

Il libro si rivolge a un pubblico, reale o ideale non importa, che potrà rispondere o non rispondere alla sollecitazione, e chi scrive se ne aspetta un

<sup>2</sup> V. SPINAZZOLA, *Di chi è la colpa se si legge poco*, in ID., *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, il Saggiatore, Milano 2005<sup>2</sup>, p. 156.

<sup>3</sup> S. SINI, *Sintesi dell'immaginario*, in *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di S. SINI e F. SINOPOLI, Pearson, Milano-Torino 2021, pp. 4-12.

ritorno materiale e/o simbolico; a sua volta, chi legge se ne avvicinerà in base ai suoi interessi di fruitore, che sono estremamente variabili, nello spazio e nel tempo. Per appropriarsi davvero un testo, «bisogna riportarlo ai nostri interessi e intenzioni, attitudini e orientamenti soggettivi»<sup>4</sup>.

Se la ricezione dell'opera è mutevole, ciò non significa però, secondo Spinazzola, che mutino i meccanismi fondamentali della lettura. Un altro concetto essenziale della sua teoria letteraria, che è una teoria letteraria democratica, è che si legge tutti e tutte nello stesso modo, secondo costanti definite antropologiche. Non è vero, per esempio, che il lettore colto legge formalisticamente e il lettore, o la lettrice, meno acculturato/a legge contentutisticamente<sup>5</sup>: le operazioni mentali che guidano la lettura sono le medesime, così come, specularmente, i procedimenti tecnici di formalizzazione dell'immaginario non scontano alcuna differenza ontologica a seconda che siano frutto della penna del mestierante o dello scrittore di genio. Se «l'importanza di un'opera non si misura nella capacità di maneggiare signorilmente gli strumenti del mestiere», sul lato della ricezione

La sensibilità e il gusto non sono appannaggio esclusivo dei letterati. Una competenza scarsa e poco addestrata è un limite evidente a capire e interpretare i testi più sofisticati. Ma sui libri alla sua portata, rispetto ai quali si senta competente, il lettore illetterato può dare prova di una spregiudicatezza indiscutibile; mentre magari il pubblico benpensante si limita a ossequiare i testi più canonici, o più alla moda, senza azzardarsi mai a contestarne il prestigio<sup>6</sup>.

A questa antropologia letteraria democratica, Spinazzola accosta una critica dell'esperienza di lettura, che è sociale e individuale.

Al concetto superindividuale di pubblico, come ceti o categoria, viene infatti appaiato quello di io leggente. Si intende così designare il lettore come persona singola, nella sua soggettività storicamente condizionata ma esistenzialmente irriducibile<sup>7</sup>.

All'assunto andrà aggiunta la glossa non trascurabile che una soggettività storicamente condizionata si colloca nell'intersezione di diversi assi di dominio. Di fatto, il presupposto di fondo della teoria di Spinazzola contraddice e scardina un'idea di letterarietà che è (stata?) tenacemente radicata in parte del ceti intellettuale umanistico, o di quel che ne resta. Si tratta di un'antropologia culturale che ha sempre concepito l'esperienza della

<sup>4</sup> V. SPINAZZOLA, *La teoria della lettura*, in ID., *La modernità letteraria* cit., p. 47.

<sup>5</sup> V. SPINAZZOLA, *Leggere e rileggere*, in ID., *La modernità letteraria* cit., p. 33.

<sup>6</sup> V. SPINAZZOLA, *La teoria della lettura* cit., pp. 52-53.

<sup>7</sup> V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. XI.

lettura come rigidamente bipartita: da una parte quella che si usa chiamare “la grande letteratura”, un corpus che, in nome di un passato tanto illustre quanto limitato a una cerchia ristretta di frequentatori, assicura al suo lettore un processo di conoscenza, di elevazione, e infine di privilegio. Proprio in forza di questo accesso ai territori ineffabili del bello, fino a qualche decennio fa un’educazione letteraria così concepita costituiva momento centrale della formazione dell’élite e dei ceti dirigenti. Se questo ruolo guida del sapere letterario si è perso, è perché evidentemente ne sono venuti meno presupposti sistemici e funzioni sociali. Dall’altra parte, stava la vasta e inesplorata plaga la letteratura prima popolare, poi di consumo, poi di massa: in quest’ambito non c’era nulla da scoprire e da imparare, regno di piaceri futili, grossolani e regressivi.

Bastava la nostra stessa esperienza di lettori forti a contraddire un assioma binario disegnato in modo tanto rozzo e miope. Noi tutti, o almeno noi tutti dotati di un minimo di curiosità, ci siamo formati alla lettura frequentando e assaggiando diversi prodotti posti a diversi livelli del sistema dell’epoca in cui siamo cresciuti: non abbiamo letto solo letteratura alta, ma anche alcuni bestseller del momento, non necessariamente dozzinali, nonché la produzione più squalificata, quella che un tempo si chiamava “letteratura da edicola”. Sono stati anche quelli incontri di immaginazioni e scambi di interesse, che hanno contribuito alla costruzione del gusto e all’arricchimento dell’immaginario.

È stato il progressivo ampliarsi dell’area dei leggenti e dei consumatori culturali, in una misura mai avvenuta in nessun’altra epoca della storia umana, a smentire un paradigma duale semplicistico: nel momento in cui il pubblico si amplia, alle spinte di omologazione fanno riscontro quelle di diversificazione. Al tempo stesso, mentre si estendevano l’insieme dei produttori e quello dei fruitori, si stratificava e diversificava anche la sfera dei mediatori; a pesare sono stati soprattutto i mutamenti intercorsi all’interno della prassi editoriale, ma anche l’ambito della critica, grazie alla rivoluzione del sistema dei media<sup>8</sup>, ha visto l’affacciarsi di nuovi entranti, dotati di diversi livelli di autorevolezza.

All’inizio del millennio, pochi anni prima che la tecnologia digitale cambiasse le vite di noi tutti, Spinazzola poteva osservare solo una parte delle implicazioni del definitivo tramonto della repubblica delle lettere novecentesca, misurandone le trasformazioni lungo il secolo. Diversamente però da molti critici della sua generazione, che reagirono alla perdita di centralità

<sup>8</sup> G. BENVENUTI, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in EAD. (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023.

del sapere letterario con diagnosi interamente pessimistiche<sup>9</sup>, l'avvento della transmedialità e l'abbondanza dell'offerta dei nostri giorni erano visti da Spinazzola non già come una iattura, nel segno di un complessivo e desolante abbassamento della qualità dei prodotti, bensì come un potenziale arricchimento del campo culturale<sup>10</sup>.

## 2. *Le coordinate del sistema letterario nel Novecento e oggi*

La proposta spinazzoliana di quadripartizione del sistema letterario novecentesco nasce proprio dall'evidenza che chi ne studi gli assetti è posto davanti a un panorama assai più complesso, stratificato e disordinato rispetto a quello canonico, tuttora presente nella manualistica scolastica e universitaria. È dunque un tentativo di mettere ordine, di non perdersi nei boschi di una produzione che assume dimensioni quantitative difficilmente mappabili singolarmente<sup>11</sup>.

La griglia delle coordinate del sistema letterario vede la produzione del secolo scorso disporsi su quattro livelli: letteratura avanguardistico-sperimentale, letteratura istituzionale, letteratura di intrattenimento e letteratura marginale. Si tratta di una partizione che echeggia categorie coniate a metà del secolo scorso in ambito anglosassone, quelle di *lowbrow*, *middlebrow* e *highbrow*, ma che non vi coincide. Vale la pena anzitutto notare che quella di Spinazzola è una quadripartizione, e non una tripartizione, il che comporta implicazioni interessanti. Inoltre, il diagramma è costruito sull'incrocio di diversi criteri di determinazione, perché gli assi che segmentano il panorama fanno riferimento ad almeno tre parametri: le caratteristiche dell'opera, con riguardo speciale al tasso di sofisticazione linguistica, il pubblico dei destinatari a quali si rivolge, e il genere di appartenenza o di dominanza entro cui il libro s'iscrive.

<sup>9</sup> Tra le disamine più sconsolate G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1997; M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

<sup>10</sup> «[Q]uello che so, è che non ho paura del futuro, proprio no. Anche da un punto di vista umanistico, anche come vecchio umanista: no, io penso che, anzi, internet sia una grande occasione per la letteratura, per i letterati, una grande occasione di rilancio, per venire fuori dalle ristrettezze castali, della casta elitaria, della casta chiusa, per lanciarsi nella grande dimensione della moltitudine. È ovvio che ci siano dei rischi, dei pericoli, delle difficoltà, altroché» (*Conversazione con Vittorio Spinazzola*, a cura di E. GAMBARO e S. SINI, in «Enthymema», IV (2012), p. 2018).

<sup>11</sup> Pur in grandezze minori, ciò vale ovviamente anche in prospettiva diacronica per l'epoca aurorale della modernità letteraria. «La letteratura, sostenevano i formalisti non è un succedersi di capolavori. Non si può capire l'evoluzione letteraria o dare un giudizio su un determinato periodo senza tener conto degli scrittori di secondo e terz'ordine» (F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005).

Va detto che l'intera operazione spinazzoliana rivela il suo maggiore interesse critico proprio nelle aree di opacità e indeterminazione dello schema, che nel nostro presente appaiono più problematiche e sfumate. Come ha osservato Giuliana Benvenuti,

Resta legittimo [...] chiedersi se esista un confine tra scritture legate alle logiche di intrattenimento, o destinate alla ricreazione personale, e testi dotati di capacità critiche e conoscitive sull'umanità, sul mondo e sulle stesse nuove dinamiche della produzione culturale. Quel che è certo è che la linea di demarcazione appare meno nitida e sicura, non più tracciata dalla teoria estetica e molto meno istituzionalizzata<sup>12</sup>.

Il prospetto spinazzoliano non solo si riferisce al sistema letterario italiano novecentesco, ma è stato pensato e formulato in un'epoca predigitale di circolazione della cultura: il primo saggio in cui il critico milanese illustra la quadripartizione è stato pubblicato quarant'anni fa, nel 1985<sup>13</sup>; la proposta è stata poi ripresa e riformulata in diverse altre sedi<sup>14</sup>, ma senza correzioni vistose.

Pare dunque utile provare a ragionare e verificare su quanto e soprattutto come le categorie teorizzate mantengono valore euristico, o, detto in termini meno pomposi, ci aiutino a meglio comprendere il panorama presente e il passato prossimo. Il campo letterario odierno è infatti assai diverso da quello che Spinazzola aveva davanti: il sistema italiano degli anni Ottanta, pure già da tempo erosi i confini dell'*hortus conclusus*, si fondava su paradigmi più rigidi, dove la distinzione tra livelli appariva più netta, e stava tutto all'interno di una civiltà gutemberghiana.

Certo, la griglia spinazzoliana è di per sé plastica, perché soggetta al mutamento storico dei pubblici e dei gusti: «i criteri di discriminazioni sono labili, e nel corso del Novecento sono apparsi soggetti a fluttuazioni notevoli»<sup>15</sup>; è vero, però, che un'economia culturale di flusso come quella digitale ha molto velocizzato queste oscillazioni.

La prima conseguenza di rilievo è che l'area di maggiore problematicità dello schema si registri al suo centro, ovvero al confine delle fasce che Spinazzola chiamava "letteratura istituzionale" e "letteratura d'intrattenimento". Ciò vale sia da un punto di vista diacronico, sia da un punto di vista

<sup>12</sup> G. BENVENUTI, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo* cit.

<sup>13</sup> V. SPINAZZOLA, *Le coordinate del sistema letterario*, in *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, a cura di G. PETRONIO e U. SCHULZ-BUSCHAUS, Lint, Trieste 1985.

<sup>14</sup> Farò riferimento a V. SPINAZZOLA, *Le coordinate del sistema letterario*, in ID., *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 1992, pp. 85-98 e a ID., *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in ID., *La modernità letteraria* cit., pp. 62-82.

<sup>15</sup> Ivi, p. 77.

sincronico. Spinazzola assegnava al segmento istituzionale «scrittori della cui letterarietà non si può dubitare», sebbene alieni da propositi troppo vistosi di rottura iconoclasta, mentre comprendeva nella casella dell'intrattenimento la letteratura cosiddetta di genere, come ad esempio il poliziesco, o i prodotti ibridi nati dalla professione giornalistica. È sin troppo facile notare che oggi una scelta di classificazione siffatta ha perso vigore, se non altro perché, secondo un movimento tipico della modernità, le innovazioni “dal basso” del sistema sono state gradualmente assorbite ai suoi piani più alti. E se è vero, com'è vero, che alla costruzione dei canoni del Novecento ha molto contribuito, prima che la critica, l'editoria<sup>16</sup>, i casi di Camilleri, Chiara o di Fruttero e Lucentini, a cui sono stati dedicati Meridiani Mondadori, sono lì a dimostrare come questi autori, tutti a suo tempo collocati da Spinazzola nella casella della letteratura d'intrattenimento, si possano ormai tranquillamente fregiare di un crisma di istituzionalità.

Soprattutto, la variabilità storica dei posizionamenti dipende da criteri di valorizzazione. Spinazzola ha sempre insistito sul concetto di funzionalità del testo letterario: secondo questo principio, ogni prodotto andrà valutato in rapporto alla soddisfazione del pubblico a cui è destinato. La quadripartizione non risponde dunque a criteri di valore astrattamente intesi: caso per caso, nessuno negherà l'esistenza di opere sperimentali brutte, e di libri di intrattenimento, viceversa, belli. La griglia ha bensì intento descrittivo, sulla base di parametri di efficacia relativa.

È incontestabile, tuttavia, che la fluidificazione del sistema abbia toccato anche i processi di valorizzazione, molto meno univoci che in passato; da una parte, perché l'insieme degli attori sociali coinvolti nelle sanzioni di gusto si è anch'esso allargato e diversificato, dall'altra perché, da sempre, l'attribuzione di valore estetico ubbidisce a rapporti di forza, e funziona creando aree di delegittimazione per legittimarsi.

Non a caso, la definizione di produzione di intrattenimento è stata una leva molto usata ai fini nell'emarginazione delle scritture rivolte a pubblici non egemonici intellettualmente: di qui la ripresa di interesse per il cosiddetto *mid-delbrow* nella *scholarship* anglofona e nell'ambito variegato dei *cultural studies*.

In the twenty-first century, then, though with some significant antecedents, 'middle-brow' has re-emerged in Anglophone cultural and literary studies as a category interesting both because it can tell us much about cultural hierarchies, and because it designates a whole swathe of cultural consumption that has largely been ignored by literary history.

<sup>16</sup> I. PIAZZA, *Canonici si diventa. Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, Palermo 2022.

The disparaging use of ‘middlebrow’ – or its linguistic approximations – [...] is echoed across national cultures. The reasons for the hostile rejection of an art that aims to treat serious questions in an accessible manner come more clearly into focus when viewed across different national contexts.

[...]

Indeed mistrust of a culture that appeals to the majority is arguably even stronger in those nations whose sense of identity is historically founded, at least in part, on the self-perceived excellence of their ‘high’ literature, theatre and art<sup>17</sup>.

Se esaminiamo l’asse del dominio maschile nel contesto italiano, è noto che moltissime autrici del Novecento, lette maggioritariamente da un pubblico femminile, siano state etichettate al momento del loro esordio come scrittrici d’intrattenimento in nome di una discriminazione di genere. Basterà fare i nomi di Céspedes o Sapienza, oggi istituzionalizzate, o ricordare il caso di Ferrante, la cui appartenenza alla letteratura istituzionale è tutt’oggi oggetto di dibattito nell’ambito ristretto della critica accademica o para accademica nazionale.

In ottica sincronica, ma che guarda al lungo periodo, è interessante il caso della diffusione odierna del *romance*, di cui avidamente si cibano le giovani generazioni: chi sa che l’interdetto di emarginazione più forte, quello rivolto alla letteratura rosa, confinata nel sottoscala della letteratura marginale, non sia in futuro messo anch’esso in discussione dall’ingresso di nuovi attori nel sistema.

Se dunque, come a me sembra, una ragione di utilità critica della proposta di Spinazzola è di indurci a storicizzare le gerarchie di prestigio, l’avvicendamento dei pubblici e dei gruppi intellettuali, un’altra considerazione va avanzata in merito alla sua efficacia sistematizzante. Il punto è che, al contrario di quello che si potrebbe credere di primo acchito, la maggiore porosità dei confini tra le diverse fasce non comporta, se non sul brevissimo periodo, un’indistinzione di fondo tra i livelli, bensì, al contrario, una loro maggiore articolazione. Se proviamo a guardare con intenti analitici al panorama letterario e intermediale odierno, a me pare che l’abbondanza dell’offerta abbia non già appiattito, bensì al contrario complicato e diversificato il diagramma quadrimensionale.

Una prima ragione di questo fenomeno ha a che vedere con criteri di individuazione morfologica, ovvero con il processo di ramificazione dei generi letterari una volta che vengono accolti all’interno del sistema, analogamente a quanto era accaduto al macrogenere romanzesco agli albori della

<sup>17</sup> D. HOLMES, *Introduction: European Middlebrow*, in «Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique», XV (2017), n. 2, p. 1 e p. 6.

modernità. Il caso del giallo è eclatante: un genere a lungo condannato in toto dalle regole dell'arte è diventato talmente egemone che non solo si è diversificato in filoni distinti, ma si è distribuito nella griglia secondo diversi gradienti di sofisticazione e di pubblici di riferimento; così che non sarà oggi difficile l'esercizio di assegnare singoli romanzi, una volta compresi nella categoria del "giallo", a ognuna delle quattro fasce proposte da Spinazzola. A un'ambizione di discriminazione analitica rispondeva non a caso il volume di *Tirature* dedicato al poliziesco, «vero erede della classica narrativa d'avventure»<sup>18</sup>. Discorso analogo si può fare per quello che una volta si chiamava fumetto: la definitiva consacrazione estetica del genere e le fortune della graphic novel hanno innescato una variegata offerta di prodotti, di volta in volta assegnabili alla letteratura sperimentale, a quella istituzionale, a quella d'intrattenimento e a quella marginale<sup>19</sup>. Interessante, perché muove non già dal basso verso l'altro, ma in direzione opposta, è invece la parabola della poesia, regno delle piccole tirature e dei lettori più raffinati. Risolutamente e con qualche ragione, senza peritarsi di distinguere tra un Penna e un Sanguineti, Spinazzola assegnava l'intera tradizione della lirica novecentesca italiana all'ambito della letteratura sperimentale: le differenze compositive ed espressive non valevano a compensare l'omogeneità e la ristrettezza dell'utenza; tuttavia, nel nuovo secolo il genere ha conosciuto sviluppi e rivolgimenti poco indagati, ma effettivi. Se la maggior parte della produzione più indagata dalla critica andrà ancora classificata all'interno primo livello<sup>20</sup>, esiste pure un'area larga di poesia istituzionale, dotata di un quoziente di leggibilità scolastica e di un seguito non infimo: parrà strano, ma il titolo più venduto di un narratore raffinato come Michele Mari è un libro di versi, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*. Ugualmente, esiste e viene letta una poesia di intrattenimento o addirittura marginale, spesso nata e veicolata su blog e social network, che a volte, da questi canali, può trasformarsi in libro<sup>21</sup>.

Il secondo fenomeno di rilievo che spinge a ri-articolare il prospetto spinazzoliano non riguarda le ramificazioni morfologiche, ma ne è in parte una conseguenza, e consiste nel frazionamento del diagramma stesso. L'abbondanza e la stratificazione dell'offerta, nonché, spesso, anche la sua

<sup>18</sup> *Tirature '07. Le avventure del giallo*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Mondadori, Milano 2007.

<sup>19</sup> *Tirature '12. Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Mondadori, Milano 2013.

<sup>20</sup> A. INGLESE, G. BORTOLOTTI, A. BROGGI, M. GIOVENALE, M. ZAFFARANO, A. RAOS, *Prosa in prosa*, Le Lettere, Firenze 2009.

<sup>21</sup> Si veda ad esempio il caso del "poeta del web" Francesco Sole, su cui S. BURRATTI, *Francesco Sole e la #poesia*, in «Le parole e le cose», <https://www.leparoleelecose.it/?p=28465>.

riproposta transmediale, inducono l'osservatore critico a distinguere ulteriormente "sottolivelli", all'interno di ciascuna delle quattro fasce. Avremo così non già un solo livello di letteratura istituzionale, ma diversi: uno più "alto", più complesso, più prestigioso, un altro ad udienza un poco più larga, e così via; allo stesso modo, i prodotti denominati di intrattenimento andranno a loro volta distinti in sottocategorie.

Questo effetto è dovuto in parte a un meccanismo tipico della civiltà digitale, che funziona creando nicchie ultraspecifiche di consumo. Il criterio più forte che guidava la teoria spinazzoliana della modernità letteraria, e determinava la stessa articolazione delle coordinate del sistema, ovvero la moltiplicazione dei pubblici, ne uscirebbe così rafforzato, sebbene complicato. Anche il parametro della morfologia di genere, da sempre un punto fermo nella riflessione di Spinazzola, se aggiornato in prospettiva transmediale resta uno strumento tuttora insostituibile nel distinguere e provare a ordinare il flusso di produzione, mediazione e consumo della cultura.

Rispetto alla sua formulazione originaria, invece, il criterio di articolazione del sistema letterario che a me pare oggi più problematico conservare intatto è invece quello, squisitamente novecentesco, dell'opposizione fra tradizione e innovazione. Quando parla della «complessità tecnica» che decide l'assegnazione di un singolo prodotto ad una delle quattro fasce, Spinazzola pensa sempre in termini di distanza o prossimità della canonistica invalsa, e si riferisce alla sofisticazione in primo luogo linguistica del tessuto verbale. Come le teorie francofortesi si sviluppano dall'incontro/scontro tra arte di avanguardia europea e società di massa statunitense, allo stesso modo il pensiero antifrancofortista di Spinazzola si confronta con un panorama letterario nazionale ancora saturo degli echi delle neovanguardie nostrane. Non per nulla, il primo livello delle coordinate è denominato con un aggettivo composto, avanguardistico sperimentale, che sarebbe ormai necessario scomporre e ripensare.

Si capisce che il tasso di iconoclastia espressiva e la sovversione dei codici fosse un'unità di misura perfettamente idonea a mappare il campo letterario del Novecento; resta però il dubbio che lo sia anche oggi, per chi è nato e cresciuto in contesti culturali poco familiari sia con quei codici, sia tantomeno con le loro infrazioni. Spiegando le coordinate del sistema letterario alle mie studentesse e ai miei studenti, nati nei primi anni di questo secolo, mi sono sentita chiedere perché mai, se il criterio che determina lo sperimentalismo di un'opera è il suo portato di innovazione, *The Lord of the Rings* non potesse rientrare nella prima casella del prospetto spinazzoliano. Non ha forse questo libro dato avvio al genere fantasy? Per quanto ingenua, la domanda non era del tutto stupida.

È molto probabile che esisterà sempre sia un ceto creativo disposto ai rischi e ai piaceri della sperimentazione espressiva, sia un pubblico che ne sarà interessato e coinvolto; rimane però l'impressione che a dirimere le regole dell'arte sono oggi preposti un apparato industriale e una classe intellettuale non solo assai meno compatti che in passato, ma che in gran parte non considerano più la difficoltà linguistica, di per se stessa, un elemento di valore artistico.



EMANUELE ZINATO

POLARITÀ DELL'INTRECCIO E TASSONOMIE  
DELLA RICEZIONE: IL SISTEMA LETTERARIO  
DEGLI ANNI SETTANTA IN *DOPO L'AVANGUARDIA*

1. *Un sistema letterario quadripartito*

*Dopo l'avanguardia*, pubblicato da Transeuropa nel 1989, è una raccolta di interventi e recensioni di Vittorio Spinazzola sulla narrativa degli anni Settanta usciti in varie sedi nel corso di quel decennio. Non si tratta tuttavia di una semplice miscellanea: va tenuto conto preliminarmente della distanza prospettica che intercorre dal tempo della stesura dei saggi al tempo della loro raccolta in volume e della messa in forma dei testi. I fenomeni letterari degli anni Settanta vengono giudicati da una specola successiva, e i testi sono stati riveduti dall'autore nei titoli e montati fra loro in uno schema tassonomico quadripartito, come risulta dalla distribuzione in quattro capitoli. Si tratta più o meno dello stesso diagramma illustrato da Elisa Gambaro nel suo intervento: 1) l'area dello sperimentalismo e della neoavanguardia; 2) le persistenze e continuità della tradizione; 3) la zona delle scritture di intrattenimento e a forte «piacevolezza ludica»; 4) le scritture di genere, paraletterarie, ai confini della letterarietà. All'ultimo capitolo, il quinto, che s'intitola *Sistema letterario e sviluppo culturale*, e all'*Introduzione*, sono invece affidate le considerazioni teoriche di carattere generale.

Lo schema dei quattro livelli dei «generi produttivi» è esemplare per mettere a fuoco il metodo e i concetti-termini stessi dell'intera scrittura critica di Spinazzola: non solo i più tipici, come «pubblico», «produzione» o «democrazia letteraria», ma anche i più trasversali «sistema letterario» e «letterarietà» messi in circolazione fin dagli anni Sessanta dalla teoria dei sistemi e dallo strutturalismo<sup>1</sup>, ma da Spinazzola risemantizzati in senso

<sup>1</sup> Per stare all'ambito italiano, cfr. G. GUGLIELMI, *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino 1967.

pragmatico e sociologico. Come ha notato Mario Barenghi, il principio su cui si basa questa tassonomia «non è un'antitesi, un'opposizione binaria, bensì l'articolazione interna di un sistema che prevede diversi gradi di codificazione e di canonizzazione»<sup>2</sup>.

Il titolo presuppone un'idea di successione, periodizzazione e posterità: con la nozione di *Avanguardia* Spinazzola si riferisce alle tendenze di innovazione stilistica radicale degli anni Sessanta, ai fenomeni di “nuova avanguardia” e allo sperimentalismo. Ma conserva il termine storico di *Avanguardia* in senso onnicomprensivo, come sinonimo di ogni iconoclastia formale rispetto alla tradizione e di rottura del patto con il lettore.

Nel libro agiscono a ben guardare due diversi principi ordinatori: l'uno diacronico, annunciato dal *Dopo* del titolo, l'altro sincronico, implicito nella frequenza delle parole chiave *sistema* o *totalità*. Entrambi i principi coesistono nell'*Introduzione*, dove si annuncia che nel passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta:

la variazione di clima non potrebbe apparire più piena: alla stagione dello sperimentalismo neoavanguardistico succede quella d'una sperimentazione, chiamiamola così, di leggibilità massificata. (p. 6)

Sempre nell'*Introduzione*, tuttavia, si argomenta che il compito deontologico del critico è «ricomporre la totalità organica del panorama, tenendo conto opportuno delle spinte e contropinte, delle insorgenze dal basso e delle irradiazioni dall'alto, che vi s'incrociano» (p. 7), formulando giudizi di valore all'interno di ciascuno dei diversi livelli del sistema.

La messa a punto di un sistema tassonomico quadripartito, con le due zone estreme dell'avanguardismo sperimentale e delle scritture di genere, e le due mediane occupate dalla persistenza della tradizione e dalla letteratura d'intrattenimento, presuppone insomma l'impegno a distinguere, valutare e a “graduare” ogni segmento del campo:

quando uno scrittore riesce a influire sulla mentalità estetica ed extraestetica di un pubblico diffuso, è allora che il parere critico deve farsi più netto, sia nelle attribuzioni di merito sia nelle censure. (p. 10)

Poiché, come ogni maestro del Novecento, anche Spinazzola rischia nel presente di essere banalizzato, credo occorra mettere in luce l'etimo più problematico del suo metodo e dei suoi giudizi di valore. La successione cronologica potrebbe essere ricondotta e compresa nel tratto del pensiero

<sup>2</sup> M. BARENGHI, *L'avanguardia e dopo*, in «Oblío», XLV (2022), n. 12, pp. 28-33, p. 31.

di Spinazzola più universalmente noto: si tratta, come ben si sa, di un critico che anziché privilegiare la sperimentazione per pochi considera un dovere occuparsi di ciò che in letteratura conosce largo successo. *Dopo l'avanguardia* tuttavia presuppone anche un progetto estetico e politico e una visione del mondo, oggi – e già negli stessi anni Ottanta – misconosciuti o in ombra. Detto in estrema intesi: Spinazzola, che continua a considerare attuale l'accusa mossa da Gramsci agli intellettuali italiani, di estraneità rispetto ai “sentimenti diffusi” del pubblico popolare, ritiene che il fenomeno delle avanguardie sia in sé rilevante perché, come un sintomo, svela i problemi della moderna produzione letteraria ma che, limitandosi a una ribellione adialettica, finisca con l'abbandonare i lettori «nelle braccia dell'industria editoriale» (p. 15). Questo chiaro posizionamento dovrebbe sfatare l'idea che, in ossequio al pensiero dominante, per questo grande critico economicismo culturale equivalga tout court a progresso civile.

Spinazzola infatti assume su di sé non l'immediatezza del mercato ma il dovere di mediazione del critico: a suo avviso occorre concentrarsi sui destinatari, salutandoli favorevolmente l'aumento di domanda di cultura e l'espansione del mercato librario (fenomeni evidenti dopo la scolarizzazione di massa e il '68, con la sua esigenza di «risocializzazione del linguaggio») ma è necessario anche valutare i romanzi, con «prese di posizione dure» (p. 10), in ciascuno dei quattro livelli in cui ripartisce il campo della ricezione. Detto altrimenti, per Spinazzola si dà anche una letteratura di consumo brutta, non solo una brutta letteratura sperimentale.

È possibile insomma ridiscutere i presupposti politico-culturali ed estetici in base ai quali Spinazzola avversa le avanguardie – ad esempio quando fa ricorso al termine desueto “affattare” o all'accusa di «esoterismo esplicito»:

La zona dei linguaggi più affatturati, degli stratagemmi tecnici più ardui da decifrare, delle inquietudini etico-esistenziali più intellettualizzate, che offrono a una cerchia di intenditori le occasioni adatte per esercitare la propria competenza e quindi trovare conferma della propria identità di status culturale. (p. 11)

L'anti-avanguardismo spinazzoliano, specie quando si serve di immagini (“affattare”, nel senso di “ammaliare”, “edulcorare”, “sofisticare”), può essere utilmente confrontato, per analogie e differenze, non solo con quello duramente saggistico di Franco Fortini<sup>3</sup> ma anche con quello,

<sup>3</sup> F. FORTINI, *Avanguardia e mediazione* in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. LENZINI, Mondadori, Milano 2003.

dolorosamente ironico e in versi, di Andrea Zanzotto, dove domina un'avversione tutta figurale per le avanguardie costruita sulla compresenza degli opposti<sup>4</sup>.

## 2. *Il mandato politico della critica*

Nella prima sezione del volume, dedicata agli scrittori neosperimentali, vi è un breve cappello che introduce le singole recensioni dei romanzi. Qui più che altrove si rivela la forte caratura gramsciana dell'impianto di Spinazzola, un critico che continua ad operare sulla base di un mandato politico "progressivo" e secondo il quale la critica deve:

soddisfare le attese dei lettori di base, utilizzando gli strumenti dell'industria editoriale per trasmettere messaggi consoni non alla pura ricerca del profitto privato ma agli interessi sociali della collettività. (p. 21)

Ciò non implica una diminuzione d'interesse apriori per le scritture di tipo sperimentale che, proprio in questo periodo, «lasciati addietro i furori più astratti, annoverano risultati di interesse non secondario». (p. 219) Al contempo il ripetuto, quasi provocatorio, riconoscimento materialistico del carattere di *prodotto sociale* dell'opera letteraria non si risolve nell'adesione incondizionata alle logiche dell'editoria perché Spinazzola mostra di credere fermamente nella funzione di mediazione del critico inteso come «lettore specializzato». Di ciascuna opera si considerano infatti tre "indicatori" che Spinazzola pone in un rapporto dialettico: i rapporti col pubblico, le scelte formali, le strutture ideologiche. Forme, ideologia e destinatari, combinati fra loro, si configurano insomma come i tre campi dove esercitare e misurare il giudizio critico. Nella prima sezione è esemplare il caso di *Vogliamo tutto* (1972) di Balestrini: Spinazzola è attratto dal fatto che un esponente del Gruppo 63 sia transitato dalla negazione dell'ordine semanticamente costituito a un recupero di significatività del reale (sia pure sottomesso a un diverso tipo di rivolta, di indole psicosociale e non più di sabotaggio linguistico). Di Balestrini apprezza dunque, sul piano delle forme, la mescolanza fra vitalità del parlato e lingua dei volantini, i ritmi incalzanti ed epici della

<sup>4</sup> «E la tradizione tramanda tramanda fa da passamano? / E l'avanguardia ha trovato, ha trovato? / E dove il fru-fruire dei fruitori/ nel truogolo nel buio bugliuolo nel disincanto, / dove, invece, l'entusiasmo l'empireirsi l'incanto?» (*Sì, ancora la neve*, in A. ZANZOTTO, *La Beltà* [1961-67] ora in ID., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. DAL BIANCO e G.M. VILLATA, Mondadori, Milano 1999, p. 275).

battaglia di corso Traiano. Ma non apprezza affatto, sul piano ideologico, il vitalismo, che viene battezzato «decadentismo sovversivo»:

Valga il caso esemplare del romanzo *Vogliamo tutto*: reinventando sapientemente la vitalità del parlato popolare, Nanni Balestrini celebra il furore ribellistico di un sottoproletariato estraneo a ogni disciplina politico-organizzativa. La suggestione di un modello di comportamento visceralmente liberatorio è senz'altro notevole, e può anche consentire di rianimare il colloquio con una parte del pubblico: non quello popolare, certo, ma l'intellettualità borghese orientata in senso ultraradicale. Sotto l'apparenza dell'avanguardismo ideologico, l'operazione però si risolve in una reviviscenza di vitalismo irrazionalistico, tutt'altro che nuovo nella nostra storia letteraria e portatore di effetti sempre rischiosi. (p. 20)

Il giudizio di valore più entusiasta inerente gli autori di area sperimentale è riservato invece al *Sipario ducale* (1975) di Paolo Volponi per lo sforzo di chiarezza, il ritorno dell'intreccio e del modulo di racconto in terza persona. Per Spinazzola si tratta di un vero e proprio romanzo d'intervento, che trae spunto coraggiosamente da un evento cruciale come quello delle bombe fasciste del 12 dicembre 1969. Un romanzo che proviene da un poeta-narratore formatosi nell'area neosperimentale di «Officina» e in cui, tuttavia, è riscontrabile quella «preoccupazione di leggibilità» che per Spinazzola è la tendenza più significativa della narrativa anni Settanta:

Una apertura di fiducia al futuro rappresenta dunque l'approdo di questo libro, il più speditamente godibile che Volponi abbia scritto. [...] Piegandosi ai toni comico-grotteschi e adottando inflessioni di maggior scioltezza, la prosa dello scrittore può aver sminuito la sua intensità impervia, senza però rinunciare al pathos visionario che la percorre. Anche per tale aspetto l'ultima esperienza narrativa di Volponi, nei suoi motivi di novità e nella riproposta di moduli tradizionali che è ancora utile verificare, viene a costituire un punto di riferimento primario per il dibattito in corso nella cultura letteraria democratica. (p. 41)

Nella zona del volume dedicata alle persistenze della tradizione, le porzioni negative dei giudizi di valore riguardano soprattutto il piano tematico e quello ideologico. A esempio, si rilevano da un lato la nostalgia per l'idillio, il rimpianto per il microcosmo paesano preindustriale (in Sgorlon, in Tomizza) e, dall'altro, la «iattanza» del «furore statofobico» di Sciascia (nell'*Affaire Moro*). Anche i testi più nostalgici, patetici o antiindustriali o antimoderni sono tuttavia valutati e giudicati dialetticamente, dato che:

Il risorgere delle tendenze all'orchestrazione romanzesca degli effetti patetici ha pure il merito di ricostruire le premesse per un dialogo con il pubblico di massa. (p. 51)

Analogamente e simmetricamente, nei riguardi del genere neostorico che, come si sa, conosce vasta fortuna a fine del decennio, non si danno giudizi a priori solo positivi. Di Cassola che nel *Ribelle* sposta la vicenda nella Roma del terzo secolo o dello stesso Eco che, con l'appena uscito e non ancora divenuto best seller *Nome della rosa*, colloca i fatti narrati nel tardo Medioevo, si evidenziano a un tempo potenzialità e limiti: il genere «rischia di risolversi in una pura e semplice ripresa di moduli ottocenteschi anziché portare a una reinvenzione dei generi a livello di modernità» (p. 54) ma «d'altra parte» – si dice – «si tratta pure di un passaggio obbligato» per «rinsanguare il sempre flebile rapporto con il pubblico». E ancor più – spostando le vicende su scenari del passato – il romanzo storico può «presentare i valori dell'individualità borghese in chiave positiva, secondo la funzione di progresso assoluta quali principi generatori del mondo moderno» (p. 55). È proprio in quei «principi generatori del moderno», sia detto di sfuggita – cioè nel progetto emancipativo e incompiuto della modernità –, che risiede l'etimo stesso dell'impegno politico-culturale di Spinazzola: un critico che si sforza di interpretare perfino *Salò* di Pasolini come un film potenzialmente «al servizio d'una causa di progresso» (p. 92).

Sempre in virtù del dispositivo discorsivo dialettico e, per così dire, “chiaroscurale” che governa i giudizi critici spinazzoliani, in *Dopo l'avanguardia* si definisce ad un tempo «facile e difficile» (pp. 121-122) *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Consolo, un romanzo in cui il «manierismo» linguistico è piegato a strumento per esaltare «la funzione risolutiva della prassi sociale sulle astrazioni dell'intelletto» (p. 83). Ma l'operazione, notevolissima, «si capovolge in una nuova conferma del valore degli artifici» e ha come destinatari i soli intellettuali. *La storia* (1975) di Elsa Morante, invece, è percepita subito come l'opera che in quel decennio più di tutte recupera «un rapporto attivo con i destinatari di massa» e che dunque ha riattivato «la vitalità delle funzioni» della letteratura: con la «trascendenza assoluta» del punto di vista narrativo rispetto all'ottica dei modesti eroi, fino a farne dei «simboli lirici» e l'intensificazione massima del coinvolgimento del lettore «nella sorte dei derelitti» (pp. 74-75).

Infine, anche nella quarta e ultima fascia del diagramma tassonomico, quella che comprende i testi «ai confini della letterarietà», pur davanti a prodotti contrassegnati da alte tirature, non si formulano mai giudizi del tutto positivi né del tutto negativi: a esempio, il fortunatissimo *Porci con le ali* pubblicato nel 1976 da Savelli, «Love story dell'estremismo studentesco», pur classificato come resoconto «interessante sull'eros dei giovanissimi» è al contempo lapidariamente definito «libro sin troppo furbo, e quindi fragile» (p. 134), o il fumetto nero italiano, che – all'interno del fenomeno generalizzato di «glorificazione dell'antisocialità criminosa» – ripete «la parabola

del romanzo d'appendice che trovò conclusione con le gesta ribalde dei Fantomas e Arsenio Lupin»:

i protagonisti del fumetto nero italiano si collocano a un livello ancora più basso dei superman americani, dei quali capovolgono puntualmente la fisionomia [...] è pure un modo, questo, per salvare la vita e la libertà dell'immaginazione. (p. 141)

### 3. *Un confronto con il presente*

Secondo Spinazzola, il campo letterario degli anni Settanta si configura come un *sistema* cioè come un complesso di elementi che stanno tra loro in interazione. Il critico è investito dalla responsabilità di dover valutare in modo dialettico ogni segmento del campo, tenendo presenti a un tempo criteri estetici e criteri sociologici. Un dovere, questo, ribadito con pacata fermezza due anni dopo l'uscita di *Dopo l'avanguardia* nel primo fascicolo di *Tirature*, nel '91, in cui di Vittorio Spinazzola compaiono una sobria introduzione dal titolo *Dalla parte del pubblico* e il saggio conclusivo *La lettura letteraria*. Il metodo di Spinazzola, evidente nell'impianto dell'annuario, non si limita a mettere al centro il punto di vista dei lettori ma presuppone un'estetica della lettura e dunque un «ripensamento complessivo delle prospettive di sviluppo o decadenza della civiltà della parola scritta». Spinazzola sta dalla stessa parte di Gramsci che, da studioso del folclore, percepisce nel «popolo» delle stratificazioni culturali variamente combinate: intende estendere quanto possibile le capacità di fruizione estetica, di socializzare la possibilità di «valorizzare esteticamente il testo», di captarne «il nucleo centrale dell'invenzione creativa»<sup>5</sup>. Vale a dire di difendere e estendere il diritto al piacere di leggere, la socializzazione del godimento estetico, la felicità della fantasia.

In *Dopo l'Avanguardia*, infatti, i testi sono valutati proprio per la loro capacità di creare quote di consenso o di dissenso in fasce diverse di lettori, tenendo fermo il valore dell'immaginazione e il riconoscimento della letterarietà come risorse sociali, ai fini di un

recupero felice della fantasia, la risorsa letteraria più liberamente costruttiva e perciò stesso quella che esige la maggior assunzione di responsabilità da parte dell'autore. Mistificata nelle formule commerciali della cultura di massa, respinta dai laboratori del cerebralismo avanguardistico, la fantasia sembra oggi versare in uno stato di crisi cronica: causa non ultima, questa, dei difficili rapporti fra narrativa e pubblico. (p. 122)

<sup>5</sup> V. SPINAZZOLA, *La lettura letteraria*, in *Tirature '91*, a cura di ID., Einaudi, Torino 1991, p. 276.

In definitiva, Spinazzola utilizza criticamente il concetto di *letterarietà* in senso pragmatico, come in quegli stessi anni, in campo teorico, fu proposto da Costanzo Di Girolamo in *Critica della letterarietà*<sup>6</sup> e da Franco Brioschi in *La mappa dell'impero*<sup>7</sup>, due libri che ipotizzavano nuovi criteri, rispetto a quelli formalisti, per indagare le opere considerando “letterario” ciò che di volta in volta è percepito come tale dal pubblico.

In questa fiducia di Spinazzola nell'esperienza estetica come risorsa sociale vi è anche la ragione profonda della sua ostinata valorizzazione dell'intreccio, oltre ogni sperimentazione avanguardistica. Il sistema letterario non può intendersi come semplice moto dal vecchio al nuovo, come autotrascendimento formale: i lavori di Spinazzola, fra anni Ottanta e Novanta (come a esempio *L'immaginazione divertente*, 1995), evidenziano un rapporto «di proporzionalità inversa»<sup>8</sup> (anziché di lineare avvicendamento) tra la ricchezza di intreccio proposta dalla narrativa di consumo e il rifiuto dell'intreccio che contraddistingue il romanzo modernista del Novecento.

Generi romanzeschi capaci di persistenza duratura nel sistema letterario, come a esempio il romanzo storico o la saga familiare, che sfidano cioè ogni schema di progressione e aggiornamento, sono oggetti privilegiati nelle lecture di Spinazzola: un critico che negli stessi anni di *Dopo l'avanguardia* ha colto esemplarmente la “doppia natura” dell'ironia e l'ambivalenza dei registri nei *Viceré* di De Roberto<sup>9</sup>. L'area del romanzo storico – da *Guerra e pace* a *Stalingrado* e *Vita e destino* – o quella del romanzo di famiglia dai *Rougon-Macquart* ai *Buddenbrook*, implicano modellizzazioni del tempo e articolazioni delle voci che sussistono e persistono prima e dopo la rottura delle avanguardie e le sperimentazioni del modernismo. Per usare la categoria dell'ultima ricerca di Francesco Orlando, anche grazie all'intreccio un testo letterario mette in forma, per opposizione e per corrispondenza, le sue «figure dell'invenzione»<sup>10</sup> che, ben oltre i tropi della retorica tradizionale, sono responsabili della buona tenuta di tutti i livelli dell'opera.

Per misurare la specificità della voce critica di Spinazzola provo infine ad azzardare un confronto conclusivo. *La letteratura circostante*<sup>11</sup> di Simonetti

<sup>6</sup> C. DI GIROLAMO, *Critica della letterarietà*, il Saggiatore, Milano 1978.

<sup>7</sup> F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, il Saggiatore, Milano 1983.

<sup>8</sup> P. GIOVANNETTI, *La letteratura moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Carocci, Roma 2016, p. 116.

<sup>9</sup> V. SPINAZZOLA, *L'ambiguità ironica dei “Viceré” di Federico e Roberto*, in *Calvino & il comico*, a cura di L. CLERICI e B. FALCETTO, Marcos y Marcos, Milano 1994, pp. 163-175.

<sup>10</sup> V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.

<sup>11</sup> G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

si presenta, a questo fine, come un caso esemplare: è un libro che, trent'anni dopo, collauda una "mappatura" simile a quella tentata da Spinazzola con *Dopo l'Avanguardia*. Il "circostante" di Simonetti è infatti un campo allargato di lettura in cui hanno cittadinanza i romanzi di Mazzantini, Volo, Moccia, D'Avenia o Melissa P. come quelli di Siti, Pecoraro, Falco, Trevisan, Pugno o Vasta ed è a sua volta descritto come un avvicendamento: è lo «junkspace culturale» che resta *dopo* la fine dell'utopia modernista. Tuttavia, l'impianto ideologico e l'idea della critica sottesi ai due libri sono divergenti. Simonetti distingue la «letteratura di una volta» dalla «letteratura circostante»: le due letterature, sono opposte (la prima, conflittuale, «ambiva a plasmare le coscienze», la seconda è fruibile e aproblematica, «niente più che *un passatempo*»<sup>12</sup>). A essere accantonata è l'idea che la critica debba battersi per contribuire ad allargare il diritto al godimento estetico di ricerca e di qualità. A differenza di Spinazzola, Simonetti insomma non giudica, non valuta, non distingue, limitandosi a descrivere, con disincanto, la spettacolare velocità e esorbitanza del mercato culturale.

La tassonomia quadripartita del campo letterario degli anni Settanta tracciata da Spinazzola si snoda per tesi e antitesi, mossa da una ferma fiducia nel discernimento, nella mediazione e nel trattamento della letterarietà come risorsa immaginativa democratica. Per Spinazzola parlare senza pregiudizi dei libri di genere e di successo «non significa affatto parlarne senz'altro bene. Ci mancherebbe»<sup>13</sup>. La mappa del campo letterario circostante di Simonetti, invece, alla tassonomia valutativa preferisce l'accumulo descrittivo, disegna uno spazio letterario «disinibito»<sup>14</sup> e orizzontale.

Credo, in sostanza, che la critica – pur in un contesto profondamente mutato – possa recuperare l'impostazione di Spinazzola. Essere dalla parte del pubblico, a dispetto della velocità, dell'ipertrofia e della fungibilità, significa ripristinare la facoltà di discernimento. Spinazzola ci ha insegnato che l'atto principe di ogni lettura critica è il giudizio e il «riconoscimento del valore letterario». E che si tratta di un atto eminentemente pedagogico e, dunque, latamente politico:

l'educazione della competenza è anche educazione del gusto, in quanto volta a rendere più consapevoli gli atteggiamenti della sensibilità estetica di chi li padroneggi<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Ivi, p. 33

<sup>13</sup> V. SPINAZZOLA, *Dalla parte del pubblico*, in *Tirature '91* cit., p. 2.

<sup>14</sup> G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 36.

<sup>15</sup> V. SPINAZZOLA, *La lettura letteraria*, in *Tirature '91* cit., p. 279.



FILIPPO PENNACCHIO

## VITTORIO SPINAZZOLA NARRATOLOGO

1. Temo di essere stato un po' troppo incauto a intitolare così questo saggio. Chi conosce il lavoro di Vittorio Spinazzola potrebbe rimanere perplesso nel vederlo definito come narratologo, senza nemmeno delle virgolette "cautelative". In effetti, nel corso della sua carriera Spinazzola non ha mai affrontato in modo sistematico le questioni al cuore della narratologia. Non ha dedicato saggi o volumi ai concetti chiave della disciplina, né ha mai fatto esplicito riferimento al lavoro di studiosi "classici" come Gérard Genette, Franz Karl Stanzel e Seymour Chatman. Non ha nemmeno mai utilizzato il gergo – talvolta astruso – condiviso dai teorici del racconto. Spinazzola non parla di narratori extra o intradiegetici, di parallissi e parallessi, o peggio ancora di pseudodiegesi, riflettorizzazione e psiconarrazione. E del resto vedremo che il suo modo di riferirsi a certi fenomeni e tecniche narrative può apparire curioso, se non proprio sbagliato agli occhi di chi si attiene rigorosamente alla terminologia "istituzionale".

Insomma, Spinazzola non è mai stato un narratologo puro, uno "scienziato del racconto" il cui obiettivo è studiare i testi narrativi solo e soltanto come un fatto teorico. Eppure – questa è l'idea di fondo del presente saggio – tutto il suo lavoro è attraversato dal tentativo di riflettere sulle dinamiche profonde dei testi presi in esame, ovvero su quei meccanismi che la narratologia mette al centro dei propri interessi. Per usare una metafora logora, si può dire che Spinazzola ha sempre portato con sé la cassetta degli attrezzi narratologici, per quanto questi ultimi siano nominati (e spesso anche maneggiati) in modi originali<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lo hanno notato per esempio G. TURCHETTA in *Vittorio Spinazzola (1930-2020)*, in L. CURRERI, P. PELLINI (a cura di), *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 179-185 e P. GIOVANNETTI in *Un'intervista a Vittorio Spinazzola*, in «Oblio», XII (2022), n. 45, pp. 19-22.

Non c'è testo da lui preso in considerazione con un minimo di attenzione che non sia stato sondato anche nel suo specifico formale, cioè nelle sue strutture, come si sarebbe detto un tempo.

Nelle prossime pagine vorrei sviluppare questa idea, soffermandomi su alcuni momenti centrali nel percorso di Spinazzola e su quelli che da un punto di vista narratologico mi sembrano gli elementi salienti del suo metodo di lavoro. Insieme, cercherò di argomentare come per Spinazzola il momento teorico non sia mai separato da quello critico, nel senso che le riflessioni sulla forma dei testi si accompagnano sempre a un'interpretazione, a una lettura che punta ad andare oltre la meccanica narrativa.

2. Far questo non è semplice, anzitutto perché, come ho appena detto, considerazioni di stampo narratologico sono trasversali a tutta l'opera di Spinazzola. Credo però che abbia senso partire da due dei suoi testi più noti, e cioè, da un lato, *Verismo e positivismo*, del 1977, e dall'altro *Il libro per tutti*, del 1983.

Le date non sono prive di importanza. È in questi anni che in Italia si diffonde un sapere narratologico: nel 1976 è tradotto *Figure III* di Gérard Genette, nel 1981 *Storia e discorso* di Seymour Chatman, due anni dopo il primo volume di *Tempo e racconto* di Paul Ricoeur, e si potrebbero citare molti altri titoli, anche di autori italiani. Senza dimenticare che gli Ottanta sono gli anni dei grandi manuali, dall'*Officina del racconto* di Angelo Marchese all'*Avviamento all'analisi del testo letterario* di Segre, passando per *Narrativa* di Herman Grosser: tutti testi che divulgano il verbo narratologico, mettendo alla portata di chiunque i principali strumenti per l'analisi del racconto. A quest'altezza, e diversamente da ciò che sarebbe avvenuto nei decenni successivi, prendere un testo e "smontarlo" per ragionare sui suoi elementi costitutivi diventa un'operazione del tutto comune, anche nel contesto di una cultura letteraria che ha sempre guardato con sospetto i tentativi di astrarre i testi dalla contingenza storica per studiarne in astratto le forme.

I due testi in questione si inseriscono in questo clima. Al di là delle date, a suggerirlo è il modo in cui Spinazzola sceglie di avvicinare lo specifico formale dei testi presi in esame – in un caso, quelli del Verga verista, nell'altro *I promessi sposi*. In sostanza, il metodo di Spinazzola consiste in due mosse. La prima è quella di passare i testi alla moviola, di rallentarli, diciamo così, per ripercorrerne l'intreccio e metterne a fuoco gli snodi cruciali. Contro l'idea che la letteratura sia soprattutto se non soltanto un fatto di stile, Spinazzola mette sempre al centro delle sue analisi la trama e

gli ingranaggi narrativi. La seconda mossa consiste invece nel soffermarsi su tre aspetti in particolare: il sistema dei personaggi, vale a dire il modo in cui in un testo i personaggi entrano in rapporto gli uni con gli altri; il tempo del racconto, cioè come è rappresentato il flusso degli eventi; e il modo in cui vengono modulati voce narrante e punto di vista. Io mi concentrerò su questo terzo aspetto. Non perché i primi due siano privi di interesse, ma perché credo che sia a proposito di voci e punti di vista che Spinazzola ha detto le cose più penetranti.

Per esemplificare il suo modo di lavorare, si può prendere il saggio sui *Malavoglia* in *Verismo e positivismo*, originariamente pubblicato, anche se in una forma diversa, nel 1973<sup>2</sup>. Si tratta di un lavoro la cui parte centrale ruota intorno al tentativo di dimostrare che «*I Malavoglia* hanno un contenuto tutto e solo di coscienza»<sup>3</sup>: che tutta la storia, si potrebbe dire, è filtrata a partire dall'esperienza dei personaggi. Spinazzola, che non mette mai in discussione l'idea che nel romanzo agisca un narratore, per quanto debole, mostra come quest'ultimo si flette per aderire al punto di vista dei personaggi, e nel farlo ragiona sulle strategie a cui Verga è ricorso. Per esempio, nel caso dei personaggi più cinici il discorso indiretto libero servirebbe a restituire il comportamento verbale e non i moti interiori; con i personaggi più nobili d'animo, cioè quelli per i quali la legge del lavoro si accompagna alla legge dell'onore, Verga adotterebbe invece varie procedure: se i sentimenti di Mena sono restituiti secondo un sistema di contrappunti fra ambiente e stati d'animo (ma ci sono anche formule «d'intervento introspettivo»), nel caso di Alfio l'indiretto libero inclina «verso i modi del discorso interiore», in quello di 'Ntoni è utilizzata tutta la gamma di soluzioni per restituire l'interiorità, mentre con Padron 'Ntoni «la psicologizzazione trova assai minor spazio», dato che «il vecchio pescatore offre un modello di trasparenza umana assoluta, dove parole e gesti rispondono immediatamente agli stati coscienziali»<sup>4</sup>.

Insomma, il romanzo è passato in rassegna per registrare i modi in cui viene restituito il punto di vista dei vari personaggi, e con esso i rispettivi sistemi di valori. È vero, nel far questo Spinazzola tende talvolta a sovrapporre i concetti di voce e punto di vista, e utilizza termini che oggi possono apparirci imprecisi, come «discorso interiore» e «analisi psicologica», con i quali sembra essere indicato il report effettuato dal narratore dei pensieri

<sup>2</sup> Era apparso col titolo *La legge del lavoro nei Malavoglia*, in *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Cisalpina, Milano 1973, pp. 477-498.

<sup>3</sup> V. SPINAZZOLA, *Legge del lavoro e legge dell'onore nei Malavoglia*, in Id., *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977, p. 138.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 148, 150, 153.

dei personaggi. Ma sottolineo che *oggi* possono apparirci imprecisi. Siamo nel 1977, e *Transparent Minds* di Dorrit Cohn, che ha imposto la terminologia per descrivere i modi in cui l'interiorità dei personaggi può essere restituita, è dell'anno successivo. Il punto è che Spinazzola sceglie di studiare i *Malavoglia* mettendo da parte i concetti criticamente ricorrenti ma narratologicamente inadeguati di autore e coro di Aci Trezza, e che più in generale ragiona su come le tecniche narrative vengono modulate in funzione della materia trattata: su come insomma i contenuti impongono l'utilizzo di certe forme e non di altre.

Non è un caso isolato. Lo stesso modo di procedere è alla base degli altri saggi su Verga ma anche del *Libro per tutti*, e la cosa non è così ovvia. *I promessi sposi* è infatti un testo che si presenta come meno problematico in termini enunciativi, dominato com'è da un narratore «che con la sua presenza esplicita gli fornisce [al lettore] la sola chiave di lettura adeguata del testo»<sup>5</sup>. Eppure, anche in questo caso Spinazzola è attentissimo a cogliere le modulazioni della voce narrante, le oscillazioni nel modo di raccontare, per esempio ragionando sullo «sdoppiamento» enunciativo alla base del romanzo – da un lato l'«Anonimo secentesco», dall'altro il narratore “primario”; narratore che Spinazzola chiama «personaggio dello scrittore moderno»<sup>6</sup> e mai “autore” (al limite, parla di «personaggio autore»<sup>7</sup>). A Spinazzola è infatti ben chiaro il presupposto strutturalista per cui in un'opera di finzione a raccontare non è mai l'autore. E questo anche al di là del fatto che il lessico narratologico è utilizzato in modo poco ortodosso. Per dire: quando scrive «narratore» Spinazzola tendenzialmente intende autore, mentre per riferirsi al narratore, indifferentemente in prima o in terza persona, utilizza la formula «io narrante» (ma può capitare che in certi passi di *Verismo e positivismo*, e qua e là anche in altri testi successivi, i concetti di narratore e autore tendano a sovrapporsi).

Sta di fatto che ragionando sull'assetto del romanzo Spinazzola arriva a conclusioni per niente scontate, suggerendo per esempio che il continuo alternarsi di momenti narrativi e commentativi – col ricorso «ai sussidi offerti dalle discipline storiche, economiche, sociali» – porta Manzoni ad abbattere «le barriere tra *fiction* e *non fiction*», e ciò che leggiamo diventa «il romanzo d'un romanzo: un libro *in fieri*, che viene costruito davanti ai nostri occhi». «L'arte manzoniana – conclude Spinazzola – [finisce per riflettere] su se stessa, con un originalissimo precorrimiento delle formule più moderne

<sup>5</sup> ID., *Il libro per tutti. Saggio sui Promessi sposi*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 65.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 71, 74.

<sup>7</sup> Ivi, p. 71.

del romanzo saggio»<sup>8</sup>. Che è una conclusione che può ricordare un'osservazione di Gérard Genette in uno dei suoi saggi più noti, *Verosimiglianza e motivazione*, quando scrive che in Balzac il momento narrativo si trova minacciato dal proliferare delle riflessioni del narratore – «il discorso si dilata, prolifera e sembra spesso sul punto di soffocare il corso degli eventi che ha il compito d'illuminare»<sup>9</sup>. Ma il punto è un altro, e cioè che l'osservazione dei meccanismi narrativi porta sempre Spinazzola a mettere in risalto le tensioni formali che animano i testi, ovvero quegli aspetti che possono farceli vedere con occhi diversi. Così, l'esempio paradigmatico, almeno per il lettore italiano, del romanzo "tradizionale" finisce per rivelarsi una sorta di metaromanzo, che pagina dopo pagina tematizza il suo farsi, la sua natura artefatta. E nandando avanti vedremo che simili straniamenti critici – se li si può definire così – si verificano spesso fra le pagine di Spinazzola, anche quando a essere prese in considerazione sono opere apparentemente più convenzionali e "lineari".

3. Fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta Spinazzola inizia insomma a ragionare sui testi narrativi facendo tesoro dei presupposti della narratologia. Si tratta di un modo di lavorare che negli anni si raffina sempre più, come testimonia quello che, a mio avviso, è uno straordinario saggio di narratologia applicata. Sto parlando del *Romanzo antistorico*, che esce nel 1990 e che è di fatto uno studio dei modi in cui un narratore in terza persona può eclissarsi per fare emergere sulla pagina il punto di vista dei personaggi. Spinazzola usa in realtà parole più complesse, e ancora una volta non così precise da un punto di vista narratologico. Parla infatti di un'«ottica di focalizzazione esterna della materia [...] orientata in senso conforme all'ottica interna attribuita a uno specifico personaggio, che vive gli eventi nel loro farsi e al quale viene concesso un privilegio di attendibilità»<sup>10</sup>. Ma il senso dell'operazione è comunque chiaro.

Al centro dell'indagine, stavolta, ci sono tre romanzi: *I Vicerè* di Federico de Roberto, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello e *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. L'idea di fondo è che dal primo al terzo si assiste a un graduale normalizzarsi dello sperimentalismo formale. Se *I Vicerè* sembra cancellare ogni sorta di istanza narrante per lasciare spazio al conflitto dei punti di vista dei vari personaggi, e se *I vecchi e i giovani*

<sup>8</sup> Ivi, p. 84.

<sup>9</sup> G. GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, in ID., *Figure II. La parola letteraria* (1969), trad. it. di F. MADONIA, Einaudi, Torino 1972, p. 57.

<sup>10</sup> V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 23.

fa ricorso a un narratore solido e coerente che però «mostra una tendenza irresistibile a entrare nella pelle dei personaggi», *Il Gattopardo* mette in scena un narratore in terza persona «nella pienezza delle sue prerogative, proiettato su un orizzonte di olimpicità quasi oltreumana»<sup>11</sup>. Ma si tratta di una sintesi di massima, che non rende giustizia all'acume e in un certo senso alla spregiudicatezza dell'analisi portata avanti soprattutto nella parte su De Roberto, in cui la tecnica dell'autore siciliano è decostruita per metterne in luce la forza trasgressiva, ovvero l'«indole bifronte» dell'io narrante (anche qui da leggersi “narratore”), «intellettualmente gelido ed emotivamente perverso»<sup>12</sup>.

Si può dire che l'obiettivo di tutta l'analisi è quello di venire a capo di un paradosso formale, dell'«equivocità calcolata di un metodo rappresentativo in cui oggettivismo e soggettivismo trascolorano uno nell'altro»<sup>13</sup>: nei *Vicerè* – spiega Spinazzola – «l'intenzione di ottenere il massimo effetto di impersonalità spassionata, quasi a persuadere di trovarsi di fronte a un'opera non di finzione narrativa ma semplicemente documentaria» porta a «un effetto opposto: la massima personalizzazione del resoconto, in chiave di unilateralità faziosa e furiosa»<sup>14</sup>. In sostanza, il fatto che il narratore non faccia sentire la sua voce, e che anzi si eclissi dalla pagina, non porta a un racconto impersonale, come vuole la vulgata del romanzo verista e naturalista. Al contrario, il racconto si soggettivizza, assecondando ciò che i personaggi pensano e dicono. Il che non significa che chi legge empatizzi necessariamente con loro; *I Vicerè* sono infatti un romanzo «che non consente alcuna possibilità di identificazione nei personaggi», così come è «impossibile [...] identificarsi nell'io narrante»<sup>15</sup>. Prima parlavo della capacità di Spinazzola di registrare le oscillazioni nel modo di raccontare, ma forse più che di oscillazioni si potrebbe parlare di cortocircuiti fra l'impiego di una certa tecnica e gli effetti che essa ottiene.

Per giungere a queste conclusioni Spinazzola procede come ho già detto: rallenta l'intreccio, preleva dei brani e li analizza. Ma attenzione. Procedendo così, il modo di raccontare di De Roberto viene sì decostruito, ma poi c'è il momento della sintesi, ovvero una proposta di lettura complessiva. E la proposta, in questo caso, può suonare curiosa: secondo Spinazzola, il punto di vista da cui i *Vicerè* sono raccontati sarebbe quello di Giovannino Radalì, giovane cadetto di un ramo laterale degli Uzeda il quale «si è

<sup>11</sup> Ivi, pp. 154, 193.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 61, 77.

<sup>13</sup> Ivi, p. 65.

<sup>14</sup> Ivi, p. 62.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 10-11.

trovato in condizione perfetta per sapere, capire, valutare tutte le vicende dei consanguinei»<sup>16</sup>. «La genialità d'impianto del capolavoro derobertiano – prosegue Spinazzola – poggia sul fatto che l'asse prospettico esperito dall'io narrante riflette il consuntivo d'esperienza maturato da un eroe positivo, portatore di valori avanzatissimi, dopo aver subito e anzi sanzionato lui stesso la propria disfatta definitiva»<sup>17</sup>. Ora, in termini narratologici l'ipotesi è molto impegnativa: se davvero il punto di vista che domina *I Vicerè* fosse quello di Giovannino Radalì, allora non potremmo essere a conoscenza di moltissime cose. Ma il fatto è che qui Spinazzola si sposta su un altro piano, o meglio, fa leva sui dati testuali per proporre un'interpretazione d'ordine più astratto: dalla focalizzazione come fatto tecnico si passa al punto di vista inteso come elaborazione mentale, ma anche emotiva e ideologica della realtà rappresentata. E in questo senso l'idea di Radalì come personaggio il cui punto di vista è fatto proprio dal narratore ha perfettamente senso: «[L]a sua breve esperienza di vita lo umilia sia negli ideali politici sia negli affetti privati, portandolo alla follia e al suicidio: ed è come se postumamente la sua mano guidasse quella di chi rivisita le vicende sue e dei suoi parenti, ispirandogli un'ottica resocontistica librata fra la rabbiosità vendicativa e il riconoscimento crucciato dell'imbattibilità delle forze che lo hanno distrutto»<sup>18</sup>.

Un'altra volta: non è il solo caso in cui avviene qualcosa del genere. Il già ricordato saggio sui *Malavoglia* contiene una proposta non meno curiosa, cioè che il punto di vista da cui la storia è raccontata sarebbe quello di Alessi, il più giovane dei Malavoglia, e della moglie Nunziata, i quali, in virtù del fatto di essere gli ultimi arrivati, hanno una visione "sinottica" della realtà in cui hanno vissuto. *I Malavoglia* sarebbero insomma il «[r]acconto di un racconto», che porta «sulla pagina l'autocoscienza degli ultimi membri della famiglia protagonista»<sup>19</sup>.

Si tratta di casi eclatanti, certo, che però aiutano a cogliere qualcosa che si verifica anche in altri saggi e a volte a livello della singola pagina: il fatto cioè, come accennavo all'inizio, che l'analisi narratologica non si esaurisce mai in se stessa, ma è il punto di partenza per una riflessione più ampia, che la trascende. Di fatto, non c'è analisi tecnica che non si accompagni a un'interpretazione. Il tentativo è sempre quello di andare oltre la meccanica narrativa per spiegare come i testi funzionano, cioè quali sono le ragioni che premono alle loro spalle, l'ideologia annidata dietro le forme.

<sup>16</sup> Ivi, p. 81.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, p. 25.

<sup>19</sup> Id., *Legge del lavoro e legge dell'onore nei Malavoglia* cit., p. 141.

4. Da quanto ho detto fin qui, sembrerebbe che a interessare Spinazzola da un punto di vista narratologico sia solo ciò che avviene dentro ai confini del mondo della storia. Non è esattamente così, per almeno due ragioni.

Anzitutto, Spinazzola è sempre attento al modo in cui chi scrive dialoga con le sue controparti interne al testo. Mi spiego meglio riprendendo l'attacco del saggio sul *Gattopardo* contenuto sempre nel *Romanzo antistorico*, dove si dice che «[l]a trovata decisiva del libro consiste [...] nel rapporto non solo di simpatia ma di omologia mentale istituito fra l'io narrante e il personaggio protagonista [il principe di Salina], il quale a sua volta appare paradossalmente omologo al personaggio in apparenza antagonista [Tancredi]»<sup>20</sup>; e poco più avanti Spinazzola aggiunge che il narratore rimanda all'autore reale, e insieme che il suo punto di vista coincide con quello del protagonista del romanzo. Detto diversamente: nel *Gattopardo* autore, narratore e personaggi protagonisti sono allineati, i rispettivi punti di vista, nel senso dei rispettivi modi di vedere il mondo, coincidono, si confermano a vicenda.

Il rilievo ha un'importanza sia critica che metodologica. Quando le cose stanno così, suggerisce Spinazzola, il racconto si ideologizza troppo: la visione dell'autore viene confermata all'interno del romanzo, e non si genera alcuna ambiguità, nessun margine di dubbio per il lettore. Indirettamente, però, e più astrattamente, Spinazzola suggerisce anche che per capire le ragioni del testo bisogna sempre considerare il rapporto fra autore, narratore e personaggi: fra le intenzioni del primo, le parole del secondo e il modo in cui i personaggi agiscono. Il che vuole anche dire che le soluzioni tecniche impiegate vanno sempre ricondotte alle ragioni che le hanno motivate.

È un'idea, questa, alla base anche di un altro studio, che stavolta ci proietta negli anni Duemila, cioè *Itaca, addio*, dove vengono studiati quattro testi non più in terza ma in prima persona, vale a dire *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, *La luna e i falò* di Cesare Pavese, *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello e *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta. Anche questo è uno studio "per gradazioni": dei modi in cui si articola il rapporto fra autore e narratore-protagonista, ma anche, e soprattutto, dei modi in cui io narrante e io narrato collimano o si disallineano, cioè di come chi racconta mette in prospettiva la sua vita. Con Dorrit Cohn si dovrebbe parlare di *dissonant* e *consonant self-narration*, ma Spinazzola parla di una dialettica fra «[p]artecipazione empatica e straniamento critico»<sup>21</sup> e di un «punto di vista narrativo» che ha «una duplicità netta: è interno ma assieme esterno al mondo

<sup>20</sup> ID., *Il romanzo antistorico* cit., p. 191.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

narrato»<sup>22</sup>. Non ho lo spazio per soffermarmi sull'analisi portata avanti da Spinazzola nei vari capitoli del libro. Mi limito a un paio di osservazioni. Intanto, che si tratta di un lavoro in cui emerge forse più che nel resto della produzione di Spinazzola il legame strettissimo fra lo studio dei contenuti e quello delle forme. L'indagine delle dinamiche alla base del racconto in prima persona assume tanto più senso per via del fatto che tutti e quattro i testi presi in esame ruotano intorno allo stesso nucleo narrativo – il ritorno al paese natale dei rispettivi protagonisti e la sensazione di disorientamento che ne deriva.

E poi andrebbe sottolineato come gli ultimi due saggi del volume, che affrontano i testi del lotto dotati di un minor grado di finzionalità, tocchino questioni straordinariamente attuali. Quello su *Libera nos a Malo* andrebbe ripreso in mano da chi oggi riflette sull'intreccio di scritture narrative e autobiografiche – intreccio che è al centro anche di un saggio di quasi vent'anni dopo sul *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, giudicato «una specie di autobiografia in terza persona»<sup>23</sup>. Quello sul *Giorno del giudizio* contiene considerazioni di grande interesse circa i modi in cui un autore può finzionalizzare il racconto della propria e dell'altrui vita – e in questo caso gli si potrebbe affiancare il saggio introduttivo a *Tirature '92*, poi raccolto nella *Modernità letteraria, Raccontare senza inventare*, che sin dal titolo intercetta alcune questioni centrali per chi si occupa di biofiction e più ampiamente di “romanzizzazione” delle vite di persone reali<sup>24</sup>.

Ma – dicevo – c'è anche un'altra ragione che impedisce di pensare a Spinazzola come a uno studioso che si sofferma esclusivamente sulle dinamiche interne ai testi. Se è vero che al centro della sua riflessione c'è il rapporto fra autore, narratore e personaggi, è altrettanto vero che a interessarlo è anche il polo opposto del circuito comunicativo. Il rilievo può sembrare scontato, per uno studioso che si è sempre posto il problema del lettore e della lettura, come testimoniano in modo eloquente titoli come *L'esperienza della lettura* e *Critica della lettura*. Ma non lo è affatto nella misura in cui storicamente la narratologia ha per lo più trascurato il lettore. D'altra parte, un conto è lavorare in ottica sociologica e interrogarsi sul lettore in quanto soggetto reale che materialmente

<sup>22</sup> ID., *Infanzia paesana, maturità cittadina*, in ID., *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghelo, Satta: il romanzo del ritorno*, il Saggiatore, Milano 2001, p. 19. La distinzione di Cohn è nel già ricordato *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp. 145-161.

<sup>23</sup> V. SPINAZZOLA, *Fenoglio, il futuro del partigiano Johnny*, in ID., *Legemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007, p. 226.

<sup>24</sup> ID., *Raccontare senza inventare*, in *Tirature '92*, a cura di ID., Baldini & Castoldi, Milano 1992, pp. 15-29.

legge un libro, quindi sui suoi comportamenti di lettura; un conto è pensarlo nei termini di un'istanza, di una presenza evocata dal testo – come un lettore implicito, per usare un termine più tecnico anche se non privo di ambiguità.

Le pagine di Spinazzola prendono sempre in considerazione questa seconda prospettiva. Nel testo da cui siamo partiti, quello sui *Malavoglia* contenuto in *Verismo e positivismo*, si legge per esempio che «[n]el momento in cui restituisce alla scrittura un valore di autenticità sacrale, dunque la più alta delle funzioni, il narratore sembra rinunzi ad aggredire polemicamente i lettori borghesi, eccitandone la spenta coscienza civile. Ma non per questo si rivolge ai ceti popolari»<sup>25</sup>. E il discorso sul punto di vista dei *Vicerè* che ho sintetizzato più sopra non serve solo a mettere in luce la particolare tecnica narrativa impiegata da De Roberto, ma anche a mostrare come si tratti di un romanzo che non consente al lettore di identificarsi né con i personaggi né col narratore. Spinazzola parla di «una macchina romanzesca straordinariamente complessa» che «non fornisce ai destinatari alcuna istruzione per capirne le anticonvenzionalissime norme di funzionamento», e aggiunge che il punto di vista del racconto «va ricostruito nella lettura, con un impegno attento di esegesi analitica»<sup>26</sup>. Non c'è nessuno nel romanzo che parla schiettamente e che ci dice come sono andate le cose. Siamo noi a dover capire come funziona il racconto, qual è il punto di vista da cui la storia è narrata. Ma a questo rilievo se ne affianca un altro, e cioè che «accostandosi ai *Viceré*, il lettore tardottocentesco sentiva messa totalmente a rischio la propria identità, quale se l'era foggiate nell'ambito delle istituzioni letterarie e dei canoni culturali della borghesia postrisorgimentale»<sup>27</sup>. Come a dire che i testi sono sempre nella storia, che le generalizzazioni sui comportamenti astratti del lettore non vanno mai separate dall'orizzonte d'attese reale e dal contesto in cui le opere hanno visto la luce. Il lettore a cui pensa Spinazzola è sempre, insieme, un lettore astratto e storicamente situato.

Per via del suo interrogarsi sul modo in cui chi legge agisce di fronte al testo si sarebbe tentati di dire che Spinazzola ha precorso certe posizioni della narratologia cognitiva. Ma poiché a interessarlo è soprattutto la dinamica che mette in contatto autore e lettore per il tramite del testo, cioè delle istanze che agiscono al suo interno, io credo che l'approccio narratologico a cui Spinazzola più si avvicina sia un altro: quello inaugurato da un testo che viene prima dei classici strutturalisti, *The Rhetoric of Fiction* di Wayne Booth, uscito nello stesso anno (il 1961) della sua prima monografia, *Federico De Roberto e il verismo*, e il cui discorso è stato poi proseguito dai suoi allievi, il più importante

<sup>25</sup> ID., *Legge del lavoro e legge dell'onore nei Malavoglia* cit., p. 140.

<sup>26</sup> ID., *Il romanzo antistorico* cit., pp. 11, 23.

<sup>27</sup> Ivi, p. 11.

dei quali è oggi probabilmente James Phelan. In una prospettiva retorica, il racconto è studiato non tanto come «un sistema di segni strutturato che rappresenta una sequenza di eventi collegati tra loro», ma come «un evento – più specificamente, come una comunicazione multidimensionale che chi racconta rivolge a un pubblico»<sup>28</sup>. In altre parole, si tratta di ragionare su come chi scrive usa le risorse narrative per raggiungere certi scopi in relazione a certi pubblici. Ma forse è sufficiente citare il titolo del libro di Phelan da cui ho tratto queste citazioni: *Somebody Telling Somebody Else. Qualcuno che racconta a qualcun altro*, a dirla in italiano. Che mi sembra un titolo molto adatto a sintetizzare il modo in cui Spinazzola ha sempre cercato di studiare i testi narrativi.

5. Ho provato a mettere in luce alcune invarianti del pensiero narratologico di Spinazzola, alcuni suoi modi ricorrenti di agire di fronte ai testi. E mi rendo conto che avrei potuto aggiungere molti altri esempi. Anche in saggi apparentemente minori, o in passaggi dei suoi lavori incentrati su altre questioni, si trovano disseminate osservazioni illuminanti relative alla forma dei testi e alle loro dinamiche interne. Penso al capitolo sul *Demetrio Pianelli* nello studio del 1971 su Emilio De Marchi, dove è argomentata la paradossale onniscienza in prima persona del narratore (che peraltro, anche in questo caso, sembra coincidere con l'autore stesso)<sup>29</sup>. Oppure all'osservazione decisiva, incastonata circa a tre quarti di un saggio su tre novelle di Verga, relativa al fatto che l'impersonalità dell'autore «punta sempre sull'effetto di straniamento ottenuto non contro ma attraverso la spinta all'immedesimazione»<sup>30</sup>. O ancora penso al saggio dedicato a *Fantozzi* di Paolo Villaggio, che si apre con un rilievo solo apparentemente marginale, vale a dire che a raccontare le avventure di Ugo Fantozzi non è una voce astratta e anonima, ma un suo «collega di stanza»<sup>31</sup> – cioè una specie di narratore periferico anche in questo caso dotato della capacità di raccontare fatti che non potrebbe conoscere. E potrei andare avanti a lungo a elencare passaggi del genere, che in fondo non fanno altro che mettere in luce la capacità di Spinazzola di cogliere i movimenti profondi dei testi, quegli aspetti talvolta microscopici che però – ripeto – possono portarci a vederli in modo diverso.

<sup>28</sup> J. PHELAN, *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus 2017, p. 5, trad. mia.

<sup>29</sup> V. SPINAZZOLA, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Edizioni di Comunità, Milano 1971, pp. 81-127.

<sup>30</sup> ID., *Il significato della passione*. La lupa, Jeli il pastore, Pane nero, in ID., *Verismo e positivismo* cit., p. 114.

<sup>31</sup> ID., *Il benessere tragico di Paolo Villaggio*, in ID., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, p. 21.

Ho iniziato questo saggio spiegando che nei tardi anni Settanta Spinazzola inizia ad avvicinare i testi in ottica narratologica, e poi ho ragionato sul fatto che nel tempo il suo metodo di indagine si raffina. Ora aggiungerei che probabilmente il percorso si chiude con due degli ultimi libri di Spinazzola, i già ricordati *Legemonia del romanzo* e *Alte tirature*: entrambi raccolte di saggi ciascuno dei quali è un esempio paradigmatico del suo modo di lavorare, un distillato di un metodo praticato per più di quarant'anni. Io credo che chi volesse capire come Spinazzola lavorava da un punto di vista narratologico potrebbe partire da qui. Anche per constatare come il suo metodo si applichi indifferentemente a testi canonici del Novecento o a opere di grande successo solitamente snobbate dalla critica. Che si lavori su *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini invece che su *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* di Melissa P., sulla *Storia* di Elsa Morante o sui romanzi di Sveva Casati Modignani il metodo non cambia; la serietà e il rigore con cui ragionare sugli uni è la stessa con cui si devono prendere in considerazione gli altri, senza nessuna concessione a facili ironie. «[H]o sempre tentato di tenere conto del fatto che non si può pensare che Carolina Invernizio, o Liala o Federico Moccia possano essere studiati soltanto sul piano contenutistico, sociologico»<sup>32</sup>, affermava nello stesso anno di uscita di *Alte tirature*. In fondo, senza troppi giri di parole si potrebbe dire che la narratologia di Spinazzola è profondamente democratica.

Un ultimo appunto, che rischia di essere fin troppo polemico. Il modo di procedere di Spinazzola tradiva una profonda fiducia negli strumenti che aveva a disposizione, ovvero nella possibilità che l'impiego di un armamentario narratologico potesse aiutare a capire meglio i testi analizzati. Quella fiducia, oggi, non mi sembra più così condivisa. In Italia, la narratologia non gode affatto di buona salute. L'impressione è che spesso si rimastichino formule usurate, senza peraltro avere pienamente contezza del loro significato. Dire narratore intradiegetico o omodiegetico è la stessa cosa, punto di vista e focalizzazione sono diventati sinonimi, distinguere narratore e autore non è poi così importante. Gli strumenti a cui facevo riferimento all'inizio sono spesso dei ferri vecchi, armi spuntate che peraltro si maneggiano male – quando le si maneggia. Perché in effetti l'impressione è che non si sappia più nemmeno cosa farsene.

Ecco, io credo che i testi di Spinazzola possano aiutarci a capire ciò che la narratologia ha ancora da offrire allo studio dei testi narrativi. E forse sono anche un ottimo esempio di come la teoria possa essere tradotta in pratica, di come concetti apparentemente molto astratti consentano di avvicinarsi alla concretezza dei testi e di coglierne le ragioni meno esposte.

<sup>32</sup> E. GAMBARO, S. SINI, *Conversazione con Vittorio Spinazzola*, in «Enthymema», VI (2012), p. 213.

EMILIANO MORREALE

UN GRAMSCIANO AL CINEMA:  
DA «CINEMA NUOVO» A *CINEMA E PUBBLICO*

1. Per un destino curioso ma comprensibile, Vittorio Spinazzola è oggi considerato un classico tra gli studiosi di cinema forse più che tra quelli di letteratura. Dopo decenni in cui lo studio accademico del cinema si era costruito un proprio campo d'azione strutturandosi sulle parole d'ordine della semiologia, da oltre una ventina d'anni la tendenza dominante di uno studio storico-sociale influenzato dai *cultural studies* ha visto nell'opera di Spinazzola un modello unico e formidabile cui ispirarsi. Chiunque si occupi di cinema oggi in Italia ha tra i principali punti di riferimento la lezione di *Cinema e pubblico*, ma la mia impressione è che l'uso che in questo ambito si fa di Spinazzola sia spesso parziale, che in parte si tratti di un tradimento e, cosa più grave, che si tenda ad anestetizzare e rimuovere alcuni tra gli spunti più fecondi della sua lezione. Per tornare a rileggere Spinazzola credo si debba tornare a inserirlo nel suo tempo, evitando gli usi troppo strumentali. E per far questo proverò a leggere il suo libro all'interno dell'attività di critico nei due decenni precedenti.

*Cinema e pubblico*, pubblicato da Bompiani nel 1974, è anzitutto un riepilogo dell'attività critica di Spinazzola, che si era dipanata in una quindicina d'anni, dalla prima metà dei Cinquanta alla fine dei Sessanta. Le sue idee maturano in un momento di crisi (riflettendo sul fallimento culturale del neorealismo) e accompagnano una fase di enorme effervescenza negli anni Sessanta fino al manifestarsi di un declino definitivo, alla metà del decennio. La ricerca di Spinazzola si svolge in varie sedi editoriali, tra cui in ordine cronologico il quindicinale «Cinema nuovo», il settimanale «Nuova generazione», gli annuali *Film 1961*, *Film 1962*, *Film 1963*, *Film 1964* da lui curati per Feltrinelli, e la rivista «Ferrania».

Ma voglio cominciare questa rassegna con quello che, a mia conoscenza, è il primo scritto dedicato da Spinazzola, all'epoca ancora studente

universitario alla Statale di Milano, al cinema. Si tratta di un articolo firmato con il collega Brunello Vigezzi, futuro storico dell'età contemporanea, e pubblicato sulla rivista «Cinema» (n. 65 del 30 giugno 1951) col titolo *Necessità di un collegamento fra i cineclub universitari*. I due autori, poco più che ventenni, prendono spunto dalle proposte di introdurre l'insegnamento del cinema nelle università e spostano i termini della questione. Non la creazione dall'alto di cattedre, ma l'educazione e il coordinamento di un nuovo pubblico è la vera opportunità che l'università offre:

Il mondo studentesco può essere un futuro pubblico cosciente e preparato [...] capace di apportare alla cinematografia grande beneficio. È dunque in questo senso che occorre lavorare. Ogni universitario è ovviamente oggi in rapporto col cinema; occorre sorvegliare, indirizzare, mutare in meglio tale rapporto in uno studente. Il problema primo è essenzialmente problema di pubblico; lavorare sul gran numero, compiere un'opera a larga base per determinare un interessamento più cosciente e più critico nella cerchia più ampia possibile di universitari. Solo in questa ampiezza d'impostazione può essere risolto il problema del rapporto cinema-università. [...]

Il cinema può avere un gran pubblico, è un suo privilegio e un suo danno. È una condizione da valorizzare, non un ostacolo da superare. Bisogna creare un pubblico, non eliminarlo per restringerci agli "eletti". [...] Occorre insomma fare opera di diffusione per poter fare opera di approfondimento.

A questa rivendicazione della centralità del pubblico, al rifiuto di ogni elitismo e alla proposta di un'attività culturale prima che direttamente politica Spinazzola si manterrà fedele, come sappiamo, nei decenni successivi.

2. A «Cinema nuovo» Spinazzola collabora assiduamente dal 1955, e col senno di poi possiamo dire che si tratta di una sede ideale in un momento propizio. Un quindicinale relativamente popolare, ma con una forte impronta ideologica impressa dal direttore Guido Aristarco il quale, pur legato a una visione piuttosto rigidamente marxista è, come coordinatore della rivista, assai aperto e ricettivo, e incrocia le migliori tendenze della critica europea e non solo (sulle pagine della rivista scrivono fra gli altri André Bazin e Georges Sadoul, e vengono tradotti James Agee, Robert Warshaw, Siegfried Kracauer).

Il primo articolo pubblicato su «Cinema nuovo», *Neorealismo e narrativa popolare* (n. 62, 10 luglio 1955) traccia, sulla scia di Gramsci, un parallelo tra le contraddizioni del cinema neorealista e la mancata nascita di una letteratura popolare italiana. Spinazzola comincia a riflettere sul cinema

italiano e sulla letteratura popolare *per spiegarsi le ragioni di una crisi*, le ragioni del mancato funzionamento, in termini di risposta popolare, del neorealismo cinematografico: «Occorre giungere alla liberazione e passare dal campo letterario a quello cinematografico per trovare il solo filone di narrativa popolare democratica della nostra moderna storia culturale: che è quello costituito dal neorealismo». La grande novità è l'incontro, nella Resistenza, di numerosi intellettuali borghesi con le classi popolari: e se è il cinema a poter meglio raccogliere i frutti dell'incontro, ciò è dovuto al minor peso della tradizione aristocratica che invece grava sul mondo delle lettere, ma anche su una situazione in cui le contraddizioni sono rese più acute dai telefoni bianchi e dal formalismo del cinema fascista. Se la Resistenza crea un nuovo *humus* culturale, è il cinema dei telefoni bianchi a far scoccare per reazione, dialetticamente, la spinta creativa verso un realismo radicale. Tuttavia fin dai primi esempi (addirittura già in *Roma città aperta* e *Paisà*) secondo Spinazzola si avverte nei film del dopoguerra una fragilità di fondo, un coacervo di influenze, dal populismo francese d'anteguerra ai russi al cinema americano – senza dimenticare che molti di questi registi sono solo in parte “nuovi”, provenendo dalle ultime stagioni del cinema di regime. L'adesione dei registi alla nuova Italia è fondamentalmente sentimentale, romantica: il neorealismo è visto lucidamente come un fenomeno transitorio, tipico di un momento storico di passaggio, prima di un ritorno all'ordine (politico e non solo). Il frutto di una momentanea, entusiasmante libertà intellettuale. Va sottolineato che il romanzesco, il popolare non sono per Spinazzola solo un limite, ma anche una forza di quei film:

Si è voluto qui solo sottolineare come la forza del neorealismo risiedesse nel suo carattere di narrativa popolare ricca di colpi di scena, di situazioni sensazionali, di finali a effetto, mossa dalla volontà di sconvolgere lo spettatore, di colpirne l'immaginazione e la sensibilità; e di narrativa sinceramente ispirata a principi democratici e ad aspirazioni sociali. E si è voluto al tempo stesso porre in rilievo come il neorealismo portasse in sé i germi della propria decadenza, o meglio come esso fosse tale da non poter resistere al brutale attacco che gli venne troppo presto portato.

Se Aristarco e «Cinema nuovo», insomma, tendono a negare ed esorcizzare le contraddizioni della «scuola realista italiana», cavalcandola da un punto di vista ideologico e politico per sottolineare il ruolo che aveva avuto la censura politica e di mercato nella sua crisi, Spinazzola invece da lì parte per interrogarsi più a fondo sui meccanismi del mercato e sul senso stesso del cinema popolare.

La questione del cinema popolare, va detto, è largamente dibattuta nella critica cinematografica dell'epoca; nella stagione 1953-54 sulla «Rivista del cinema italiano» (dall'agosto '53) e su «Rassegna del film», in quella successiva su «Cinema» e su «Cinema nuovo»; ma anche sulla stampa non specialistica e legata ai partiti di sinistra: «l'Unità» ospita vari articoli nella stagione 1955-56 (compreso un intervento di Raffaello Matarazzo), e addirittura sul primo numero del «Contemporaneo» (27 marzo 1954) compare una riflessione su pubblico e cinema popolare firmata da Luigi Chiarini<sup>1</sup>. Retrospectivamente, sembra evidente quanto il confronto con questa dimensione, che per la critica cinematografica era assai più obbligata che per quella letteraria, abbia contribuito a forgiare gli strumenti e il punto di vista che Spinazzola seguirà in tutti gli ambiti della propria attività.

All'interno del quindicinale Spinazzola non svolge un'attività di critico dei film in uscita, ma occupa una posizione di sbieco. Tra il '55 e il '56 per alcuni numeri ha una rubrica dedicata agli spettacoli di rivista, genere ibrido che sembra sfuggire all'occhio dei critici e, soprattutto, si avvia alla fine (*Decadenza di un genere* si intitola l'ultimo suo articolo della rubrica, sul n. 86, 10 luglio 1956). Parallelamente firma una serie di «riletture» di film fondativi del neorealismo, offrendo una precoce storicizzazione del fenomeno: una nota sulle influenze della letteratura popolare in *Roma città aperta*, i «riesami» di *Ladri di biciclette* (n. 82, 10 maggio 1956), *Miracolo a Milano* (n. 113, 1 set. 1957) *Umberto D* (n. 86, 10 lug. 1956): la distanza che lo separa da questi film è ridottissima (cinque anni nell'ultimo caso), e già la scelta di procedere a un riesame, a ben vedere, è significativa in una rivista che invece si proponeva di ritenere vivo e attivo il «movimento».

Dal febbraio 1957, inaugura la rubrica *Termometro degli incassi* che terrà fino all'aprile 1958 e in cui analizza in dettaglio l'esito commerciale dei film e prova a spiegarsi il successo o l'insuccesso di titoli italiani e stranieri. Ma già il titolo è significativo: il termometro misura la febbre, i sintomi di una patologia, e in effetti il momento in cui Spinazzola effettua le sue misurazioni è particolarmente difficile: dopo una crisi produttiva (che vede il fallimento di alcune case di produzione come la Minerva e in un certo senso perfino la Lux di Gualino), è stata appena approvata la legge sul cinema da cui dipendono in misura sensibile le sorti dell'industria, e soprattutto è evidente una difficoltà a capire dove vadano gli autori e il pubblico: esaurito il melodramma, in mutazione il neorealismo rosa, Roma invasa da cinematografari

<sup>1</sup> Per un elenco dettagliato cfr. E. MORREALE, *Archeologie del popolare. Note sul dibattito critico degli anni Sessanta*, in *Atti critici in luoghi pubblici*, a cura di M. GUERRA e S. MARTIN, Diabasis, Parma 2019, pp. 173-175.

americani, si ha tra l'altro un ritorno di fiamma del filone napoletano e il trionfare, al Sud e nelle periferie, di un genere apparentemente arcaico come il peplum. In *Cinema e pubblico*, Spinazzola definirà la stagione 1957-58 «forse la più desolante dell'intero dopoguerra»<sup>2</sup>.

È quello anche il momento della nascita della televisione, e Spinazzola non si lascia sfuggire la svolta epocale costituita dal nuovo mezzo. Tempestivamente, sul n. 83 del 25 maggio 1956 pubblica l'articolo *Perché ha successo Lascia o raddoppia*, che a rileggerlo è uno degli interventi più originali sul tema. Anche qui, il metodo è di spostare la prospettiva. *Lascia o raddoppia?* sembra a Spinazzola non il tradimento di una tradizione umanistica (e pedagogica) pedante e polverosa, ma il suo perfetto inveramento. *Lascia o raddoppia?*, insomma, è il frutto puro dei licei classici e dell'università:

Quando ci si chiedono le ragioni della vastissima popolarità di spettacoli del tipo di *Lascia o raddoppia?* hanno così rapidamente incontrato, è a queste considerazioni che occorre riportarsi: al fatto che la prima formazione di tutti noi è avvenuta proprio all'insegna degli indovinelli, dei quiz, dei giochi di memoria, cui sostanzialmente, assai spesso, si riduceva l'insegnamento delle varie materie nelle scuole che abbiamo frequentato.

Rispetto alle pagine così serie e leggere di Spinazzola, la celebre *Fenomenologia di Mike Bongiorno* di Umberto Eco appare in fondo un gioco goliardico, con una certa aria di superiorità. Spinazzola peraltro non è interessato a Mike Bongiorno, ma ai suoi concorrenti, al pubblico che diventa soggetto mostrando qualcosa di sé e del proprio contesto. Il punto di interesse è ancora una volta il rapporto tra cultura alta e cultura bassa, in una prospettiva che sottolinea in maniera particolare il ruolo ineludibilmente pedagogico dell'intellettuale, in una chiave di dialogo e di ricezione delle spinte dal basso:

Sarebbe errato inferire impietosamente sui personaggi sinora presentatici da *Lascia o raddoppia?*: come sarebbe errato e troppo facile limitarsi a dimostrare l'incultura di questa trasmissione, Ciò che preme porre in rilievo è l'inserirsi di essa in un più vasto quadro di incultura e di diseducazione, che affonda le sue radici nella stesse concezione della scuola e della cultura nella nostra società: concezione che qui è portata agli estremi e dimostra in modo lampante tutta la sua precarietà. È contro di essa che occorre appuntare le critiche, e non contro il più vistoso ma più esteriore bersaglio offerto da *Lascia o raddoppia?*

<sup>2</sup> V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 191.

3. Simbolicamente, la chiusura dell'esperienza con «Cinema nuovo» si può far coincidere con l'arrivo del miracolo economico e di una nuova ondata di film che cambiano i termini della questione: i grandi titoli di Fellini, Antonioni e in misura minore Visconti, le commedie all'italiana, e più in generale una mutazione sociale e generazionale del pubblico. Ma la vera crisi del quindicinale comincia in realtà nel '56, dopo il rapporto Krusciov e i fatti di Ungheria, quando sulle sue pagine si apre un dibattito relativo ai film sovietici, intitolato *Sciolti dal "Giuramento"* (Il giuramento era il titolo di un film esemplare del realismo socialista diretto da Michail Ciaureli nel 1946)<sup>3</sup>. Il dibattito, aperto da Renzo Renzi sul n. 85 del 10 giugno 1956 e subito rilanciato da Paolo Gobetti, prosegue per un paio d'anni, con scritti fra gli altri di Aristarco, Vito Pandolfi, Italo Calvino (che, uscito dal PCI, difende però l'ingenuità di certi film staliniani). Spinazzola interviene il 1 marzo del 1958 con un intervento che ha anch'esso, come molti pubblicati dall'autore sulla rivista, i tratti di un riepilogo, di una precoce storicizzazione in vista degli sviluppi storici venturi. Il critico, che pure non è mai stato un sostenitore del cinema sovietico, apprezza gli interventi di Renzi e Gobetti ma li considera viziati da un moralismo astratto,

il quale sembrava indicare l'origine di tutti i propri e gli altrui errori in una specie di aberrazione collettiva, in un prevalere dell'irrazionale che avrebbe ottenute le menti e stravolti i cuori: nell'opera del Maligno, si sarebbe tentati di dire. E siccome l'opera del Maligno non ha storia né conosce altre ragioni se non quelle del male, gli errori venivano posti come colpe e il riparo alle colpe veniva soltanto visto in una ritrovata integrità della buona coscienza.

A questo moralismo si oppone, specularmente, quello dei critici marxisti come Umberto Barbaro, viziati anche loro paradossalmente da «un moralismo astorico (e apolitico)». Spinazzola stavolta sembra quasi imbarazzato, in difficoltà a trovare una posizione: ma del suo discorso ci interessa proprio il fatto che lui colga l'occasione per spostare subito il discorso. La crisi della critica di sinistra, scrive, va letta in parallelo con la crisi del cinema italiano, con l'esaurimento del neorealismo che ha portato la critica di sinistra a rifugiarsi in esempi estetici ingannevoli. La difesa del cinema stalinista è un inganno parallelo a quello di chi ha cavalcato il filone "moderato" del neorealismo, quello di *Pane, amore e fantasia* o *Poveri ma belli*, la commedia popolare non meno falsa ed evasiva della propaganda staliniana.

<sup>3</sup> Gran parte degli interventi, insieme ad altri materiali, sono stati raccolti nel volume *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni '50*, a cura di G. ARISTARCO, Dedalo, Bari 1981.

La mancata analisi, caso per caso, dell'evoluzione del cinema italiano ha lasciato la critica smarrita:

Si prescindeva dal paziente e certo ingrato lavoro di esaminare una per una tutte le commedie e commedioline che invadevano i nostri schermi, rintracciando così le reali cagioni della loro forza e al tempo stesso ponendo in luce gli spunti positivi ancora in esse presenti, così da favorirne lo sviluppo e ampliarne la portata. [...] Poiché questa è la realtà del cinema italiano d'oggi: una realtà che non va passivamente accettata, di fronte alla quale non è possibile capitolare – ma che nemmeno può essere semplicemente ignorata per chiudersi nel rimpianto della lieta stagione del '45-'50. [...] A mio avviso, la rinascita del cinema democratico italiano è strettamente legata a una approfondita crisi di coscienza dell'esperienza dei moderati, così da poter approfittare di quanto di valido essi han saputo elaborare – non foss'altro sul piano della comunicativa con il pubblico – e da saperne ribaltare l'insegnamento, dopo che se ne siano esattamente definiti i limiti e le carenze.

Ma questo discorso non potrà aver luogo sulle pagine di «Cinema nuovo», che proprio in quei mesi attraversa una crisi e passa da quindicinale a bimestrale. Spinazzola vi pubblicherà fra l'altro un saggio ulteriormente riassuntivo fin dal titolo, *Narrativa verista e cinema neorealista* (134, luglio-agosto 1958), in cui traccia una genealogia letteraria del neorealismo per chiarirne le radici storiche del fallimento in termini di pubblico, ma nel frattempo trova anche un'altra sede ideale per proseguire un discorso che deve sempre più tener conto di una situazione in movimento.

Dal 1958 al 1961 Spinazzola collabora infatti al settimanale della Federazione dei giovani comunisti, «Nuova generazione», diretto da Luciana Castellina, e anzi è lì che per la prima volta si trova a svolgere un'attività regolare di critico cinematografico, recensendo i film in uscita. La sede e il momento non potrebbero essere più propizi: nel periodo in cui si affaccia una nuova generazione diversa da tutte le precedenti («la prima generazione» di giovani, secondo la felice definizione di Simonetta Piccone Stella)<sup>4</sup>, e in cui il cinema è uno dei principali indicatori dei suoi nuovi consumi culturali, Spinazzola si trova a fare il critico cinematografico di un periodico rivolto ai giovani comunisti.

Il primo articolo compare sul numero 35 del 21-28 settembre 1958: una recensione a *La sfida* di Francesco Rosi; l'ultimo film recensito, il 21 maggio del '61, è *Odissea nuda* di Franco Rossi. Lo sguardo di Spinazzola si concentra sulle novità estetiche e di costume: tre articoli sono dedicati a Brigitte Bardot (il primo, 12 ottobre 1960, è la recensione di *Piace a troppi*); viene criticata spietatamente la rappresentazione della gioventù perduta di un film

<sup>4</sup> S. PICCONE STELLA, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico*, Franco-Angeli, Milano 1993.

come *Peccatori in blue-jeans* di Marcel Carné, a cui il settimanale dedica uno speciale (14-21 febbraio 1960: «Sbigottito, prostrato, avvilito, l'anziano regista non sa che stracciarsi le vesti, ed additare ai giovani quella stessa via che essi si sono rifiutati di percorrere»); un occhio di riguardo è sempre rivolto ai giovani registi italiani (Bennati, Damiani, Zurlini, Petri, Pontecorvo, Vancini, Bolognini, Franco Rossi) e alla *nouvelle vague* francese: già sul n. 40 del 15 novembre 1959, riflettendo tempestivamente su *Les amants*, *Hiroshima mon amour* e altri titoli, Spinazzola avverte che «non sarà possibile ai registi italiani ignorare l'esperienza della *nouvelle vague* se vorranno riprendere il discorso che il neorealismo è stato forzato a interrompere [...] anche per intima incapacità a proseguirlo» (giudizio ribadito in due occasioni successive dopo l'uscita di *Fino all'ultimo respiro*).

Ovviamente costante l'attenzione al cinema italiano popolare, da Totò a *Europa di notte*, dai film di vampiri ad Alberto Sordi, su cui si sofferma più volte e che già nel numero del 7-14 giugno 1959 Spinazzola elogia come attore eccentrico, anarchico, irriducibile al «volemose bene» italiano. Notevole la tempestiva segnalazione dei *Soliti ignoti*, che recensisce entusiasta sul numero del 20-26 ottobre 1958: «Mario Monicelli [...] ha compreso quali sono i due mali che minano la più parte del cinema italiano: il macchiattismo e l'idillio, le due più tenaci forme dell'eterna Arcadia nazionale. [...] Non soltanto il film più divertente, ma anche uno dei più onesti e seri che da vario tempo siano stati proiettati sui nostri schermi». Nel luglio del 1960, poi, il settimanale ospita la sua prima ampia sistemazione storica del cinema del dopoguerra, *Il cinema popolare del dopoguerra in Italia*, quattro puntate da *Roma città aperta* ai «supercolossi».

La rivista dedica uno spazio particolare alle opere di Fellini, Visconti e Antonioni. Dell'ultimo Spinazzola coglie con entusiasmo la novità nelle recensioni a *L'avventura* (20 novembre 1960) e *La notte* (6, 19 febbraio 1961), mentre appare più tiepido nei confronti di *Rocco e i suoi fratelli*, film di un regista comunista e su un tema di immediato impegno civile, che apprezza ma notando anche «quel tanto di generico e anacronistico» che si trova nell'assunto centrale, col suo «populismo» di fondo (n. 38 del 20 novembre 1960).

L'intervento di maggior rilievo è però quello dedicato a *La dolce vita*. Il settimanale decide di cavalcare Fellini per una battaglia politica contro la censura clericale e gli dedica, caso unico per un film, la copertina del numero del 21 febbraio 1960. Una foto mostra il regista con indosso un'armatura medievale mentre si accende una sigaretta, e una didascalia commenta: «FULMINI CONTRO FELLINI. Per certi ambienti della Curia romana le ragioni di classe e di potere valgono di più delle ragioni d'una coraggiosa e ardita morale "cristiana", com'è quella di Fellini». All'interno, ben quattro

pagine sono dedicate al «caso», con quattro articoli: due, più specificamente politici, firmati dal direttore della commissione cultura del PCI Mario Alicata e da Lucio Magri, ventisettenne membro del comitato centrale, uno del redattore Giuseppe Deriu e uno molto ampio di Spinazzola (che all'epoca, ricordiamolo, non ha ancora compiuto trent'anni).

*La dolce vita* è anzitutto il film di una crisi, la crisi del personalismo cristiano del regista; scomparsa è la speranza, scomparsa la fede [...] Senza esibizionismi moralistici, si è detto; ma con tanto più sostanziale moralismo: nessun'altra opera di Fellini, infatti, appare animata da un così vivace sdegno per l'avvilimento della coscienza umana come questa *Dolce vita* che i consueti farisei vogliono tacciare d'immoralità. In questo afflato etico risiede la fortissima unità stilistica del film, in questo senso di quasi attonita amarezza di fronte all'inesauribile e sempre rinnovantesi spettacolo della miseria della perfidia dell'abiezione di cui l'uomo è capace; perciò gli episodi più belli sono proprio i più spietati: il falso miracolo, la serata col padre, l'orgia nella villa del produttore [...]; perciò riescono indimenticabili, nel loro splendore figurativo, le livide albe che succedono alle notti bianche di Marcello, rivelando con la loro cruda luce tutta la meschinità accumulata in quelle ore; perciò il simbolo riuscito è anche il più feroce, le macchine fotografiche della scimmiesca, urlante turba di fotoreporter che accompagna passo passo, con ritmo scompostamente ballettistico, le vicende dei personaggi<sup>5</sup>.

4. Mentre si esaurisce la sua collaborazione al settimanale comunista, Spinazzola coordina un'altra impresa, innovativa e assai influente, nel campo dell'editoria cinematografica: i quattro annuari *Film 1961*, *Film 1962*, *Film 1963* e *Film 1964*, pubblicati da Feltrinelli in edizione tascabile e destinati a essere libri di riferimento per un pubblico nascente, quello di giovani spettatori colti (gli stessi che, sotto forma di studenti universitari, Spinazzola si proponeva di seguire e coltivare nel suo primo articolo del '51).

All'interno dei volumi si può notare un percorso di sempre maggior gusto della ricerca e quasi della provocazione. In *Film 1961*, dopo un riepilogo della stagione a firma di Vito Pandolfi, un profilo di Antonioni firmato dal curatore, un'intervista a Fellini (di Gideon Bachmann) e saggi su Resnais, Bergman e sul cinema giapponese, nella seconda parte troviamo il tema del pubblico emergere in un saggio di Kracauer con questo titolo, e in un'inchiesta sul tema, rivolta ad autori italiani e stranieri<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Lo "speciale" innesca un dibattito con interventi di lettori e collaboratori, e una replica di Spinazzola nel numero del 13 marzo.

<sup>6</sup> *Film Book 1. The Audience and the Filmmaker*, a cura di R. HUGHES, Grove Press, New York 1959. Devo questa informazione ad Alberto Pezzotta.

L'anno dopo, assieme a un rendiconto della *nouvelle vague* firmato dal critico comunista Georges Sadoul e a uno sul New American Cinema di Tommaso Chiaretti, troviamo un saggio di Vito Pandolfi sull'eroticismo nel cinema italiano (con una prospettiva particolarmente attenta alle figure divistiche), una storia della produzione italiana di Libero Solaroli, specialista del settore (era direttore di produzione oltre che studioso) e un memorabile scritto di Ettore Capriolo su Alberto Sordi, che ne compie un'analisi non solo in termini sociologici ma anche di tecnica della performance.

È istruttivo seguire il progressivo staccarsi del progetto degli annuari, di anno in anno, dai modelli della critica del decennio precedente. *Film 1963* è proprio un «annuario del boom», che il volume mostra da due luoghi simbolicamente opposti: la Sicilia (un memorabile saggio di Leonardo Sciascia poi confluito nella *Corda pazzo*) e Milano (Umberto Simonetta). La panoramica sui nuovi registi italiani è affidata a un critico emergente, il trentenne torinese Gianni Rondolino; Ettore Capriolo scrive su Marilyn Monroe, morta l'anno prima. Particolarmente significativi poi il saggio di Spinazzola stesso sul peplum, di cui già comincia la fase declinante (*Ercole alla conquista degli schermi*) e di Gian Piero Brega, direttore editoriale di Feltrinelli e cultore di Sade, con *Film sadici e film sadiani*, che spazia da Dreyer a Vadim a Clouzot a molto cinema hollywoodiano compreso Roger Corman. Il volume non contiene profili monografici di registi, mentre il successivo *Film 1964* ne avrà uno solo, dedicato all'esordiente Tinto Brass, uno dei pochi esempi di una potenziale *nouvelle vague* italiana. La situazione del cinema italiano si va facendo più opaca, e Spinazzola ne dà conto nel saggio generale di apertura, mentre altri due sono dedicati alle commedie del boom e ai documentari sexy.

Da un annuario a un altro si scorge un percorso interessante: non solo un accentuarsi di una prospettiva sociologica a scapito di una estetica-autoriale, quanto un progressivo ampliarsi degli orizzonti, verso il centro dell'industria culturale o verso i margini di ciò che si muove in altri paesi: anche di quelli comunisti, che sono nel frattempo attraversati da spinte di grande novità (si parla negli anni del cinema cinese, di quello polacco e di quello russo del disgelo). La copertina di *Film 1964* sembra compiacersi di questa varietà: il richiamo al regista rimane esclusivo, ma l'elenco dei nomi-simboli è quasi provocatorio (Fellini-Rosi-Visconti-Jacopetti-Mario Bava-Tarkovskij-Tinto Brass). E la didascalia posta in copertina ha il valore di un proclama: *Film di massa e cinema d'avanguardia*, come a cercare in basso o ai margini le novità, davanti a una sintonia fra pubblico e autori che pare saltata.

5. *Cinema e pubblico* appare allora chiaramente, come si diceva, un volume di riepilogo, il capitolo finale dell'attività di critico cinematografico di Spinazzola, che anzi si era già conclusa da qualche anno. I capitoli che lo compongono erano stati pubblicati negli anni precedenti sulla rivista «Ferrania», mensile di settore pubblicato dalla omonima ditta di pellicole. *Ricerche sul film popolare in Italia* è il titolo della rubrica che Spinazzola vi tiene in 42 puntate, dal luglio 1963 al maggio 1967, ripercorrendo la storia del cinema italiano del dopoguerra, dal neorealismo a *Catene*, passando per Totò, i comici, il neorealismo popolare, il divismo degli anni '50, i primi titoli di Antonioni e Fellini e i kolossal di Ponti e De Laurentiis, la crisi della seconda metà del decennio, la rinascita del filone napoletano, Sordi, gli autori degli anni '60, fino al mitologico e allo spaghetti western<sup>7</sup>.

Sette anni dopo, al momento della pubblicazione del volume, mentre Spinazzola è ormai decisamente avviato alla carriera universitaria, il panorama del cinema italiano e della critica cinematografica sta mutando. Alla fine del decennio precedente hanno avuto breve vita due riviste fondate da giovani e giovanissimi, «Cinema & Film» e «Ombre rosse» (quest'ultima, con redazione a Torino, molto legata agli insegnamenti di Spinazzola)<sup>8</sup> e, mentre il '68 ha politicizzato una nuova generazione di spettatori, si comincia a rileggere il presente e il passato del cinema italiano in maniera polemica rispetto alle generazioni precedenti. Il Festival di Pesaro, fra il 1974 e il 1976, comincia un'opera di riscoperta del cinema del ventennio fascista e degli anni '50. Negli anni '80, l'irrobustirsi dell'insegnamento del cinema nelle università avverrà all'insegna della semiotica e dell'analisi del film. Il risultato è che *Cinema e pubblico* sarà una sorta di classico controtipo: in apparenza in ritardo, a consuntivo di un'esperienza personale e di uno sguardo storico-sociale gramsciano, dunque superato (e per giunta da un intellettuale di area PCI, in anni in cui la giovane critica ha un rapporto polemico contro la politica culturale del partito); in realtà troppo presto, pronto ad essere utilizzato e recuperato dalla fine degli anni '90, quando gli studi accademici sul cinema si riorientano in chiave sociologica sul modello dei *cultural studies* anglosassoni.

Ma in fondo, il libro è unico nel panorama italiano proprio per una completezza raramente tentata dagli studi successivi, specie universitari. Spinazzola racconta i vent'anni più importanti della storia del cinema italiano *dentro e*

<sup>7</sup> A questa serie ne segue un'altra, *Tendenze del divismo contemporaneo*, particolarmente attenta ai generi di profondità: i primi capitoli sono su Giuliano Gemma, i «divi della provincia» (Franchi e Ingrassia), i musicarelli con Morandi e Rita Pavone, le dive, i comici. La quinta puntata di questa serie esce nel numero di novembre 1967, dopodiché la rivista cessa le pubblicazioni.

<sup>8</sup> Cfr. *Barricate di carta*. «Cinema è Film», «Ombre rosse», *due riviste intorno a '68*, a cura di G. VOLPI, A. ROSSI e J. CHESSA, Mimesis, Milano 2013.

*fuori* i testi, seguendo un filo interpretativo che non forza troppo gli autori e i film in uno schema. Fin dalla prima pagina, la chiarezza e l'acume dell'autore trovano una formula che sembra compendiare il suo approccio: «Considerata nel suo complesso, la produzione dell'immediato dopoguerra appare caratterizzata da due filoni antitetici: ricorrendo a una formula, potremmo dire che si fanno o film sul popolo o film per il popolo»<sup>9</sup>. E se sono diventate di uso comune definizioni come quella di «superspettacolo d'autore» per i film di Visconti e Fellini (*La dolce vita*, *Senso*, *Rocco*, *Il Gattopardo*) è caso per caso, spostandosi tra visioni d'assieme e letture di opere significative<sup>10</sup>, che il quadro composto da Spinazzola prende corpo. Sono innumerevoli gli spunti fecondi del libro: dalla descrizione dello stile di Rossellini caratterizzato dall'antipsicologismo e dall'elissi<sup>11</sup> al modo esemplare con cui viene tracciato il legame tra il film-opera dell'immediato dopoguerra e il film-*feuilleton*, e l'ulteriore passaggio da quest'ultimo a quello che Spinazzola chiama «neorealismo popolare» (ossia *Catene* e i film di Raffaello Matarazzo)<sup>12</sup> e l'individuazione del suo nucleo fondamentale nel tema della donna, che a sua volta viene ereditato al neorealismo rosa, «allegro paladino dell'emancipazione femminile»<sup>13</sup>.

Ovviamente Spinazzola è anche un acuto osservatore di attori e di meccanismi divistici: si pensi alle pagine su Sordi<sup>14</sup>, al paragone tra il fascino di Mastroianni e quello dei presentatori televisivi, a Tognazzi, maschera del nuovo uomo-massa la cui «lentezza di riflessi è quella del contadino inurbato»<sup>15</sup> del boom, al riconoscimento del senso dello spettacolo di Franchi e Ingrassia<sup>16</sup> e alla rivendicazione del Totò più «puro» anche davanti ai tentativi più realistici di Monicelli e ai recuperi di Pasolini<sup>17</sup>.

<sup>9</sup> *Cinema e pubblico* cit., p. 7.

<sup>10</sup> Si veda, a titolo d'esempio, comparata tra due film napoletani di periodi diversi, *Madunnella* (1958) e *Guaglione* (1956), che perde per strada la tumultuosa rozzezza da *feuilleton* per regredire a un fiabesco in cui Napoli ha una valenza folcloristica (ivi, pp. 183-185).

<sup>11</sup> *Cinema e pubblico* cit., pp. 23-24.

<sup>12</sup> «Nei suoi film la decrepita materia trova una sia pur grezza attualità in quanto viene ripulita, selezionandone gli ingredienti in modo da accentrarli attorno a un unico punto focale: la condizione familiare, e più ancora la condizione femminile, oggi, in Italia. Nei limiti impostigli dalla sua cultura e formazione ideologica, il regista stende di film in film una sorta di vero e proprio rapporto sulla donna italiana» (ivi, p. 74).

<sup>13</sup> Ivi, p. 121.

<sup>14</sup> «Il vero Totò, ultima incarnazione della maschera secolare di Pulcinella, va individuato altrove. Chi si accinga alla ricerca, dovrà riconoscere che il suo ritratto campeggia meglio proprio sugli sfondi più grossolani: i film di Mattoli, Mastrocinque, Bragaglia, dove egli si abbandona più entusiasticamente al grande sfogo delle classi subalterne italiane, la parodia, e celebra i trionfi della loro arte più tipica, l'arte di arrangiarsi» (ivi, p. 223).

<sup>15</sup> Ivi, p. 309.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 313-314.

<sup>17</sup> Ivi, p. 93.

Spinazzola non però è un paladino del popolare. È qualcosa di meglio: qualcuno che dedica la stessa attenzione all'alto e al basso, capace di avere una *visione d'assieme a partire dal confronto con il corpo dei film*. La sua grandezza è anzitutto quella di costruire *un racconto* che alterna analisi sociologiche e testuali schiettamente estetiche, e una delle sue armi più forti è la qualità della scrittura saggistica, capace di illuminare un dettaglio o di descrivere con eleganza lo stile o il mondo di un autore<sup>18</sup>. Sociologia ed estetica si arricchiscono a vicenda: l'idea di uno Spinazzola puro sociologo è altrettanto riduttiva e ingannevole di quella di uno Spinazzola critico di gusto. È l'unione di queste due vie la sua grande eredità: il non nascondersi dietro una presunta obiettività che è in realtà tautologica apologia dell'esistente, ma osservare in che modo valore artistico e commerciale si intrecciano, si contraddicono, si rinforzano caso per caso. Per lui valore estetico ed efficacia commerciale non sono legati da un principio di casualità, ma da un sistema di interazioni storicamente variabili, singolari, osservabili solo a posteriori. Esistono film artisticamente validi che non hanno successo, e altri che lo hanno. Di più: film che hanno successo *a causa* del proprio valore estetico, o *nonostante* esso; film che sono insuccessi a causa dei propri limiti oppure a causa dei propri pregi, eccetera. Si veda il modo in cui viene spiegato nel libro il mancato incontro del pubblico con le punte più avanzate del neorealismo («incomprensione reciproca», dice Spinazzola, tra le aspirazioni del pubblico e l'onestà «di stampo illuministico» di De Sica, Rossellini e Visconti)<sup>19</sup>, ma anche la valutazione positiva del rifiuto del pubblico nei giovani registi degli anni Sessanta (Taviani, Brass, Bertolucci):

Nel caso specifico [...] la volontà di estraniarsi dalle strutture produttive dell'industria cinematografica per operare una rifondazione del fatto filmico, dando la precedenza alle intenzioni espressive sulle comunicative, si qualifica non nel senso d'una fuga dalla realtà attuale ma anzi come la ricerca di un impegno più serrato, alle radici della crisi di cui soffre il paese<sup>20</sup>.

Per questo le letture dei film, delle poetiche, delle carriere, sono così importanti: e notiamo peraltro che nel libro trovano spazio non solo analisi

<sup>18</sup> Anche con certi giri di frasi da prosa d'arte: «In sostanza, tutti erano d'accordo nel riconoscere a *Due soldi di speranza* pregi non comuni di garbo e spigliatezza, la felicità dei ritratti, l'accorto trascolorare dalla sensualità all'idillio, la fusione degli elementi umani e paesistici, così da raggiungere una tensione visiva elegante e assorta, plasticamente corposa e liricamente stupefatta» (ivi, p. 102).

<sup>19</sup> Ivi, p. 54.

<sup>20</sup> Ivi, p. 243.

narrative ma anche dell'impianto visivo dei film<sup>21</sup>. È un felice circolo ermeneutico: il rapporto dei film col pubblico si capisce solo *analizzando i film*, e inversamente i film si capiscono solo *leggendoli nel loro contesto di pubblico*.

Nella visione di Spinazzola, va detto, c'è però un grande assente. Lui ragiona in termini di autori, di divi, di spettatori, ma prende pochissimo in considerazione la figura dei produttori. Il discorso sulla struttura produttiva è assente: in *Cinema e pubblico* troviamo al massimo un paio di riferimenti a Ponti e De Laurentiis (addirittura, Goffredo Lombardo non è mai nominato). Si tratta di un vuoto sorprendente per il lettore di oggi: questo salto dall'opera al pubblico rimuove in effetti un passaggio centrale. Possiamo dire che questo vuoto testimonia di quanto poco fosse tenuto in conto il mondo della produzione, in una visione in cui la controparte erano piuttosto considerate le politiche di governo. Ma paradossalmente questa rimozione ha anche un vantaggio, perché impedisce di vedere l'industria culturale come un processo diretto dall'alto. La cecità di Spinazzola davanti al momento produttivo gli permette di essere ancora più democratico, vedendo l'incontro tra cinema e pubblico come qualcosa di orizzontale.

Ad ogni modo, come abbiamo detto è proprio sul cinema che Spinazzola forma il proprio sguardo e il proprio metodo, che poi sposterà nel campo della letteratura (passata e presente). E non è un caso che l'incontro con questi temi sia avvenuto proprio in *quegli* anni, che ponevano alcuni dilemmi in modo ineludibile: all'inizio degli anni '50 il mancato incontro tra letterati (gli uomini di cinema) e pubblico, alla fine del decennio l'arrivo di un nuovo pubblico e della più rapida modernizzazione culturale nella storia del nostro Paese.

La lezione di discernimento di Spinazzola, la sua mancanza di cinismo e di euforia nei confronti dell'industria, il considerare che parlando di prodotti artistici la posta in gioco è in definitiva estetica (e per estetica intendiamo i modi in cui le opere d'arte, destinate a un pubblico, provocano una reazione in questo pubblico), ci insegnano un'assunzione di responsabilità. Usare oggi Spinazzola estraendolo dalla sua visione della società italiana, dal fondamento politico, e soprattutto rimuovendo l'intreccio indissolubile

<sup>21</sup> Riportiamo a titolo d'esempio questa descrizione di una scena di *Cronaca di un amore* di Antonioni: «Paola incita l'amante a uccidere il marito ed esaltata, eccitata, lo guarda fisso, stringendogli le mani al collo; l'uomo la allontana, impacciato, ed essa continua a mulinare il progetto, e ne discorre a lungo come di un gioco bellissimo, facendo con le dita la mossa infantile di chi spara un colpo di pistola. Se la descrizione della vita altoborghese è alquanto approssimativa, attorno al personaggio principale prende egualmente corpo un clima efficace: lunghe lente sequenze, movimenti di macchina sinuosamente avvolgenti, improvvise disarticolazioni di ritmo restituiscono bene, al di là della vicenda narrativa, l'immagine di un'umanità sterile come il paesaggio invernale» (ivi, p. 150).

di estetica e analisi sociale significa non solo mutilarlo, ma provvedersi di uno strumento asettico e a-critico; significa rimanere fermi, magari armati di schemini, power point e ricche bibliografie anglosassoni, a quei tradizionali difetti della cultura e dell'accademia italiana che apparivano esiziali al giovane Spinazzola, oltre settant'anni fa.



DANIELA BROGI

## IL CORAGGIO DI ESSERE POPOLARI: SPINAZZOLA E MANZONI

### 1. *Parole*

Di cosa parliamo, a proposito di Spinazzola e Manzoni, quando usiamo il termine «popolare»? Secondo i dizionari correnti, *popolare* è ciò che è riferito al popolo, inteso sia come collettività dei cittadini, senza distinzione di classi sociali; sia come insieme delle classi sociali meno elevate, socialmente e culturalmente svantaggiate (Treccani).

D'altra parte, per Manzoni e Spinazzola i significati della parola sono più articolati, complessi e impegnativi; anche per questo, come vedremo, stanno bene accanto alla parola «coraggio».

Riscontrando le presenze del termine, nei *Promessi sposi*<sup>1</sup> la popolarità entra in scena con il cancelliere Antonio Ferrer, e subito dopo sono *popolari* i tumulti della folla, «spinta dai più spietati consigli» (PS XIII); è soggetto di racconti *popolari* l'Innominato (PS XIX); è popolare la massa credulona all'epoca della peste (PS XXVIII). Popolare, dunque, e questo è molto importante da capire, proprio in senso *tecnico*, è ciò che esiste (persino in maniera caotica) dove vive e *arriva a tutti* il racconto, anche in senso demagogico – come spiega anche la doppia ricorrenza, con mossa ironica (e metaletteraria), della sentenza *vox populi vox Dei*<sup>2</sup>. Popolare è l'aspettativa,

<sup>1</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi 1840*, in ID., *Promessi sposi*, a cura di S.S. NIGRO, vol. 2, Mondadori, Milano 2002. La soluzione di non affaticare la lettura indicando in nota i riscontri di pagina dei passi citati, assieme alla scelta di non inserire altra bibliografia, inclusa quella riguardante i miei lavori, vale, qui, come omaggio intellettuale e sentimentale alla lezione di un maestro.

<sup>2</sup> La prima volta nel cap. XXXI, dove si parla della peste: «Molti medici ancora, facendo eco alla voce del popolo (*era, anche in questo caso, voce di Dio?*) deridevano gli auguri sinistri, gli avvertimenti minacciosi dei pochi, ecc.»; una seconda volta nell'ultimo capitolo ed appare detta da don

e i miti che precedono l'ingresso in scena di Gertrude, Borromeo, o Lucia stessa, nel finale (*PS XXXVIII*), quando i compaesani del bergamasco si attendono che la giovane arrivata sia una principessa, anziché «una contadina come tant'altre». Lo spazio di ciò che è popolare, dunque, è la narrazione, e con essa si confrontano tanto il romanzo, quanto il discorso critico su di esso.

Popolare poi, in termini di consapevolezza poetica, per l'autore Alessandro Manzoni è ciò che si ispira ai principi del Romanticismo: con dichiarazione (anche eroica) di appartenenza e di fedeltà al sogno di un'Italia liberata e a una civiltà culturale (milanese e cosmopolita) che è popolare in quanto romantica, e viceversa. Questa idea di società, quando è declinata in senso letterario (e politico), diventa laboratorio elettivo dell'arte di raccontare, e dunque del romanzo. La prosa, infatti, si pone come lo spazio del riuso e della reinvenzione, a regola d'arte, delle risorse comunicative e educative possedute così bene dal mondo della narrazione, che dovrà dunque essere *popolare*, vale a dire *interessante*, comprensibile e efficace (come protesta il trascrittore quando, nell'*Introduzione*, smette la ricopiatura dall'Anonimo e decide di rifare la «dicitura»), affinché tutti intendano, imparino, e ricordino – proprio come succede con le prediche di Borromeo elogiate dal sarto in *PS XXIV*: «A pensare, dico, che un signore di quella sorte, e un uomo tanto sapiente, che, a quel che dicono, ha letto tutti i libri che ci sono, cosa a cui non è mai arrivato nessun altro, né anche in Milano; a pensare che sappia adattarsi a dir quelle cose in maniera che tutti intendano...».

Come l'opera di Manzoni, che dopo la scrittura in versi arriva a *scegliere* il romanzo, *genere popolare* e dunque *proscritto* dalla società letteraria circostante, anche l'opera critica di Vittorio Spinazzola *testimonia* una fiducia programmatica nella narratività come *ecosistema* più naturale e congeniale alla democrazia letteraria.

Parlo di *opera*, vale a dire insieme complessivo di testi che formano il senso di un intero, anche riferendomi al lavoro e alla scrittura di Spinazzola, perché lo scambio con Manzoni di certo non si chiude in un solo libro (pure epocale)<sup>3</sup>, ma coinvolge l'esperienza culturale di una vita intera, nel senso che *I promessi sposi* funziona, pure per Spinazzola, come tavolo di un *eterno lavoro*. Tant'è vero Renzo e Lucia saranno presenti perfino nella riga

Abbondio a proposito del marchese successore di Don Rodrigo: «E poi non vorrà che si dica che è un grand'uomo. Lo dico e lo voglio dire. E anche se io stessi zitto, già non servirebbe a nulla, perché parlan tutti, e *vox populi, vox Dei*».

<sup>3</sup> V. SPINAZZOLA, *Il libro per tutti. Saggio su I promessi sposi*, Editori Riuniti, Roma 1983, III ed. 1992.

finale dell'ultimo libro pubblicato in vita da Spinazzola, vale a dire *Il romanzo d'amore* – che titolo vitale per un autore di ottantasette anni –, in un passaggio in cui si osserva quanto *I promessi sposi* abbiano funzionato anche come modello di narrazione amorosa dove la sessualità è «sempre rimandata al di là dei termini – scrive Spinazzola – del narrato fattuale»<sup>4</sup>.

## 2. Spazi

*Il romanzo d'amore* è un libro dove si ripercorre, tipologicamente, la storia del romanzo d'amore novecentesco, e che conferma e ci consegna, con essenzialità testamentaria, l'idea di letteratura come spazio di pertinenza di chi legge (oltre che di chi scrive) e luogo di *democrazia letteraria*, secondo il principio per cui chi rinnova davvero è chi sconfina, potremmo anche dire *chi emigra*, tanto dai generi, quanto da un perimetro aristocratico, «castale» scrive Spinazzola, per porsi piuttosto il problema – critico e stilistico – di come dialogare con il pubblico e fare di questo interrogativo non una circostanza esterna e accessoria – in Spinazzola non ha senso parlare del famigerato *contesto* – ma una condizione formale. Questo essere in situazione (rielaborando la lezione di Auerbach, Mukařovský, Jauss, Sartre) come «fatto» intrinseco (e non sociologico), sia della letteratura sia del discorso critico su di essa, è l'orizzonte del libro pubblicato nel 1984, *La democrazia letteraria* (DL), che raccoglie i saggi già preparati per *Pubblico*. Siamo un anno dopo *Il libro per tutti*, uscito nel 1983. La prossimità delle date è eloquente, ci parla infatti di due stanze all'interno di una casa unica, oltre che, in buona misura, di una battaglia comune. Così, per esempio, le prese di distanza (sempre lontane da una postura antagonistica, ma non per questo meno decise); le prese di distanza dal «disinteresse pessimistico», di ispirazione francofortese, per le possibilità di lavoro e mediazione culturale portate dal mercato (DL) potranno funzionare bene anche per capire l'orizzonte e il campo d'azione del *Libro per tutti*: la sua scrittura, il suo progetto, la disposizione alla criticità in quanto capacità di usare la competenza intellettuale per capire «ogni dato di esperienza vissuta dagli individui nella loro relazione sociale»: sono termini della DL che si parlano anche con la prima pagina del libro dedicato ai *Promessi sposi*, dove sono subito nominati e messi in primo piano due motivi: la *contraddizione*, come parola chiave; e come spazio in cui situarsi, quello *dalla parte del pubblico*.

<sup>4</sup> ID., *Il romanzo d'amore*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 102.

Eppure, guardare la letteratura attraverso i suoi lettori e il suo pubblico, non significa accomodarsi in una zona già pronta, anzi, e di nuovo la scrittura di Manzoni e quella di Spinazzola raccontano un'affinità profonda e duratura: lavorare per *costruire comunità* significa comporre un'inquadratura, una prospettiva, in senso tanto estetico quanto sociale e civile. *Il libro per tutti* non è allora soltanto una definizione – tra le più incisive e memorabili – de *I promessi sposi* ma, per molti versi, è anche il libro che Spinazzola, nell'arco della sua opera, non ha mai smesso di scrivere: per tutta la vita.

Così, ragionare su come è fatta, guardando l'indice, lo specchio delle pagine, il taglio dei paragrafi e dei discorsi, la casa costruita da questo libro, o ragionare su come il testo ci parli e ci interpelli, può aiutare a capire l'architettura critica e etica che sostiene una così *eroica fatica*, nel senso manzoniano del termine.

Accanto alla scelta molto riconoscibile della veste editoriale del marchio storico degli Editori Riuniti, che colloca il libro sotto il cielo di una relazione stretta tra letteratura e politica; assieme all'uso di un titolo così emblematico e completato da un sottotitolo altrettanto chiaro: "Saggio" sui *Promessi sposi*, le strutture portanti che possiamo identificare sono l'impianto, lo stile, il modo di lavorare sul testo, la costruzione della pagina.

La struttura de *Il libro per tutti* è articolata, come si sa, in un robusto edificio di nove capitoli: I: *Manzoni e il mondo moderno*; II: *Genesi di un «libro per tutti»*; III: *I destinatari dei «Promessi sposi»*; IV: *L'io narrante e il suo doppio*; V: *La rappresentazione letteraria come giudizio etico*; VI: *I personaggi tra criticismo ironico e partecipazione umana*; VII: *Le tecniche dell'oggettività e della soggettivazione*; VIII: *Le forme romanzesche dall'intrattenimento all'edificazione*; IX: *Una poetica dell'efficacia*. Lo stile è quello di un'autorevolezza rigorosa e, al tempo stesso, affabile; le citazioni sono rare e sempre in corpo del testo. I destinatari sono sempre i lettori – la collocazione dalla parte del pubblico è letterale. Non si interpellano e men che mai si *sfidano* altri autori critici: i toni con cui si argomenta sono persuasivi, mai polemici (estranei all'idea della militanza come conflitto – e in un certo senso anche questa può essere paradossalmente intesa come una forma ostinata di coraggio).

Colpisce l'assenza di note: nemmeno una in trecentoventicinque pagine; nessun rimando a una bibliografia e a un'edizione critica dei *Promessi sposi*. *Il libro per tutti* è spregiudicatamente scritto da un autore che si prende alla lettera in maniera *radicale* come "saggista", vale a dire assumendo un'identità che si riconosce da sola coerenza di ragionamento e di comunicazione, senza invocare altre forme di *auctoritas*, ma facendo agire un io che tuttavia non entra nel discorso a titolo personale, bensì come voce che si è messa *integralmente* dalla parte del pubblico e, attraverso questo passaggio, compie un

gesto radicale, coraggioso, e per giunta senza alcuna ostentazione o provocazione, perché avviene senza che nemmeno ce ne accorgiamo. La condizione classica del discorso saggistico, vale a dire la solitudine carismatica, nel caso del *Libro per tutti* è stata svuotata: non c'è nessun *eroismo* individualista, perché la presa di parola coincide con un'*emigrazione* dell'io nello spazio del dialogo sociale e della relazione – come dire che nessuno (nemmeno un maestro) si salva o parla da solo. La prima volta in cui ho letto *Il libro per tutti* era uscito da dieci anni e ero molto giovane e inesperta, eppure sentii di far parte di una comunità che poteva leggere, studiare e amare *I promessi sposi*. Se non ho più smesso, dipende, nel bene e nel male, anche dalla forma così inconsueta di quel libro.

### 3. *Tecnica*

L'interpretazione dei *Promessi sposi* costruita e argomentata nel *Libro per tutti* ha fatto scuola. In molti casi – parlo di nuovo anche per esperienza diretta – consegnando possibilità di riflessione che negli anni hanno trovato realizzazione non soltanto alla prima lettura (o al primo libro scritto dialogando anche con Spinazzola), ma continuano a rifiorire, camminando nel tempo. Come se, malgrado un titolo così lineare, in realtà quel saggio agisse anche come una scatola delle meraviglie. Cerco di spiegarmi: i primi tre capitoli sono quelli più teorici: dedicati al sistema ideologico manzoniano (I: *Manzoni e il mondo moderno*), al passaggio dalla tragedia alla popolarità di tipo romantico (II: *Genesi di un «libro per tutti»*), al dispiegamento evidente, programmato e realizzato di risorse capaci di riattivare il modello della scrittura evangelica (III: *I destinatari dei «Promessi sposi»*), allo scopo di costruire un romanzo capace appunto di rivolgersi alla moltitudine nel doppio senso di moltitudine cattolica e romantica. Proprio questo ultimo punto, però, contiene la chiave per passare a un successivo livello, forse imprevisto, eppure molto coerente nel sistema Spinazzola. Perché l'attenzione al genere romanzesco sotto forma di apostolato letterario, e la conseguente messa in primo piano di questo specifico progetto di popolarità da considerarsi anche come "scrittura" che agisce sul progetto di società, oltre che sui codici letterari, proprio questo tipo di costruzione dell'oggetto della ricerca, fa sì che soprattutto passando dal terzo al quarto capitolo, chi legge *Il libro per tutti* entri letteralmente in un altro nuovo libro, dove si comincia a parlare, in senso rigorosamente tecnico, di personalizzazione delle forme narrative (cap. IV), di realismo stilistico (cap. V) e di anagrafe linguistica dei personaggi (cap. VI). Siamo, dicevo, all'interno di un altro libro dentro

il primo libro; e, per giunta, nella parte più corposa e fuori misura del *Libro per tutti*: la zona più cruciale, anche nei termini della critica letteraria, perché è quella dove si mette alla prova dell'analisi l'impresa dell'ecumenismo manzoniano in quanto pratica del discorso.

Anche per questo, allora, ci vuole coraggio a essere popolari; e anche per questo si sta parlando sia di Manzoni sia di Spinazzola: il saggismo affabile e al tempo stesso rigoroso personalizza il discorso senza d'altra parte sottrarsi all'analisi formale.

Ma c'è un ulteriore aspetto che, proprio negli anni, si rivela come particolarmente significativo e prezioso da conservare nella cassetta degli attrezzi di chi si occupa di romanzi. *Il libro per tutti* ci consegna, in tema di commento alle opere letterarie, una doppia e preziosa verità, perché ci invita a considerare l'importanza dei fatti di stile tanto quanto l'importanza delle storie. Le pagine dedicate alla trama (cap. VII), infatti, mostrano e insegnano come la popolarità di un testo, intesa come capacità di interessare, passi dalla sua qualità di invenzione della storia, dove con questo termine, quando si ragiona di letteratura, non si intende banalmente un contenuto, ma una complessiva tessitura del racconto che consiste di tecniche del discorso, dell'espressione, di punti di vista, di dinamica delle peripezie, progressione catastrofica. Tutti questi elementi così estromessi, per esempio, tanto dalla linguistica quanto dal contenutismo selvaggio, sono da considerarsi invece, attraverso la lezione di Spinazzola, come punti centrali dell'espressione letteraria. La trama infatti, secondo Spinazzola, non riguarda l'ambito dell'extraletterarietà, e questo è un punto decisivo per capire *Il libro per tutti* come pure per ribadirne la sua attualità, anche a quarant'anni dalla prima edizione. Mettendosi dalla parte del pubblico, l'autore del *Libro per tutti* ci mostra che essere popolari significa anche avere il coraggio di pensare, e di insegnare, che *le storie contano* (*stories matter*, come si direbbe oggi); e che ricordare che le storie contano significa essere interessate e disponibili a ragionare di letteratura in termini di comunità – per usare un'altra parola chiave del sistema Spinazzola.

#### 4. Eredità

È un modello critico inattuale e scomodo quello di Vittorio Spinazzola. Essere popolari richiede coraggio. In più, la "vita letteraria" di cui parla *La democrazia letteraria* si riferisce a un modello di società e di lavoro culturale che è molto cambiato; per esempio, il concetto stesso di pubblico di massa è diventato un'espressione in buona misura anacronistica, perché quel

pubblico, in quanto area delimitabile e riconoscibile, non esiste più; perché è venuta meno la fiducia nella mediazione critica; e non è più così centrale anche l'idea che la letteratura rifletta e orienti desideri e preoccupazioni, sogni e incubi della collettività. Ma quello che vive del lavoro di Spinazzola è lo sguardo e la fiducia nel discorso letterario come fatto dinamico e come esperienza di dialogo con la società: anche per questo amava definirsi un intellettuale che si è occupato prevalentemente di narrativa e di tecniche della narratività, come spiegava in un'intervista a Stefano Salis, ma non è mai stato né potrebbe essere definito un narratologo. Il coraggio di essere popolari, anche dentro l'accademia, o soprattutto perché si svolge anche un lavoro accademico, è un modo di stare in ascolto e in tensione con il mondo, senza mai isolarsi, ma cercando un punto di verifica al di fuori, mettendosi dall'altra parte; e considerando il proprio lavoro, come scrive Spinazzola del romanticismo di Manzoni «come il resoconto travagliato d'una ricerca in atto, piuttosto che come il ragguglio soddisfatto di una soluzione definitivamente raggiunta» (*Il libro per tutti*, p. 24).



MICHELE FARINA

*PINOCCHIO & C.*: VITTORIO SPINAZZOLA  
E LA GRANDE LETTERATURA PER RAGAZZI

L'attività critica di Vittorio Spinazzola è stata caratterizzata da una genuina curiosità intellettuale e da una dieta di letture onnivora, due qualità che gli hanno permesso di esplorare molti fronti di quel sistema letterario dell'Italia moderna che egli stesso ha contribuito a descrivere e interpretare per più di mezzo secolo. Di questo sistema, Spinazzola ha frequentato il centro e le periferie con eguale entusiasmo, dedicando attenzione a generi e fenomeni ancora oggi considerati marginali dalla critica, ma che sono invece vicini agli interessi dei lettori.

Per ciò che riguarda la letteratura italiana per ragazzi, la situazione di fronte alla quale ci troviamo oggi è stata sintetizzata da Mario Barenghi in occasione del dibattito suscitato da un fascicolo della rivista «CARTADITALIA» dedicato alla letteratura dei primi vent'anni del nuovo millennio:

A ben vedere, l'immagine della narrativa italiana del Novecento è stata sensibilmente condizionata dal varo di collane destinate al nuovo pubblico della scuola media unificata, istituita all'inizio degli anni Sessanta: le "Letture per la scuola media" di Einaudi, "Narratori moderni per la scuola" di Bompiani, "Airone" di Mondadori. Sulle proposte editoriali odierne non sono aggiornato, ma credo di non sbagliare dicendo che nessuna collana è finora riuscita a lasciare davvero un segno. [...] Anziché sui lettori potenziali – i ragazzi – si punta sui lettori esistenti, per lo più di età avanzata (tali sono, ormai, i frequentatori delle edicole)<sup>1</sup>.

I fenomeni che si intrecciano in questa osservazione sono almeno due: se, da un lato, Barenghi lamenta il fatto che nessuna collana contemporanea di

<sup>1</sup> M. BARENGHI, intervento in dibattito, in E. ZINATO (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma 2020, pp. 143-149, pp. 146-147.

letteratura per la scuola è riuscita a incidere sull'immaginario del pubblico studentesco in modo paragonabile alle storiche iniziative editoriali da lui menzionate, dall'altro, non bisogna dimenticare che le edizioni scolastiche nel secondo Novecento hanno offerto a molti autori, già affermati o in cerca di consacrazione, un canale per raggiungere un ampio bacino di pubblico, quello appunto degli studenti, decisivo nel garantire la sopravvivenza di un'opera nella delicata staffetta fra diverse generazioni di lettori<sup>2</sup>.

Oltre a ciò, è bene ricordare che, se ancora negli anni Sessanta le collane di narrativa italiana in edizione scolastica ospitavano anche, se non soprattutto, grandi autori tout court, senza avallare una distinzione netta fra una letteratura per il pubblico adulto e una specificamente ideata per il pubblico giovanile, con la crescente specializzazione nel corso del secondo Novecento dell'area della letteratura per ragazzi si può affermare che, anche in presenza di cospicui riscontri di pubblico, la critica specialistica abbia mancato nel considerare e nel valutare con la dovuta attenzione questa nuova produzione. Fra gli altri, in questo senso si possono fare i nomi di Bianca Pitzorno, Roberto Piumini o, più tardi, di Elisabetta Dami e, fra le nuove leve, quelli di Pierdomenico Baccalario, Licia Troisi e Davide Morosinotto.

Già Italo Calvino, nel presentare un'edizione scolastica di *Marcovaldo*, segnalava quanto il cercare di distinguere in modo netto fra letteratura per ragazzi e letteratura per un pubblico adulto fosse un proposito non sempre produttivo:

Libro per bambini? Libro per ragazzi? Libro per grandi? Abbiamo visto come tutti questi piani continuamente si intreccino. O piuttosto libro in cui l'Autore attraverso lo schermo di strutture narrative semplicissime, esprime il proprio rapporto, perplesso e interrogativo, col mondo? Forse anche questo. Ma presentando questo libro per le scuole, vogliamo dare ai ragazzi una lettura in cui i temi della vita contemporanea sono trattati con spirito pungente, senza indulgenze retoriche, con un invito costante alla riflessione<sup>3</sup>.

L'osservazione di Calvino si applica a *Marcovaldo*, ma può essere estesa a molta della migliore narrativa per ragazzi.

Il nodo sollevato da Barenghi individua uno dei paradossi che ha ispirato alcune delle avventure critiche di Spinazzola e che potrebbe essere così parafrasato: più un fenomeno è rilevante dal punto di vista quantitativo nel definire il perimetro di ciò che chiamiamo letteratura, più tende a essere

<sup>2</sup> Cfr. R. ESCARPIT, *Successo e durata delle opere letterarie*, in ID. (a cura di), *Letteratura e società* (1970), ed. it. a cura di G. PAGLIANO UNGARI, trad. it. di M. BACCIANINI, il Mulino, Bologna 1972, pp. 111-139.

<sup>3</sup> I. CALVINO, prefazione a ID., *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963), Einaudi, Torino 1966, pp. 5-11, p. 11.

osservato con diffidenza dalla critica letteraria. La salute di un sistema letterario, però, si misura anche dalla quantità degli attori che vi partecipano e, dal punto di vista della mediazione editoriale e critica, da una consapevolezza diffusa circa i modi di questo coinvolgimento.

Ancora oggi in università lo studio della narrativa per ragazzi è appaltato il più delle volte a cattedre specifiche in dipartimenti di impronta pedagogica o semplicemente viene rimosso dal dominio degli oggetti ritenuti degni di essere studiati. Il fatto che un'attenzione specifica verso la letteratura dedicata al pubblico in formazione non sia incentivata dai meccanismi di validazione della produzione accademica è un fatto preoccupante, se si guarda all'indagine di Jean-Marie Twenge sulle abitudini di lettura dei giovani americani<sup>4</sup>. Con le sue antiquate richieste di attenzione prolungata e incondizionata, infatti, la lettura di opere letterarie oggi giorno è percepita dai giovani come qualcosa di lontano dal loro mondo iperconnesso e come un ostacolo sulla strada della loro realizzazione personale, una circostanza che ha già prodotto un impatto notevole sul mondo della scuola e sulla società.

Ho evocato prima l'immagine di un perimetro, di un confine, laddove invece Spinazzola, descrivendo le articolazioni del pubblico novecentesco, ha preferito parlare di *letteratura marginale*:

Così se ne chiarisce la posizione obiettivamente periferica, rispetto all'ufficialità istituzionale; e assieme si ribadisce che sempre di letteratura si tratta, non di un'altra cosa, non del suo opposto, in quanto come letteratura viene fruita da coloro ai quali è rivolta.

Secondo me infatti i lettori cosiddetti ingenui leggono proprio allo stesso modo dei lettori esperti, competenti: anche se, naturalmente, a un livello di sensibilità e di gusto molto o moltissimo inferiore. Non leggono in modo diverso. Il bisogno di leggere ha le stesse motivazioni antropologiche e viene appagato con le stesse procedure di attività mentale<sup>5</sup>.

Se il criterio della competenza di lettura, utilizzato da Spinazzola per definire il concetto di letteratura marginale, si immagina applicato a un pubblico adulto e già scolarizzato, il giovane lettore è per sua natura inesperto: la costruzione della sua competenza è ancora in divenire; oltre alla sua disposizione individuale, una serie di concause sociali e culturali contribuirà a farne un lettore o un non-lettore.

<sup>4</sup> Cfr. J.M. TWENGE, *Iperconnessi. Perché i ragazzi oggi crescono meno ribelli, più tolleranti, meno felici e del tutto impreparati a diventare adulti* (2017), trad. it. di O.S. TEOBALDI, Einaudi, Torino 2018, pp. 87-96.

<sup>5</sup> V. SPINAZZOLA, *Apologia del divertentismo letterario*, in ID., *L'immaginazione divertente. Il giallo il rosa il porno il fumetto*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 9-21, p. 16.

Alla base della curiosità di Spinazzola per la letteratura per ragazzi sta dunque anche l'attenzione verso l'influenza che questo delicato intreccio di fattori esercita sulla possibilità che il lettore potenziale diventi o meno un lettore a tutti gli effetti. Se, come sostiene Spinazzola, «la struttura del pubblico letterario tardonovecentesco può essere descritta suddividendolo in fasce disposte scalarmente dall'alto verso il basso, a seconda della capacità di fruire con profitto dei testi di maggior complessità tecnica»<sup>6</sup>, non sarà sbagliato immaginare grosso modo questa struttura come una piramide, che dalla base più robusta della letteratura marginale e della *letteratura d'intrattenimento*, si stringe progressivamente, passando per la *letteratura istituzionale*, fino ad arrivare alla punta dell'*iperletteratura* avanguardistico-sperimentale<sup>7</sup>. L'affrontare quelle opere che dalla fine dell'Ottocento si sono incaricate in Italia di arruolare generazioni di giovani lettori è per Spinazzola una questione di importanza cruciale, perché legata al consolidamento e alla sopravvivenza stessa dell'edificio letterario nazionale, ammodernatosi con fatica e ritardo rispetto a Paesi come Francia, Inghilterra e Germania.

La maggior parte del lavoro critico di Spinazzola sulla letteratura per ragazzi è raccolta in *Pinocchio & C.*, libro pubblicato dal Saggiatore nel 1997, che riunisce saggi editi e inediti scritti a partire dalla fine degli anni Sessanta<sup>8</sup>. La prima provocazione di Spinazzola è nascosta in piena luce nel sottotitolo del libro, *La grande narrativa italiana per ragazzi*, dove l'aggettivo *grande* ambisce a riscattare dallo stato di minorità il corpus preso in esame, che, oltre ai più noti *Le avventure di Pinocchio* (1883) di Carlo Collodi e *Cuore* (1886) di Edmondo De Amicis, comprende *Scurpiddu* (1898) di Luigi Capuana, *I sette capelli d'oro della Fata Gusmara* (1909) di Carolina Invernizio e *Il giornalino di Gian Burrasca* (1912) di Vamba.

Nel libro sono frequenti i passaggi che rivelano la piena consonanza fra questo interesse apparentemente laterale del lavoro di Spinazzola e i fondamenti del suo impianto critico. Si veda, ad esempio, questo capoverso dedicato alla sintonia che i libri esaminati in *Pinocchio & C.* mostrano fra la premessa della vicenda raccontata – il cuore buono del protagonista – e l'*happy ending* in cui essa si risolve:

Il margine di problematicità della vicenda è dunque alquanto esiguo. [...] D'altronde, sarebbe superfluo ribadire che una letteratura educativa non può non inclinare all'affermazione di un nucleo di credenze assiomatiche. Ma non si vede perché ciò

<sup>6</sup> V. SPINAZZOLA, *Le articolazioni del pubblico novecentesco. Forme di scrittura e interessi di lettura*, in Id., *La modernità letteraria* (2001), II ed. aggiornata, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 62-82, p. 73.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 73-82.

<sup>8</sup> V. SPINAZZOLA, *Pinocchio & C. La grande narrativa italiana per ragazzi*, il Saggiatore, Milano 1997.

dovrebbe costituire un motivo intrinseco di inferiorità rispetto a una letteratura di tipo opposto, orientata a una vertigine di dubitosità sistematica. La complessità non è di per sé garanzia di valore. L'essenziale è che la struttura narrativa sia organizzata con efficacia rispetto al fine prescelto, e sappia mantenere vivo l'interesse di lettura: cosa nient'affatto più facile in un caso che nell'altro<sup>9</sup>.

In queste poche righe, che costituiscono una sorta di manifesto portatile della visione di Spinazzola in materia di narrativa, si può apprezzare l'uso dell'antitesi come radice dell'argomentare, il talento per l'assemblaggio di sintagmi qualificativi e, all'occorrenza, la capacità di circoscrivere le affermazioni più incisive nel giro di una frase semplice.

In generale, *Pinocchio & C.* persegue un'idea di scrittura saggistica accessibile, di indole introduttoria, che rinuncia allo strumento della nota a piè di pagina in favore di una concettosità affabile e di una struttura quasi da feuilleton, dove gli affondi tematici dei paragrafi corroborano il discorso generale in un continuo gioco di ganci, riprese e rimandi incrociati. Una caratteristica della prosa critica di Spinazzola è la sua tensione definitoria, cioè quella capacità di saper imprimere in ogni momento una torsione interpretativa ai periodi con grande economia di mezzi: penso in questo senso all'area dell'aggettivazione, che si potrebbe definire, con un costrutto tipicamente spinazzoliano, come *ricercatamente funzionale*.

*Pinocchio & C.* è una sintesi analitica: se la struttura dei singoli capitoli, infatti, prevede numerose e puntuali riflessioni formali, non c'è dato esibito in microscopia che non collabori a un'immagine più ampia del testo in oggetto. Questo senso della proporzione nel costruire il movimento interno al proprio argomentare e nel gestire la regia dei diversi punti di vista metodologici, messi in gioco con rigore ma senza esibizionismo, è una qualità che colloca Spinazzola fra i migliori critici-saggisti della sua generazione. Per ciò che riguarda *Pinocchio & C.*, Spinazzola intreccia fra loro conoscenze almeno di ambito editoriale, etico-morale, ideologico, narratologico, pedagogico, sociologico, storico e storico-letterario. In questo sincretismo metodologico, lontano dall'interdisciplinarietà sterile di tanta critica contemporanea, il risultato è maggiore della somma dei suoi elementi.

Per ragioni di economia e di rappresentatività dei campioni, in questa sede mi concentrerò soprattutto sulle considerazioni relative ai capolavori di Collodi e De Amicis: *Le avventure di Pinocchio* e *Cuore*: non è un caso che Spinazzola tenga in grande considerazione questi libri, che più di tanta letteratura "maggiore" hanno contribuito a modellare il modo in cui la

<sup>9</sup> Ivi, p. 35.

nazione immagina sé stessa<sup>10</sup>. Di recente Isotta Piazza ha sottolineato questa lacuna nel riconoscimento tributato ai due libri dai lettori più qualificati, frutto di un pregiudizio antico e diffuso verso la letteratura apprezzata da un pubblico ampio:

Proprio a partire dal secondo Ottocento, i fenomeni di più largo successo di pubblico, cioè i titoli più popolari, non sono affatto “assorbiti” dal canone letterario decretato dai detentori del gusto, anzi sono ostracizzati in quanto prodotti di successo. Emblematici, in questo senso, sono i due best seller dell’epoca, ovvero *Cuore* e *Pinocchio*: forse i titoli più rappresentativi di un immaginario collettivo di quei neo-alfabetizzati che incrementarono per primi il novero dei neo-lettori, titoli di cui, ancora oggi, tuttavia, rimane una traccia circoscritta nel canone e nei manuali<sup>11</sup>.

*Cuore* e *Pinocchio* rientrano infatti fra i pochi titoli radicati non solo nella cultura scolastica italiana, ma addirittura in quella domestica. Presentati spesso in coppia e accomunati da un successo di pubblico di scala globale, queste opere sono state oggetto nel corso dei decenni di numerosi commenti, polemiche e riscritture.

Nello stereotipo, essi sono percepiti come libri fra loro opposti, che incarnano due modi molto diversi di intendere la letteratura. Si pensi, da un lato, alla fortuna della funzione-Pinocchio nella nostra letteratura novecentesca, e, dall’altro, all’ironia di cui è stato fatto oggetto per decenni un autore come De Amicis, il cui capolavoro, tuttavia, resta ancora oggi il modello di riferimento di buona parte della letteratura italiana a tema scolastico, almeno in termini di strutture.

Ermanno Cavazzoni, che al racconto mensile *Sangue romagnolo* di *Cuore* ha dedicato all’inizio degli anni Novanta una serie di riscritture parodiche<sup>12</sup>, in un’intervista ha sostenuto l’esistenza di due diverse tradizioni della nostra narrativa, che attraverserebbero anche *Pinocchio* e *Cuore*:

Questa è una cosa che ho scoperto pian piano: la letteratura fin dalle origini, è come se seguisse due filoni paralleli che arrivano fino a *Pinocchio* e *Il libro cuore* [*Cuore* n.d.r.], due libri contemporanei ma antitetici. Uno è il libro della disobbedienza – Pinocchio è un bugiardo ma alla fine, leggendo il libro, si parteggia per lui – e

<sup>10</sup> Secondo una provocazione di Raffaele La Capria, Pinocchio sarebbe «l’unico vero personaggio della letteratura italiana» (R. LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura*, in ID., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di S. PERRELLA, nuova ed. rivista e accresciuta, t. II, Mondadori, Milano 2003, pp. 1366-1374, p. 1366).

<sup>11</sup> I. PIAZZA, «*Canonici si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, Palermo-Firenze 2022, pp. 144-145.

<sup>12</sup> E. CAVAZZONI, *I sette cuori*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

l'altro è il filone che sostiene i valori, il civismo, la rettitudine. Questi due filoni hanno attraversato tutte le epoche della letteratura italiana<sup>13</sup>.

Cercherò di indicare alcune direttrici del lavoro di Spinazzola in questo libro, provando a sottolineare le strategie con cui egli ha sottratto questa letteratura tradizionalmente subalterna al suo alone di innocuità. Voglio ricordare come molte volte in passato l'apposizione della sola etichetta di "libro per l'infanzia", più simile a una camicia di forza che a un descrittore vero e proprio, abbia implicato un'anestesia critica nei confronti di opere dalla grande carica provocatoria, come i *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift o *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll.

Innanzitutto, leggendo *Pinocchio & C.* si può apprezzare sia l'influenza che il magistero di Gramsci ha esercitato sul lavoro di Spinazzola sia l'eresia del suo gramscismo. Lo si capisce leggendo l'appendice dedicata a Gramsci in *Critica della lettura*, dove il testimone consegnato dall'autore dei *Quaderni del carcere* viene raccolto simbolicamente dallo stesso Spinazzola: «La peculiarità fisionomica del critico, diciamo pure nazionale-popolare, consisterà nel coniugare strettamente il rigore scientifico dell'indagine interpretativa e la disposizione militante a parteggiare per una democratizzazione integrale della cultura letteraria»<sup>14</sup>.

Sempre negli appunti su Gramsci, però, egli si esprime con toni decisi su quella che definisce l'antistoricità e l'unilateralità delle note gramsciane sul carattere "non nazionale-popolare" della letteratura italiana, che sottovalutano a suo dire l'importanza delle esperienze di democratizzazione del linguaggio letterario avvenute, ad esempio, all'interno dell'orizzonte borghese: Manzoni, ma anche De Amicis. Spinazzola addirittura rilancia, facendo notare in *Pinocchio & C.* come, alla fine dell'Ottocento, nel nostro Paese la narrativa per l'infanzia abbia contribuito a sviluppare una controtendenza democratizzante sul piano delle strutture linguistiche rispetto alle sperimentazioni romanzesche più qualificate:

Nell'ultimo Ottocento i prosatori di maggior nomea apparivano impegnati soprattutto a dimostrare come la forma romanzo fosse suscettibile delle modulazioni più elaborate; l'arco delle esperienze svariava dallo scontoso impersonalismo verghiano alle morbidezze afflitte del foggazzarismo alla sontuosità sovraccitata del vitalismo

<sup>13</sup> G. GRAZIANI (intervista a cura di), *Un po' sballati, un po' idioti, un po' dementi*, in «il Tascabile», risorsa web, 4 luglio 2022, <[www.iltascabile.com/letterature/sballati-idioti-dementi/](http://www.iltascabile.com/letterature/sballati-idioti-dementi/)> (u. c.: 28/06/2024).

<sup>14</sup> V. SPINAZZOLA, *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci*, in Id., *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, Editori Riuniti, Roma 1992; goWare 2018, pp. 170-187, p. 186.

dannunziano. [...] Ebbene, nello stesso giro di anni alcuni scrittori si volgono a sperimentazioni di tipo opposto; cercano il plauso non delle élite del gusto, ma di un'utenza preletteraria<sup>15</sup>.

Un primo fronte su cui si gioca il riscatto dall'aprobolicità di *Pinocchio* e *Cuore* è di carattere storico-sociale. L'insorgenza in Italia di un filone di narrativa per l'infanzia per mano di scrittori non specializzati in questo campo, ma in grado di rispondere alle riforme attuate in ambito scolastico dopo l'unità e alle nuove esigenze di mercato, è un fenomeno spiegabile ma nient'affatto scontato, se è vero che, come scrive Spinazzola, «la narrativa per ragazzi profilava un fenomeno non previsto dalla prassi e dalla teoria consacrate: rappresentava una presenza imbarazzante, non da anatemizzare, sia pure, ma almeno da confinare in una sorta di terra di nessuno fra il campo letterario e l'extraletterario»<sup>16</sup>.

Nel saggio introduttivo del volume, con un ordine di argomentazioni che ricorda *The Rise of The Novel* di Ian Watt<sup>17</sup>, Spinazzola individua le premesse economiche e socio-culturali che hanno permesso il sorgere di questa nuova narrativa, secondo le quali alla scoperta della condizione infantile nella nostra letteratura è corrisposta quella di bambini e ragazzini come nuovo pubblico librario, al quale è necessario andare incontro con un'offerta specifica e commisurata alle esigenze pedagogiche dell'Italia unita.

Spinazzola mette ben a fuoco l'ambiguità con cui sia Collodi che De Amicis interpretano la transizione post-risorgimentale, incorporata in modi diversi nel loro gesto narrativo, sottratto in questo modo a una rassicurante bidimensionalità. Nel caso di Collodi, Spinazzola parla di un «risentimento antistituzionale acre»<sup>18</sup>, ravvisabile in *Pinocchio* nell'ironia beffarda con cui l'autore descrive, ad esempio, gli episodi in cui il burattino si trova a confronto con i rappresentanti della legge – si pensi all'episodio del tribunale di Acchiappacitrulli. Nel plasmare la sua fiaba comico-realistica, Collodi «da un lato vuole collaborare positivamente alla formazione delle giovani generazioni, secondo i criteri d'un pedagogismo aggiornato; dall'altro, intende esprimere sorridentemente il disagio del cittadino medio per il regime di civiltà che il Paese si è dato» dopo l'unità<sup>19</sup>. E, al netto delle differenze

<sup>15</sup> V. SPINAZZOLA, *Pinocchio & C.* cit., p. 22.

<sup>16</sup> Ivi, p. 15.

<sup>17</sup> Cfr. I. WATT, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), a cura di L. DEL GROSSO DESTRETTI, Bompiani, Milano 1976.

<sup>18</sup> V. SPINAZZOLA, *Pinocchio & C.* cit., p. 49.

<sup>19</sup> Ivi, p. 50.

ideologiche che li dividono, Spinazzola evidenzia come proprio la laicità di fondo, l'umanesimo borghese del loro progetto pedagogico è il denominatore comune alla prima generazione dei nostri grandi narratori per l'infanzia, appartenenti in genere alla piccola borghesia, ma attenti alla rappresentazione della vita dei ceti più bassi.

Ma se il capolavoro di Collodi gode ancora oggi di una fortuna globale, grazie anche alle continue rivisitazioni cinematografiche – le ultime a opera di registi come Matteo Garrone e Guillermo del Toro –, una partita più difficile si gioca intorno a quello di De Amicis, spesso fatto oggetto nel corso del secondo Novecento di ironie troppo facili. Spinazzola non nega il fatto che *Cuore* sia un libro a tesi, un florilegio di fioretti concepito all'insegna del *larmoyant* tardo-romantico. Egli vuole però rimarcare l'«indole eminentemente attivistica» e propositiva del progetto deamicisiano<sup>20</sup>, a scapito della vulgata riduzionista che vede in *Cuore* solamente un libro bigotto, melenso e triste. La catechesi laica del libro di De Amicis, frutto postumo del romanticismo risorgimentale, è elaborata «in nome di quei settori della classe dirigente postunitaria più disposti ad assumersi il ruolo di degni eredi delle idealità risorgimentali»<sup>21</sup>.

Qui Spinazzola capovolge l'attacco rivolto all'opera di De Amicis, additando apertamente il nuovo orizzonte d'attesa, che, lo ricordo, è quello di fine millennio:

Diventa allora facile capire come mai l'opera deamicisiana abbia via via incontrato, nel corso del tempo, non un'indifferenza ma un'insofferenza sempre maggiore. [...] In effetti, ai giorni nostri la retorica dei buoni sentimenti profusa nel libro ottocentesco è stata largamente sostituita da quella del cinismo angosciante; all'apologia degli stati di commozione lagrimosa è subentrata l'enfatizzazione dell'ironia perfidamente corrosiva, dell'umorismo disincantato; infine, la celebrazione di una somma di valori ritenuti universalistici è crollata a vantaggio di un relativismo problematico senza confini<sup>22</sup>.

Non sono passate invano le agitazioni degli anni Sessanta e Settanta, che hanno visto nel libro di De Amicis uno degli esempi più in vista di quella cultura dei padri che il Sessantotto si è incaricato di liquidare. Sono questi gli anni dell'*Elogio di Franti*<sup>23</sup> di Umberto Eco – personaggio, quello del famigerato Franti, che Domenico Starnone avrebbe definito più avanti «il

<sup>20</sup> Ivi, p. 99.

<sup>21</sup> Ivi, p. 128.

<sup>22</sup> Ivi, p. 104.

<sup>23</sup> U. Eco, *Elogio di Franti*, in Id., *Diario minimo* (1963), La Nave di Teseo, Milano 2022, pp. 101-114.

Pinocchio senza Grillo e senza Fatina»<sup>24</sup> – ma anche dell'intervista impossibile che Giorgio Manganelli fa a un De Amicis interpretato da Carmelo Bene, attribuendo all'autore di *Cuore* uscite perfide come: «Io amo i poveri, e soffrirei in un mondo senza poveri; i poveri sono le brioches dell'anima, e a me laico incontrarli era come un perpetuo natale»<sup>25</sup>.

Se già nel secondo dopoguerra l'Italia cominciava a interrogarsi sull'opportunità di proporre *Cuore* nelle scuole, non sono mancati pareri più equilibrati rispetto all'avversione scanzonata di umoristi come Eco e Manganelli. Fra questi c'è quello di Anna Maria Ortese, che considerava il libro di De Amicis, niente meno, un'opera di poesia:

Rimane, molto ragionevole, una domanda: se *Cuore* può bastare a educare i ragazzi del nostro tempo. Non credo sia bastato neppure allora, anzi è stato di troppo, come tutte le cose molto dolci, se ne è abusato. L'educazione dei ragazzi solo in parte può essere affidata alla tenerezza, così come una casa non può essere fatta di cornicioni e tetti rossi e nidi di rondini. [...] Oggi, uscito *Cuore*, com'era naturale, dalle simpatie dei ragazzi di questo tempo, c'è molto di peggio, sotto l'apparente disinvoltura dell'educazione. C'è il «libro e moschetto», di ieri, e qualche volta solo il moschetto<sup>26</sup>.

Più chiaroscurale, ma altrettanto interessante è il giudizio di Natalia Ginzburg, pubblicato sulla «Stampa» nel gennaio del 1970. Da adulta, pur ritenendo *Cuore* un libro «abile e falso»<sup>27</sup>, Ginzburg non rinnega il suo amore infantile per il capolavoro di De Amicis, fatto che le permette di allinearsi nella chiusura del suo articolo alle considerazioni di Ortese, secondo le quali la comprensibile ritrosia nel proporre *Cuore* alle nuove generazioni di giovani non è stata corrisposta da una reale maturazione della pedagogia letteraria italiana nel corso del Novecento:

<sup>24</sup> D. STARNONE, *Paura di Franti* (1993), in ID., *L'umanità è un tirocinio*, Einaudi, Torino 2023, pp. 21-51, p. 38. Nell'esperienza di uno scrittore e insegnante come Starnone, nato all'inizio degli anni Quaranta, il ricordo commosso della prima lettura di *Cuore* si sovrappone alla memoria di una più tarda lettura ironica, indirizzata proprio dall'*Elogio di Franti* di Eco: «Peccato che mi sia quasi impossibile, adesso, dire come e perché *Cuore* mi piacque e mi commosse tanto. Non conosco più nessuno che abbia amato molto quel libro e si ricordi della prima lettura: alcuni sono morti, altri fanno finta di averne riso sempre» (ivi, p. 21).

<sup>25</sup> G. MANGANELLI, *De Amicis* (1974), in ID., *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 2011, pp. 108-119, p. 110.

<sup>26</sup> A.M. ORTESE, *Il «Cuore» di De Amicis è oggi da raccomandare o da sconsigliare ai nostri figli?* (1953), in EAD., *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. FARNETTI, Adelphi, Milano 2011, pp. 52-54, p. 53.

<sup>27</sup> N. GINZBURG, *Cuore* (1970), in EAD., *Mai devi domandarmi* (1970), intr. di C. GARBOLI, nuova ed. a cura di D. SCARPA, Einaudi, Torino 2014, pp. 98-102, p. 99.

Oggi, un libro come *Cuore* io credo che non lo possiamo più leggere; e certo non lo potremmo più scrivere. Esso appartiene a un tempo in cui sull'onestà, sul sacrificio, sull'onore, sul coraggio, si scrivevano cose false. Questo voleva dire che c'erano stati o c'erano, a un passo di distanza, quegli stessi sentimenti, ma veri. Voleva dire che le parole per esprimerli, vere e false, esistevano. [...] Oggi l'onestà, l'onore, il sacrificio, ci sembrano così lontani da noi, così estranei al nostro mondo che non riusciamo a farne parola<sup>28</sup>.

Emblema di quella disobbedienza di cui parlava Cavazzoni, a differenza di quanto accaduto a *Cuore* il mito di *Pinocchio* ha ampliato notevolmente la sua fortuna nel secondo Novecento, conoscendo continui omaggi e trasposizioni dentro e fuori dall'Italia. Sul fronte letterario basterà ricordare tra le altre le riscritture di Luigi Compagnone, Luigi Malerba e dello stesso Manganelli<sup>29</sup>.

Vorrei soffermarmi ancora su un punto che può essere allegato al bilancio collettivo che si sta compilando in questo volume sull'eredità critica di Vittorio Spinazzola, vale a dire la sensibilità con cui egli ha descritto e messo in prospettiva la proposta pedagogica soggiacente a questi libri, facendone emergere i meriti, ma anche gli aspetti problematici. Per ciò che riguarda *Pinocchio*, egli sottolinea come il risentimento di Collodi verso l'istituzione si allarghi anche alla rappresentazione della religione – i luoghi di culto sono sostituiti dai luoghi dello spettacolo – della scuola e dell'istituto privato della famiglia, rappresentato in modo quasi disfunzionale. Un altro elemento degno di nota è quello che Spinazzola definisce il «sadismo senza sangue» del libro<sup>30</sup>, l'evidente sproporzione, cioè, sussistente fra le colpe del burattino Pinocchio e la durezza delle punizioni che riceve, raddoppiate dalla «pedagogia della crudeltà» esercitata dalla Fata, vale a dire dal personaggio più coinvolto nei progressi del suo percorso educativo<sup>31</sup>.

Per ciò che riguarda *Cuore*, invece, Spinazzola osserva come De Amicis, nell'atto di adottare gli effetti del realismo rappresentativo, arrivi a forzarli e a subordinarli all'impartizione troppo sfrontata di una lezione etica. L'autore mette infatti sotto agli occhi del piccolo diarista Enrico Bottini solamente episodi che confermino la sua fiducia nella bontà dell'universo sociale, riaffermando di continuo la sua irenica apologia dell'Italia umbertina. Potremmo dire, semplificando: inquietanti spie pessimiste da un lato, eccesso di zelante ottimismo dall'altro.

<sup>28</sup> Ivi, p. 102.

<sup>29</sup> L. COMPAGNONE, *La vita nova di Pinocchio*, Vallecchi, Firenze 1971; L. MALERBA, *Pinocchio con gli stivali*, Cooperativa Scrittori, Roma 1977; G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1977.

<sup>30</sup> V. SPINAZZOLA, *Pinocchio & C.* cit., p. 96.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Si osserverà come proprio la disponibilità a mettere in gioco una dimensione etico-valoriale per questi libri rappresenti il varco che permette a Spinazzola di istituire paragoni non scontati con capolavori della letteratura maggiore. Ad esempio, egli nota che la convivenza tutto sommato pacifica fra il laicismo di Collodi e De Amicis e i modelli valoriali della religione cristiana è stato un fattore-chiave nel permettere a questi libri di radicarsi nell'immaginario di una nazione tradizionalmente cattolica come quella italiana:

La lezione del laico Collodi si riporta a quella del cattolico Manzoni nel fare conto su un'epitome di norme comportamentali dotate di evidenza assiomatica e capaci di moderare l'empito aggressivo delle passioni incontrollate<sup>32</sup>.

I più fortunati invece debbono non sfruttare i loro vantaggi a scopo prevaricatorio, ma anzi valersene per dare soccorso efficace a chi ne ha bisogno: per il laico De Amicis come per il cattolico Manzoni, la vera superiorità sugli altri consiste nel mettersi al loro servizio<sup>33</sup>.

La capacità di Spinazzola di valutare entrambi i libri lungo più direttrici, senza cedere alle lusinghe del suo tempo, gli ha permesso di anticipare la riabilitazione ponderata del libro di De Amicis che ha avuto luogo negli ultimi anni fra alcuni scrittori italiani.

Di questo interesse rinnovato, l'esito più equilibrato mi pare uno scritto di Domenico Starnone, ora accolto nella raccolta di saggi *L'umanità è un tirocinio*, allineato a molte delle osservazioni di Spinazzola nel sottolineare i chiaroscuri e i compromessi che *Pinocchio* e *Cuore* non hanno potuto eliminare nel compiere la loro irripetuta e straordinaria azione di apertura verso il basso del sistema letterario nazionale. Questi chiaroscuri e questi compromessi sono il riflesso di quelli, ben più grandi, che hanno caratterizzato la difficile fase post-unitaria:

Ma quel che più conta è che, ai tempi di *Cuore*, la funzione della scuola era lontanissima, negli intenti della politica e nella coscienza popolare, dall'abbinamento col riscatto e la promozione sociale. L'istruzione obbligatoria era – come aveva scritto Collodi nel 1881 a Michele Coppino, in ironica difesa dell'analfabetismo – solo un'azione rivolta ad accrescere il numero degli infelici e affamati maestri comunali. E allora? Gli scolari? Il loro futuro? Due anni dopo, lo stesso Collodi racconterà in *Pinocchio* come non l'istruzione ma la «carità universale» riesca a trasformare la materia vivente ancora grezza dell'infanzia povera e maleducata in «ragazzino

<sup>32</sup> Ivi, p. 56.

<sup>33</sup> Ivi, p. 102.

perbene». Quanto a De Amicis, senza ironie (non sa cosa sia l'ironia, in *Cuore*), ma accuratamente, assegnerà alla scuola lo stesso fine: educare i compagni di Enrico più disgraziati all'idea che, contro la disuguaglianza, non v'è altro rimedio che il tatto caritatevole e l'abbraccio solidale; che se ci si spinge oltre quel tatto, oltre quell'abbraccio, si sbatte contro Franti, disumano nemico dell'istruzione, canaglia per vocazione, antistatalista e antilavorista<sup>34</sup>.

In forme e con obiettivi diversi, in anni recenti gli scrittori italiani non hanno smesso di considerare *Pinocchio* e *Cuore* come opere con cui vale ancora la pena confrontarsi: posti in un continuum che dalla riscrittura narrativa conduce fino al pamphlet, ci sono *Mastro Geppetto* di Fabio Stassi, *Contro Pinocchio* di Aurelio Picca e *L'invenzione degli italiani. Dove ci porta Cuore* di Marcello Fois<sup>35</sup>.

Non discuterò qui i meriti o i demeriti dei singoli libri, né mi lancerò in letture azzardate sull'evoluzione del rapporto fra la cultura italiana e questi due classici fondativi della letteratura nazionale. Basterà notare come, a dispetto della diffusissima popolarità di *Pinocchio*, presso alcuni scrittori italiani nati negli anni Sessanta (tali sono Stassi, Picca e Fois) le quotazioni di *Cuore* siano in decisa risalita. Imperniata intorno alla figura di Geppetto, anche la riscrittura collodiana di Stassi guarda alla storia di Pinocchio da un'angolatura che non arrivo a definire deamicisiana, ma che privilegia aspetti e temi (quello della paternità, ad esempio) molto lontani dalle rivisitazioni ludiche a cui ci aveva abituato il secondo Novecento<sup>36</sup>. A dispetto del titolo teppistico del libro e al netto dell'idiosincrasia dell'autore verso l'opera di Collodi, anche il *memoir* di Picca utilizza, spesso in modo pretestuoso, sia *Pinocchio* sia *Cuore* come casse di risonanza per amplificare il racconto della sua infanzia, cercando contrasti e parallelismi con le situazioni raccontate nei due libri.

Che *Cuore* non fosse solo un libro da liquidare con sussiegosa ironia e che *Le avventure di Pinocchio* non fosse solo un libro "disobbediente" sono entrambe conclusioni alle quali Spinazzola era arrivato già in *Pinocchio & C.*, se non prevedendo, certamente interpretando un cambiamento di percezione che alla fine del secolo scorso non era semplicissimo individuare.

<sup>34</sup> D. STARNONE, *Paura di Franti* cit., pp. 49-50.

<sup>35</sup> M. FOIS, *L'invenzione degli italiani. Dove ci porta Cuore*, Einaudi, Torino 2021; A. PICCA, *Contro Pinocchio*, Einaudi, Torino 2022; F. STASSI, *Mastro Geppetto*, Sellerio, Palermo 2021.

<sup>36</sup> In una recente raccolta di scritti critici, un altro scrittore-insegnante come Eraldo Affinati ha inserito il suo medaglione su *Pinocchio* in una sezione del volume dedicata alla figura del padre (E. AFFINATI, *Il costo della crescita. Carlo Collodi*, in ID., *Delfini, vessilli, cannonate. Autobiografia letteraria*, HarperCollins, Milano 2023, pp. 476-479).

Per concludere, se il prendere con serietà la letteratura per ragazzi ha significato per Spinazzola come per ogni vero educatore mettere in gioco una prospettiva didattica e pedagogica, trovo che questo interesse evidenzi per sineddoche come una visione in senso lato formativa abbia modellato tutta la sua proposta critica, a prescindere dall'oggetto di volta in volta considerato. La spontaneità di questa vocazione è tale che i lettori che, come me, hanno potuto attingere al magistero di Spinazzola solo attraverso la lettura dei suoi libri, sono stati in grado di trarne comunque qualche preziosa indicazione di metodo, su tutte quella per cui il prendere in seria considerazione i gusti e le preferenze del lettore comune non debba coincidere né con l'omologazione né con il distacco: l'accettare l'alterità degli altri senza per questo rinunciare al tentativo di una mediazione critica efficace non è un compromesso a cui scendere, ma il lavoro di una vita.

GIULIANO CENATI

## AMICI DI CARTA A FUMETTI: UNA QUESTIONE SERIA

Sia nel suo impegno di sistematizzazione teorica sia nell'esercizio del dovere critico empiricamente fondato, cioè legato a occasioni di lettura autentica, Spinazzola si adopera per l'estensione del campo letterario in corrispondenza delle aree di confine più incerte e controverse, vale a dire proprio dove, per ragioni socioculturali, in epoca contemporanea si esercitano le esigenze di lettura di gran parte della cittadinanza. Esattamente nella discrepanza tra il ceto dei dotti e un pubblico leggente che si viene connotando nel corso del Novecento come pubblico di massa, bisogna individuare uno snodo e un problema decisivo dell'ammodernamento letterario-culturale. Coloro che leggono non sono solo coloro che scrivono: gli scrittori aumentano certamente di numero, finendo con l'includere forse più scriventi e scribacchini di quanti professassero in precedenza le belle lettere, ma i lettori aumentano vertiginosamente di più, in confronto a ogni epoca del passato.

All'accrescimento quantitativo si associa necessariamente una differenziazione interna sia degli scrittori sia dei lettori, per settori di interesse e livelli di preparazione. La discrepanza tra autori e lettori è una novità nell'impianto del sistema letterario che risale perlomeno alla rivoluzione romantica, ai primordi della civiltà urbano-industriale di matrice borghese, e che giunge tuttavia alle sue conseguenze più rilevanti in età novecentesca, quando davvero l'analfabetismo viene ridotto in misura significativa e il perimetro dell'interazione tra autori e lettori si distende in maniera inaudita.

Nell'espansione moderna delle attività di lettura, scrittura, pubblicazione e diffusione di opere dell'ingegno letterario, una parte importante e a lungo sottovalutata spetta all'invenzione di quel codice votato alla sinergia tra parole e figure che poniamo sotto il nome di fumetto. A dispetto dei non pochi interventi di storicizzazione che riportano l'invenzione formale

del fumetto alle grotte di Lascaux o all'arazzo di Bayeux, agli affreschi di San Clemente o alle *Biblia pauperum*, è chiaro che senza i processi di industrializzazione dell'editoria, alfabetizzazione estesa, standardizzazione dei formati e delle prassi di lettura l'invenzione del fumetto non avrebbe avuto corso per come la conosciamo. In effetti il fumetto va inteso come una delle manifestazioni più caratteristiche dell'ammodernamento urbano-industriale e dell'allargamento della produzione a stampa verso i territori inesplorati dell'extraletterario, passibili di essere assunti a rappresentazione letteraria promiscua, dove le parole legano e interagiscono strettamente con le figure.

Il fumetto non contrasta frontalmente con i prodotti dell'editoria letteraria più strettamente intesa, ma si pone nei loro riguardi secondo un'attitudine di complementarità e contiguità funzionale, offrendo soddisfazione a esigenze estetiche di lettura del tutto analoghe. Per tali ragioni esso rientra a pieno titolo, secondo Vittorio Spinazzola, nell'orizzonte di riflessione e di intervento critico dello studioso di lettere contemporaneo che voglia fare i conti con il proprio tempo e assolvere al compito istituzionale di comprensione e promozione dell'esperienza letteraria intesa in senso ampio, laico, non pregiudiziale e non museale. Se questo è l'approdo dello studioso maturo, il punto di partenza anche per Spinazzola non può che essere più vicino al senso e al costume comuni, e proprio nel raccordo tra pratica diffusa delle lettere e massimi sistemi della cultura letteraria sta uno dei punti qualificanti del suo ragguardevole apporto di teorico e di critico.

Tra gli anni Trenta e i primi anni Quaranta, il piccolo Vittorio Spinazzola – ce lo racconta nel suo contributo a una bellissima strenna dell'Università Statale sulla letteratura per ragazzi, del 2007, sotto il titolo *I miei amici di carta* – si dispone con curiosità alle sue prime esperienze di lettura condotte con autonomia di scelta e di giudizio, al di fuori dei limiti un po' mortificanti dell'istruzione obbligatoria ai tempi del Partito Nazionale Fascista<sup>1</sup>. Ecco, tra quei primi esperimenti di lettura senz'altro il fumetto gioca una parte importante, per la novità tecnica del mezzo e per l'imprevedibilità con la quale, più di altri settori della produzione culturale subalterna, esercita allora una funzione di antidoto o compensazione estrosa alle ristrettezze della retorica ufficiale e dell'educazione militarizzata dalla dittatura.

Alternativa ristoratrice al principio "libro e moschetto fascista perfetto", i libri del piccolo Vittorio erano certo più di uno e non erano solo libri in senso stretto, ma anche riviste, giornalini e insomma fumetti: dal «Topolino» di Mondadori-Disney a «L'Avventuroso» di Nerbini all'«Intrepido» dei

<sup>1</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *I miei amici di carta*, in L. BRAIDA, A. CADIOLI, A. NEGRI, G. ROSA (a cura di), *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, Università degli Studi di Milano - Skira, Milano 2007, pp. 3-11.

fratelli Del Duca. E quando Mussolini decide una stretta sulle importazioni e traduzioni dei prodotti fumettistici provenienti dall'estero, soprattutto dall'orizzonte anglosassone, per scansare i rischi politico-culturali dell'americanismo, restano pur sempre le prove degli autori italiani che si appropriano del nuovo strumento narrativo, come quelli dei giornali umoristici «Bertoldo» e «Marc'Aurelio»: «Mosca, Guareschi, Metz, Anton Germano Rossi, Giacì Mondaini sono fra i primi autori che ho identificato e amato come tali»<sup>2</sup>.

Spinazzola rivendica un primato generazionale, inquadrandosi nella coorte di lettori minorenni che si confronta con il fumetto, quello vero con i *balloon*, animata da profondo entusiasmo, senza poter contare su precedenti e su modelli preordinati, perlomeno in Italia: «Tutto è cominciato, per me, coi giornalini»<sup>3</sup>; «I giornalini, avrei voluto comprarli e collezionarli tutti»<sup>4</sup>. Nel ventaglio delle letture a fumetti, si impone allora una bipartizione di generi tra il comico e l'avventuroso, che educa alla modulazione di tonalità rappresentative contrapposte, quelle dell'invenzione arguta e irriverente e quelle della sovraccitazione drammatica. Ma tra i due filoni Spinazzola individua una disparità originaria che l'impegno di autori e editori, attraverso le vicende evolutive del mezzo fumettistico, avrebbe faticato non poco a ricomporre:

Gli eroi o gli anteroi del buonumore, della beffa e della parodia, ovviamente capeggiati dalla grande banda Disney, nelle loro minime o minimissime commedie di costume qualche spunto di critica dei comportamenti pubblici e privati lo fornivano. Proprio il ricambio continuo delle battute sfornate dai meccanismi della comicità di carattere, sostenuta dall'immutabilità della caricatura, dava un buon incitamento all'uso dell'ironia e autoironia di fronte agli inconvenienti della vita. I supereroi dell'avventura invece eccitavano piacevolmente le fantasticherie dell'onnipotenza più baldanzosa; ma la qualità magari notevole dello stile grafico (il "Gordon" di Alex Raymond!) era sorretta malamente da sceneggiature sconclusionate e balorde<sup>5</sup>.

È con inesausta fedeltà alle preferenze di lettura del piccolo Vittorio che il grande Vittorio, idealmente indossata la toga, rinnova i suoi interessi verso quell'ambito di produzione culturale da cui aveva tratto occasioni di sollazzo così gustose in un contesto tutt'altro che proclive all'intrattenimento divertentistico. Senza i compiacimenti della regressione narcisistica verso

<sup>2</sup> V. SPINAZZOLA, *Apologia del divertentismo letterario*, in *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 9-21, p. 10.

<sup>3</sup> Ivi, p. 9.

<sup>4</sup> V. SPINAZZOLA, *I miei amici di carta* cit., p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

le fantasie d'infanzia, e senza gli snobismi dell'anticonformismo militante, Vittorio Spinazzola tiene in conto significativo il senso di quelle prime esplorazioni autonome dell'immaginario fumettistico, che pone in stretta relazione se pure non riconduce in via esclusiva all'immaginario letterario. In prospettiva filogenetica, per così dire, e secondo una chiave autobiografica tutt'altro che frequente nel nostro autore, troviamo qui all'opera un principio di pedagogia spinazzoliana della lettura che prescrive di muovere da letture semplici e più immediatamente gratificanti per poter accedere gradualmente a letture complesse e di più faticosa appropriazione.

Il tirocinio umanistico rigoroso e l'accesso all'accademia non soffocano né adulterano, come talora accade, le inclinazioni per la ricreazione più candida o gli estri inventivi più fantasiosi. Anche nelle fasi di severo disciplinamento delle risorse critiche e interpretative, non matura uno scollamento dalle abitudini di lettura sorgive, anzi nei confronti di queste ultime è mantenuta accesa una luce di riguardo che permette di cogliervi una corrispondenza con i bisogni di lettura dei propri concittadini, aggirando ogni tentazione di separatismo elitistico. In base a simili presupposti, Spinazzola rivolge la massima attenzione all'ambito della paraletteratura, che propone di ridefinire nei termini di «letteratura marginale» (superando le definizioni altrettanto o più inadeguate di «letteratura di consumo», «letteratura di massa» o *Trivialliteratur*), per evidenziare le implicazioni di carattere estetico-sociale promananti dalla gerarchizzazione del sistema letterario e dei criteri di valore inerenti al giudizio critico. «Marginale» dunque perché perlopiù ritenuta tale da coloro che sono depositari dei compiti di memoria, studio e valorizzazione del patrimonio artistico-letterario, coloro che sono chiamati perciò stesso a discernere e attribuire sanzione di riconoscimento ai prodotti letterari nonché a delimitare il campo stesso delle attività culturali che possono essere chiamate letterarie con piena dignità: critici, accademici, insegnanti, bibliotecari, archivisti, specialisti e ministri a vario titolo dell'universo alfabetico scritto e stampato. Proprio una medesima condizione di marginalità socioculturale giustifica l'accostamento funzionale del fumetto a quella letteratura che non viene riconosciuta come letteratura, e riconferma la necessità di investire nei suoi confronti risorse di studio e comprensione critica non pregiudiziali.

E quando al fumetto, con la svolta del *graphic novel* all'inizio del nuovo secolo, arridono sorti migliori di quelle che ne hanno determinato la mortificazione nel giudizio estetico per gran parte del Novecento, Spinazzola è pronto a indirizzare le energie del gruppo di lavoro raccolto intorno all'annuario *Tirature* per tracciare la ricognizione della nuova offerta fumettistica di ampio respiro: per individuare e mappare una zona della produzione

libreria in gran fermento, dove le forme del romanzo, il più plastico e metamorfico dei macrogeneri compositivi, sembrano andare incontro a un rinnovamento ulteriore innestando sul proprio tronco letterario i polloni della narrazione grafico-figurativa<sup>6</sup>.

Ma prima di arrivare al numero di *Tirature* del 2012, intitolato proprio al *graphic novel*, bisogna mettere in conto il numero del 2008 che con il successivo costituisce una sorta di dittico capace di rispecchiare il necessario bifrontismo della cultura fumettistica contemporanea: da una parte rivolta a ripensare l'immaginario della serialità novecentesca, che *Tirature* proietta in una galleria di personaggi memorabili, da Tex Willer a Dylan Dog a Cipputi<sup>7</sup>, dall'altra parte propensa a offrire narrazioni lunghe per adulti capaci di affrontare, con la sveltezza della stilizzazione grafica e la versatilità della modulazione resocontistica, tutti i temi per solito riservati alla letteratura romanzesca di sole parole.

In *Tirature* '12 l'insieme di produzione che nel saggio *Le coordinate del sistema letterario* (1992) tendeva a essere iscritta complessivamente entro l'agglomerato della letteratura marginale, cioè a dire disconosciuta e subalterna, ammette viceversa di essere internamente differenziato mediante ripartizioni che per certi aspetti rifrangono nella parte, cioè nel campo di pertinenza fumettistica, le medesime articolazioni che pertengono al tutto, cioè al complesso del sistema letterario<sup>8</sup>. Così l'offerta di *graphic novel* può essere suddivisa in diversi ordini secondo il grado di complessità formale, che ammette di identificare anche nel fumetto un tipo di composizione sperimentale, dalla spiccata autorialità, ovvero secondo la capacità di assumere in via prevalente determinate conformazioni di genere, condivisibili con il romanzo letterario, a cominciare da quelle del *Bildungsroman*, del *reportage*, del poliziesco, del pornoerotico.

L'insegnamento di Spinazzola, mi pare, si è mosso sempre nel senso di additare vaste aree di apertura e ambiguità definitoria circa ciò che debba essere inteso come letterario. Il che implica, per complemento, riconoscere larghe zone di smarginatura, confluenza, sovrapposizione e scambio con settori limitrofi delle attività espressive e comunicative. Ciò implica inoltre, per dirla in termini ancora più sfumati, che la letteratura si trova anche là dove non la riconosciamo subito o volentieri come tale, e specialmente dove

<sup>6</sup> Cfr. *Tirature* '12. *Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012.

<sup>7</sup> Cfr. *Tirature* '08. *L'immaginario a fumetti*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2008.

<sup>8</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *Le coordinate del sistema letterario*, in *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 39-52.

non sono disposti a riconoscerla come tale coloro che mantengono un'ottica umanistica tendenzialmente castale, imperniata sulla dominante tipografico-alfabetica e su un canone di autori e di opere univoco ed esclusivo. Mentre l'esplorazione del fumetto, così come degli altri codici e generi marginali, muove non tanto da interessi di ordine sociologico, ma proprio dalla necessità di ricomprendere e legittimare nel vasto orizzonte dell'esperienza estetica le occasioni di lettura che più si allontanano da un profilo di consapevolezza culturale matura e di stilizzazione decorosa.

Se vale una definizione pragmatica del fatto letterario, in mancanza di incontrovertibili ragioni ontologiche circa l'essenza della letteratura, allora è opportuno chiamare letteratura ciò che viene esperito come letteratura da coloro che ne fruiscono, al di là del grado di istruzione e addestramento culturale posseduto. Bisogna per conseguenza prendere atto che in età moderna, con il moltiplicarsi e il differenziarsi delle occasioni e delle opportunità di lettura, con il venir meno della corrispondenza biunivoca tra produttori e pubblico, le definizioni di letteratura ugualmente legittime sono diverse e plurime, e che tutte insieme compartecipano sensatamente alla qualifica del campo letterario e della civiltà culturale di riferimento.

A guardare la faccenda in prospettiva storica estensiva, del resto, tocca osservare una costante ridefinizione del campo letterario se non proprio una indefinita apertura, in senso quantitativo e qualitativo. Se letteratura finiscono per essere chiamate cose così diverse come i canti degli aedi dell'età arcaica, gli spettacoli di mimo in età romana, le vite dei santi in età paleocristiana, i romanzi cavallereschi in età medievale, i sonetti dei petrarchisti in età rinascimentale, cose comunicate e recepite in maniere tanto varie e variabili, trasmesse in forme e formati altrettanto diversi, corredate di disposizioni ideologiche così disparate, allora non si capisce perché i prodotti dell'industria culturale di carattere fumettistico dovrebbero essere tenuti ai margini dell'attenzione estetica e dello studio letterario. Non basta a porre una tale limitazione la codifica spuria e promiscua della narrazione fatta di parole e figure insieme, tanto più se le figure sembrano operarvi spesso come le parole e viceversa. La vocazione intermediale investe e caratterizza d'altronde la letteratura per aspetti tanto notevoli del suo sviluppo storico, che la dimensione visuale del fumetto non può per sé costituire fattore discriminante.

Un presupposto essenziale dell'approccio di Spinazzola all'esperienza letteraria è che sono titolati a esprimere un giudizio critico tutti i lettori, nei rispettivi ambiti di interesse e con le rispettive possibilità di valutazione. Il compito del critico professionista o accademico è proprio quello di farsi carico anche di tali legittime esigenze di giudizio, tenendo conto del punto di

vista non specialistico di cui sono depositari i lettori non professionisti, che sono nondimeno lettori, qualunque sia il livello di affinamento delle loro competenze di decifrazione e interpretazione.

Obiettivo non secondario di un simile impianto metodologico è dare voce tra i lettori a chi non ha voce, prestare strumenti di discernimento critico a coloro che non ne sono ancora forniti in maniera ottimale, per far valere le proprie opzioni di lettura e le proprie preferenze. Perché come per altri settori della produzione culturale subalterna, non si tratta solo di riconoscere legittimità a un intero mondo di esperienze estetico-ricreative, ma si tratta al contempo di distinguere, raffrontare, diversificare attraverso il giudizio di valore ciò che non può in alcun modo essere appiattito in una sentenza di esclusione dalla ZTL delle pratiche culturali ammissibili. Tenere insieme la riflessione su Manzoni, Verga, Montale, Meneghelli con quella rivolta a Lee Falk e Charles Schulz, a Valentina, Mandrake e Charlie Brown, rispecchia «l'aspirazione a ricomporre organicamente l'insieme del panorama produttivo, nelle sue articolazioni e stratificazioni, per capire come prodotti qualitativamente diversi assolvano funzioni analoghe presso pubblici socialmente e culturalmente diversificati»<sup>9</sup>.

In ambito accademico Spinazzola dichiara, con un certo *understatement* dissimulante, di aver mantenuto una predilezione per oggetti di studio capaci di suscitare l'approvazione dei colleghi professori, tuttavia in ambito pubblicistico, un po' come avviene per il cinema, la sua militanza critica è indirizzata a esaminare senza risparmio narrazioni promiscue, disegnate e dialogate, che consentano di ricongiungere la sua passione di ragazzino e la rinnovata attenzione per le predilezioni di lettura della gente comune. Si tratta di una militanza che procede un po' più in là della mera testimonianza critica, da condurre entro le coordinate del dibattito già definite dalle generazioni precedenti, perché a proposito di fumetti, quando Spinazzola vi si cimenta, occorre proprio costruire dalle fondamenta un dibattito e riorientare radicalmente la percezione di un linguaggio espressivo e di un campionario di prodotti d'intrattenimento che non hanno sin lì goduto di minimo riguardo razionalizzante.

È l'impresa avviata insieme con la redazione di «Linus», con Giovanni Gandini, Anna Maria Gandini, Laura Lepetit, Vanna Vettori, Ranieri Carano, Franco e Bruno Cavallone, Oreste del Buono: una rivista intesa a proporre il meglio della produzione fumettistica internazionale, a tradurre e far acclimatare in Italia opere già capaci di suscitare ammirazione e apprezzamenti oltreconfine, dal *Pogo* di Walt Kelly alla *Barbarella* di Jean-Claude

<sup>9</sup> V. SPINAZZOLA, *Apologia del divertentismo letterario* cit., p. 15.

Forest; una rivista propensa inoltre a rivisitare le tappe e le figure più illustri e curiose della storia fumettistica, con piglio di divulgazione enciclopedica di alto livello, ma anche a intrattenere con i propri lettori un rapporto franco e diretto sino alla provocazione intellettuale. L'offerta di un'accurata selezione di fumetti, di provenienza soprattutto angloamericana, si accompagna così, in «Linus», con interventi critici o con un apparato redazionale di inquadramento che riconoscano al fumetto la dignità dell'artefatto di cultura, alla stregua delle altre opere dell'ingegno artistico, e gli riservano dunque un'attenzione analitica oculata, senza eccessive seriosità ma pure senza falsa modestia, anzi con spirito di coscienziosa irriverenza. Con Gandini e compagni, Spinazzola condivide una sensibilità estetica che lui stesso avrebbe in seguito definito vocata alla «gratificazione immaginosa»<sup>10</sup>.

Mentre contribuisce a estendere il perimetro del campo letterario, in altri termini, si dedica ad ampliare l'ambito di pertinenza dello stesso discorso critico, inteso come il dominio della ragione applicata a verificare il senso e il gusto delle pratiche culturali invalse anche se non riconosciute. Perché di lì passa tanta parte della nostra concezione di noi stessi e dell'immaginario condiviso. Perché lì insomma, nell'intrattenimento marginale, si radica una componente di fondo dell'elaborazione ideologica contemporanea, dove l'immedesimazione nel costume, l'adesione alla mentalità e la condivisione del gusto si fanno senso comune.

Spinazzola lo constata prendendo atto con disdetta che il cinema neorealista, cioè la produzione massmediatica dell'unico movimento artistico di segno democratico del Novecento, è in buona sostanza trascurato dal grosso del pubblico al quale sarebbe intenzionalmente indirizzato, quel pubblico che per ragioni di interesse materiale e di coscienza sociale in esso dovrebbe riconoscersi, mentre privilegia all'atto pratico, nei consumi registrati al botteghino, altri tipi di offerta culturale che ritiene evidentemente più attraenti e godibili. Esclude presto ogni ipotesi sul fumetto come *panem et circenses* o come oppio dei popoli, come parto ingannevole dell'industria culturale protesa a incantare i destinatari in funzione dell'addomesticamento interiore, della propaganda occulta e a supporto dello status quo politico-sociale. Si applica piuttosto a capire, a distinguere, a valorizzare, escludendo le generalizzazioni tipologiche azzardate e calandosi nella specificità inventiva delle singole proposte creative che, sulla base dei riscontri ottenuti dal pubblico, sembrano additare fenomeni di rilevanza perlomeno quantitativa meritevoli di essere indagati. Dietro la quantità si cela sempre una qualità che difficilmente può essere ricondotta a formule note e chiavi interpretative immediatamente decifrabili.

<sup>10</sup> Ivi, p. 18.

La facilità è difficile per il critico e lo studioso che voglia accostarsi senza presunzioni e senza paternalismi: difficile da comprendere e difficile da spiegare, nei motivi della sua genesi e della sua affermazione, soprattutto in un contesto poetologico e culturale come quello novecentesco in cui a tenere banco è la contrapposizione nominalistica tra le ragioni di merito riconosciute alla novità e all'originalità in quanto tali e le ragioni di demerito che ipotecano ogni soluzione compositiva cordiale e immediata sotto la taccia di banalità e semplicioneria dozzinale. La facilità è difficile proprio in un panorama dove l'offerta editoriale tende a replicare alcuni modelli di successo secondo una logica di imitazione e sfruttamento della proposta estrosa, ma deve anche evitare di spingersi con la replica oltre la soglia in cui la proposta estrosa finisce per esaurirsi nell'estenuazione manieristica, cioè finisce per smarrire anche ogni attrattiva commerciale.

La direzione imboccata da Spinazzola come critico militante della cultura e del costume fumettistico è attestata sul primissimo numero di «Linus» dalla recensione di *Barbarella* (le cui storie compaiono in Francia dal 1964), nel momento in cui si vanno accendendo gli interessi per una possibile trasposizione cinematografica. Egli si sofferma dunque su una produzione recente o recentissima, che appare dotata di un nucleo ironico-umoristico nel taglio di genere, quello gratuitamente sbrigliato della fantascienza, e di una cordiale attrattiva sexy nella caratterizzazione psicosomatica della protagonista. Evidenzia le ricadute metafumettistiche dell'invenzione di Forest laddove la sua avvenente e disinvolta protagonista si qualifica al meglio per una contrapposizione frontale con la modellistica dell'eroismo avventuroso maschile di tipo tradizionale e americaneggiante: magari rutilante negli effetti grafici, sbandato nella conduzione del racconto, quanto irreggimentato e legalitario nelle soluzioni ideologiche:

Questo personaggio rappresenta insomma l'ironico rovesciamento di alcuni tra i miti più cari al fumetto, anzi a tutta la narrativa di fantascienza. Ma bisogna aggiungere qualcosa di più. Parlando togati, con i suoi tratti così somiglianti a quelli di Brigitte Bardot, si può affermare che *Barbarella* è una divertita idealizzazione della ragazza d'oggi, emancipata, spregiudicata, tesa a realizzare pienamente la propria personalità, disponendo di sé e del suo corpo in assoluta libertà. È un tipo insomma che farebbe piacere incontrarlo un po' più frequentemente nelle pagine della letteratura "maggior"<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> V. SPINAZZOLA, *Recensioni. Da Gordon a Barbarella*, in «Linus», I (1965), n. 1, pp. 53-54, p. 54.

Anche se Spinazzola si mostra piuttosto cauto, alla metà degli anni Sessanta, nell'assegnare al fumetto suggelli di valore che gli consentano di giocarsela alla pari con la letteratura di stampo istituzionale riconosciuto, non è escluso un confronto diretto del fumetto appunto con la letteratura "maggiore", che possa concludersi con una segnalazione di qualche carenza o rigidità a carico di quest'ultima rispetto alla freschezza e alla disponibilità inventiva di cui la narrativa disegnata si mostra portatrice. Ciò da un lato evoca il rango di letteratura seppur minore del fumetto stesso, dall'altro lato suggerisce le potenzialità di guizzi illuminanti che consentano al fumetto di sovvertire occasionalmente le più consuete gerarchie di giudizio al cospetto della letteratura colta riconosciuta.

In un intervento critico per molti aspetti complementare, condotto da Spinazzola sempre nella prima annata di «Linus», uno sguardo retrospettivo dalla valenza storicizzante è rivolto al caso di *Mandrake the Magician*. Per un verso è richiamato il dato oggettivo del successo strepitoso conseguito dal personaggio di Lee Falk e Phil Davis a livello internazionale da circa un trentennio; per l'altro verso è additato il modo in cui le potenzialità fantastiche del personaggio, un mago dall'onnipotenza pressoché sconfinata, sono in sostanza svilite dai suoi creatori per riportarlo a una misura di agiatezza borghese, seppure un po' colorita, e a una funzione di incentivo e custodia della stabilità sociale legalitaria.

Secondo Spinazzola, l'esorcismo più severo formulato dagli autori ai danni del proprio personaggio è tuttavia quello di ridurlo a un ricco giramondo, accompagnato dal servo Lothar e dalla fedele fidanzata Narda, propenso a soccorrere la polizia e in genere i rappresentanti della legge con le sue abilità ipnotiche, mentre le accensioni fantastiche di cui si alimenta la lettura fumettistica sono deviate verso l'invenzione di vicende stravaganti e geografie esotiche.

In tal modo Mandrake diviene una qualsiasi incarnazione fumettistica del Bene in lotta contro il Male: o meglio della Legge che si oppone all'illegalità, come vuole il conformismo di una società immobilista. È questo il destino della stragrande maggioranza degli eroi del fumetto d'avventure, da Gordon a Cino e Franco, l'Uomo Mascherato, l'agente X9, sino a Superman, dove al parossistico dinamismo degli effetti narrativi corrisponde il più stagnante quietismo negli effetti strutturali<sup>12</sup>.

Spinazzola rileva nell'opera di Falk e Davis meccanismi quasi appendicistici di gestione abitudinaria della trama, tali da ingenerare qualche brivido di *suspense* a ogni nuovo episodio ma anche da rassicurare il pubblico

<sup>12</sup> V. SPINAZZOLA, *Mille violini per Narda*, in «Linus», I (1965), n. 8, pp. 19-20, p. 20.

circa l'esito favorevole al proprio beniamino. Si tratta insomma di «un tipico invito all'evasione controllata, secondo i moduli della più facile e pronta commerciabilità», sebbene il suo innesco inventivo proceda da una reale capacità di sollecitare l'immedesimazione fantasiosa del pubblico: «il caso di Mandrake conferma che l'iniziale adesione del lettore deriva dalla possibilità di identificarsi in un personaggio che ha vivacemente colpito la sua immaginazione»<sup>13</sup>.

Per tali ragioni, più o meno presto il lettore passa dall'affezione all'assuefazione e poi all'allontanamento graduale, fino al congedo definitivo. La sopravvivenza pluridecennale della serie e del personaggio dipende in sostanza dalla estrema mobilità del pubblico, ossia dal ricambio tra coorti di lettori prevalentemente adolescenti, che garantiscono la necessaria remunerazione economica dell'iniziativa: «Non dimentichiamo che nel mondo dei fumetti le considerazioni d'ordine pratico hanno pure una certa importanza»<sup>14</sup>.

Il contributo programmatico più ponderato che Spinazzola propone ai primordi di «Linus», sotto il titolo *Noi fumettomani*, s'incarica di raffreddare i bollori di entusiasmo che scaturiscono dai primi felici riscontri ottenuti dalla nuova rivista. È l'attestazione di un'appartenenza, in prima persona plurale, ma insieme l'esortazione ai lettori elettivi, i primi lettori indipendenti di fumetti della storia d'Italia, a non farsi prendere la mano dalla riuscita dell'impresa avviata con Gandini. I distinguo che Spinazzola tratteggia nel confronto tra gli svaghi fumettistici e la letteratura di piena dignità culturale sembrano sminuire quelle pagine disegnate di cui pure si professa ammiratore e fautore:

Anche se i fumetti sono un microcosmo complesso e pieno di sorprese, ciò non autorizza a caricarli di responsabilità che non competono loro, né sul piano ideologico né su quello espressivo. Le avventure di Barbarella sono molto piacevoli, però quelle di Moll Flanders si collocano su un piano un tantino superiore; Charlie Brown è un personaggio concepito con intelligenza, ma non direi che la sua psicologia abbia la complessità riconoscibile alla Coscienza di Zeno (anche se Vittorini asserisce che è in ogni caso superiore a quella del Giovane Holden); Li'l Abner, pur presentando interessanti fermenti di marca democratico-radical, è meno importante ai fini del nostro rinnovamento culturale e civile di quanto siano i testi di Sartre o di Brecht. Ai comics va insomma tutta la nostra simpatia di travagliati lettori sinché li si concepisce come uno svago che può affiancare, non sostituire il libro. Stiamoci attenti, altrimenti finiremo davvero per non divertirci più<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> V. SPINAZZOLA, *Noi fumettomani*, in «Linus», I (1965), n. 3, pp. 1-2, p. 2.

Nello sminuire quasi la portata dirompente del progetto che «Linus» viene realizzando, è come se Spinazzola si premurasse di assicurare le generazioni intellettuali insediate nei luoghi e nei ruoli più influenti circa l'assentezza della redazione e la capacità di indirizzare e temperare il movimento culturale di cui la rivista è specchio e mezzo. Egli non manca di punzecchiare il paleosnobismo barboglio di Alberto Arbasino, pronto a intonare reprimende contro il neosnobismo dei fenomenologi della cultura di massa che troverebbero nel fumetto chissà quale complessità di sensi riposti e ricchezza di articolazione compositiva. Ma prova insomma a indossare i panni del pompiere, dopo aver concorso ad accendere la miccia:

Ad ogni modo, per quel che mi consta, i redattori di Linus non intendono strappar lettori al Verrì o Tempo Presente o Rinascita, né pretendono che in Schulz si assommi la più alta esperienza d'arte del Novecento. Partiti dall'idea, abbastanza comunemente accettata, che in Italia il mondo della carta stampata abita entro confini abbastanza ristretti, hanno voluto provare a offrire un prodotto piacevole, ampiamente godibile, ma non per questo offensivo del buon gusto e dell'intelligenza<sup>16</sup>.

La mia ipotesi è che un posizionamento di questo tipo abbia una valenza tattica nel momento di rompere il ghiaccio in una situazione culturale atardata: che è proprio l'operazione intrapresa con «Linus». Si tratta di non contrastare troppo frontalmente i detentori del gusto tradizionale, i barbogi vecchi o giovani, ma rivendicare spazi di lettura giocosa che hanno ben diritto di sussistere accanto ad altri spazi deputati a forme di lettura più o meno impegnate o serie. Contraddire il carattere ludico della lettura fumettistica significa rischiare di impoverirne o inibirne proprio le potenzialità di ricreazione e intrattenimento leggero; in altri termini, significa ricadere in una poetica dell'imperativo culturale sublime, a scapito del divertimento disinteressato.

D'altronde occorre anche garantire spazi di comprensione, di studio e crescita progressiva, sempre in ottica di gradualismo pedagogico, a un mezzo come il fumetto che ha mostrato risorse di sviluppo e diversificazione strepitose, ma proprio perciò è esposto a qualche possibilità di sovrapposizione e sovradeterminazione ad opera o per causa di sostenitori euforici. Che il fumetto abbia le carte in regola per sostenere il confronto con campi espressivi più maturi e più stabilizzati nell'orizzonte valoriale dell'epoca, Spinazzola lo dimostra soprattutto con quanto scrive su Charlie Brown e sui *Peanuts* nel 1964, cioè prima ancora di esprimere le sue perplessità e il suo invito all'autocontrollo sulle pagine di «Linus».

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Le riserve di cautela che insieme con l'ironia sardonica caratterizzano la presa di posizione del Vittorio fumettomane e critico militante linusiano sembrano sostanzialmente ridimensionate nella prefazione alla raccolta *Povero Charlie Brown!* pubblicata da Milano Libri, cioè dagli stessi ideatori di «Linus», nel 1964. Il messaggio di Charlie Brown – così suona il titolo di quella prefazione – viene ripreso e assume un significato assai più sistematico nella raccolta saggistica *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*, allestita da Spinazzola per Rizzoli nel 1995. Entro una panoramica articolata condotta sui generi della letteratura marginale e sull'ispirazione divertentistica della lettura, a distanza di un trentennio dall'esordio di «Linus», quelle riserve sembrano superate, o meglio integrate dalla dimostrazione che nel fumetto possono sussistere cose turpi e raffazzonate accanto a opere brillanti e significative.

La letteratura marginale viene ora ripercorsa nelle sue coloriture di genere più rappresentative e per certi aspetti più censurate; è indagata nelle sue linee tipologico-narrative principali. In virtù della marginalità stessa riservata al fumetto da gran parte della critica colta e ufficiale, Spinazzola desume l'opportunità di considerare anche il fumetto alla stregua degli altri generi culturali che appaiono colpiti da tabù. Anzi all'interno della stessa cerchia di fautori più o meno colti del fumetto, Spinazzola può destare qualche turbamento perché si impegna a investigare quei filoni fumettistici che perlopiù non godono di particolare apprezzamento per le doti di stilizzazione accurata e di orchestrazione narrativa pienamente risolta: si tratta di quei filoni popolari di fumetto per adulti che sorgono dalle pagine idilliche di «Grand Hôtel» nell'immediato dopoguerra, alimentano l'invenzione tecnica strepitosa del fotoromanzo sulla base del misconosciuto romanzo rosa fumettato, ovvero nel corso degli anni Sessanta movimentano il quadro dell'offerta editoriale e del costume con la proposta di un immaginario nero intriso di erotismo sadico, che sospinge a vertiginose conseguenze l'esaltazione della *suspense* criminale avviata dal Diabolik delle sorelle Giussani.

La riflessione di Spinazzola si sofferma proprio sui risultati culturali modesti, benché vastamente apprezzati dai lettori e dalle lettrici, che il fumetto rosa e il fumetto nero o erotico conseguono: in una situazione economico-sociale stagnante, il primo, e viceversa sullo sfondo dell'ammodernamento neocapitalista, gli altri. La rimozione del rosa dagli spazi del dibattito critico è colta come indice di una sua specializzazione subalterna, alla medesima stregua di quanto successo al romanzo popolare appendicistico di cronologia ottocentesca. Dell'appendicismo sono rinvenuti nel fumetto rosa tutti i meccanismi compositivi sensazionalistici, salvo individuarne il prosciugamento e l'accresciuta sveltezza in virtù del mezzo espressivo

grafico, dotato di una sua elementare efficacia. L'attenzione dello studioso si rivolge non tanto alla stilizzazione del disegno e dell'impaginato, di cui sono messe in risalto la vivace corsività e una certa sintetica verosimiglianza, quanto alle modulazioni del racconto e alle sue implicazioni estensivamente ideologiche, che passano attraverso gli assetti della caratterizzazione e gli sviluppi delle vicende.

La commistione tra lo spirito fiabesco del lieto fine sentimentale e il rozzo realismo dei contrasti feuilletonistici è ciò che qualifica al meglio, agli occhi di Spinazzola, la tipologia del fumetto rosa, nelle sue fondamentali funzioni di riconferma dei ruoli sociali e delle identità psicosessuali invalse. L'attrattiva esercitata dal rosa a fumetti o dal fotoromanzo nei confronti del pubblico femminile, che di per sé parrebbe un segno di svolta democratica lungo i processi di alfabetizzazione e nazionalizzazione delle masse, appare castigata e limitata nel momento in cui alle nuove lettrici si propina un modello di relazioni interpersonali che gravita fundamentalmente entro la sfera privata di realizzazione degli affetti, e nel confronto con le posizioni maschili suggerisce linee di condotta improntate alla passività narcisistica.

Il declinare del romanzo rosa a fumetti e del fotofumetto è raccordato sul piano sociologico al crescente impiego di manodopera femminile nelle fabbriche e negli uffici, dunque alla svolta del boom, che è anche il momento in cui si ingrossa l'ondata del fumetto nero ed erotico, in corrispondenza di uno svecchiamento di costumi e di mentalità maturato insieme con l'aggiornamento delle relazioni socioeconomiche. Kriminal, Sadik, Diabolik, Fantax, Genius, Zakimort, Goldrake, Misterik, Satanik, sul versante nero, e Isabella, Alika, Messalina, Gesebel, Selene, sul versante erotico, sono i nomi dei personaggi e delle testate che fioccano nelle edicole in formato di piccolo albo tascabile, prodotto senza pretese da una schiera di editori che hanno fiutato l'affare, a cominciare dalla Edifumetti di Renzo Barbieri e dalla Ediperiodici di Guido Cavedon. L'ubriacatura della fantasia che Spinazzola vi ritrova è sollecitata dall'immedesimazione in eroi del male che si rifanno al modello del romanzo nero francese di fine Ottocento; è elaborata tuttavia con una tecnica grafica che procede decisamente in maniera lineare e scorciata, e si avvale di una certa enfasi simbolica mediante l'esaltazione dei dettagli e le distorsioni delle fisionomie.

La rapidità della sceneggiatura è di stampo cinematografico avventuroso; la stramberia e la sguaiataggine delle situazioni sono definite nei termini di «follia onirica» e «disordine costituito»<sup>17</sup>. Gli strumenti di provenienza

<sup>17</sup> V. SPINAZZOLA, *Da «Grand Hôtel» a «Diabolik»*, in *L'immaginazione divertente* cit., pp. 101-133, p. 128.

psicanalitica sono proiettati da Spinazzola sul piano delle relazioni culturali tra ceti popolari e classi dirigenti: il fumetto di delinea come un palcoscenico dell'Es teso a smantellare ogni norma di decoro e buon costume ereditata da una tradizione plurisecolare. C'è spazio per qualche considerazione mediologica, che vale a cogliere il raccordo tra gli esiti sfrontati della fantasia fumettistica e le tendenze operanti in altri settori della cultura di massa, dal cinema alla letteratura, volte ad abbattere gli steccati della moralità ufficiale, in una sorta di convalida ricreativa dell'individualismo e dell'affermazione esclusiva di sé che prevalgono nella ristrutturazione delle relazioni economiche. La turbolenta stagione dei fumetti neri ed erotici è iscritta in un processo di allineamento della cultura di massa italiana alle vicende della cultura di massa dei Paesi più progrediti. Il ritardo con cui avviene il processo vale anche a spiegare il suo carattere brusco e gli esiti di attrito e contestazione verso i criteri di costume tradizionalistici.

Il ritorno alle pagine dei *Peanuts*, dopo le scorribande nel nuovo fumetto italiano di epoca neocapitalista, offre quasi ristoro intellettuale e permette la riconquista di valori di lettura più pensosi e pacatamente divertiti. Qui le riserve a suo tempo formulate circa il minore acume psicologista di Schulz al cospetto della *Coscienza di Zeno* vengono assai mitigate, se non sconfessate. A parte dover considerare che quasi tutti i libri, non solo i fumetti, sotto il profilo della complessità psicologista devono cedere il passo di fronte all'ironica incommensurabilità di Zeno Cosini, ecco che Spinazzola penetra i meccanismi di meditata ripetizione e affinamento caratteriale dei *Peanuts* con un dispiegamento di strumenti e di risultati analitici del tutto omologo a quello ispirato dalla miglior letteratura del cruccio formativo e dell'arvelio nevrotico, tra patetismo intenerito e perfidia arguta, dove vige la consapevolezza sorridente e contristata della reversibilità delle pulsioni psichiche.



ISOTTA PIAZZA

SPINAZZOLA E IL CANONE.  
NATURALMENTE, UNA PROPOSTA SUI GENERIS

Sul volgere del secolo scorso, la critica letteraria italiana fu attraversata da una preoccupazione condivisa: fare il punto sul canone, confidando ora nella sua resistenza ora, viceversa, rimarcandone la robusta trasformazione. Pur nell'eterogeneità di quel dibattito, a distanza di alcuni decenni, è possibile individuare alcune linee peculiari, come ad esempio la quantità davvero cospicua degli interventi<sup>1</sup>, l'autorevolezza delle voci critiche che vi presero parte<sup>2</sup> e la centralità che il problema del canone assunse in relazione ad altre questioni fondamentali: vi fu chi, come Amedeo Quondam, pose il problema della storicizzazione dei processi di canonizzazione nelle varie epoche<sup>3</sup>, chi

<sup>1</sup> Tra i numerosissimi eventi dedicati a questo argomento, mi limito qui a segnalare in un'ottica rappresentativa, ma certo non esaustiva: Convegno Internazionale *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Roma, 20 ottobre-18 novembre 1996) i cui atti uscirono, a cura di A. ASOR ROSA, con il titolo: *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (Einaudi, Torino 2000); Colloquio di Letterature Compare, organizzato a Sant'Arcangelo di Romagna (nel maggio 1997) dall'Associazione «Sigismondo Malatesta», i cui atti furono pubblicati a cura di O. INNOCENTI, con il titolo: *Il giudizio di valore e il canone letterario* (Bulzoni, Roma 2000); il Convegno organizzato dall'Università della Calabria, *Il canone letterario del Novecento italiano* (Arcavacata, 11-13 novembre 1999), i cui atti omonimi furono curati da N. MEROLA (Rubbettino, Soveria Mannelli 2000).

<sup>2</sup> Emblematico, in questo senso, è il numero doppio, intitolato *Sul canone*, che la rivista «Allegoria», dedicò a questo argomento (X, 1998, nn. 29-30), cui presero parte: R. LUPERINI (*Introduzione. Due nozioni di canone*, pp. 5-7), C. RIVOLETTI (*Introduzione al saggio di Jauss. La categoria dell'orizzonte delle attese e la sua revisione*, pp. 8-22), H.R. JAUSS (*Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, pp. 23-41), A. BATTISTINI (*Il canone in Italia e fuori d'Italia*, pp. 42-57), R. CESERANI (*Appunti sul problema dei canoni*, pp. 58-74), G. FERRONI (*Al di là del canone*, pp. 75-82), G. GUGLIELMI (*Letteratura, storia, canoni*, pp. 83-90), N. PASSERO (*Canone, norma, sanzione: breve nota*, pp. 91-94), C. SEGRE (*Il canone e la culturologia*, pp. 95-102).

<sup>3</sup> A. QUONDAM, *Per un'archeologia del Canone e della Biblioteca del Classicismo di Antico regime in Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. QUONDAM, vol. I, Bulzoni, Roma 2002, pp. 39-63; lo stesso Amedeo Quondam aggiunge importanti riflessioni in tal senso, in *Il canone dei classici italiani*, in *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, a cura di P. BARTESAGHI e G. FRASSO, Biblioteca Ambrosiana - Bulzoni Editore, Milano-Roma 2012, pp. 3-25.

indagò la relazione tra canone e storiografia letteraria (penso, ad esempio, ad Alberto Asor Rosa)<sup>4</sup> e chi, infine, come Romano Luperini, affrontò la questione del rapporto tra canone e identità collettiva e della sua declinazione in ambito scolastico<sup>5</sup>.

All'interno di questa vasta e variegata pluralità di interventi, non fu affatto raro imbattersi in riflessioni dai toni allarmati e a tratti apocalittici, come questa:

Oggi è in corso una [...] discussione sul “canone” che, nata dal crollo della letteratura come istituzione sociale, ha coinvolto tutta la rete di problemi connessi alla scelta dei testi, in particolare il rapporto tra «piacere della lettura» e didattica, e quello fra metodologia critica e ricostruzione storiografica. A valle di essi ritroviamo vecchi e recenti dilemmi (definizione dei testi in base a valori estetici o alla loro rappresentatività storica? Percorso lineare progressivo o percorso trasversale aperto?), ma la differenza sta nel fatto che la risposta a tali quesiti diventa ai nostri giorni una questione di sopravvivenza<sup>6</sup>.

Un altro aspetto ricorrente, soprattutto nei discorsi rivolti al Novecento, fu l'idea di una “crisi del canone” in atto, da cui la difficoltà di individuare una lista prescrittiva di autori designati a rappresentare il Novecento nel nuovo millennio (e il secondo Novecento in particolare), sul modello di quanto realizzato per i secoli precedenti. Questo problema fu direttamente correlato alla crisi della critica, considerata il soggetto prioritario preposto alla selezione («Al primo posto nella costruzione del canone novecentesco sta, ovviamente, il lavoro dei critici» scrive Asor Rosa)<sup>7</sup> a fronte di un pubblico dei lettori designato per statuto alla condivisione, sia nella pratica individuale del singolo lettore sia in quella collettiva della molteplicità dei destinatari.

<sup>4</sup> Cfr. ad esempio: A. ASOR ROSA, *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere I: Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. XXIII-LV, poi in ID., *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 3-31, infine in ID., *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Carocci, Roma 2014, pp. 61-97; ID., *Il canone dei classici. Conversazione di Corrado Bologna con Alberto Asor Rosa*, in *Il Canone alla fine del millennio*, numero monografico di «Critica del testo», III (2000), n. 1, pp. 523-538, poi in ID., *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale cit.*, pp. 123-136.

<sup>5</sup> R. LUPERINI, *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, in «Allegoria», IX (1997), n. 26, pp. 5-13, ripreso in ID., *Il professore come intellettuale. La riforma della scuola e l'insegnamento della letteratura*, Piero Manni - Lupetti, Lecce-Milano 1998, pp. 61-73.

<sup>6</sup> Scritto/provocazione della redazione di «Quaderns d'Italia», in *Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero*, IV-V (1999-2000), nn. 4-5, pp. 11-12, p. 11.

<sup>7</sup> A. ASOR ROSA, *I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo cit.*, pp. 5-33, p. 8.

## 1. Tirature '99: una proposta sui generis

L'annuario *Tirature*, coordinato da Vittorio Spinazzola, per il 1999 propose anch'esso una riflessione corale sul tema del canone, iscrivendosi apparentemente tra le rassegne che suggerirono un aggiornamento degli autori più rappresentativi del Novecento. Tuttavia, la proposta fu formulata in termini talmente originali che l'annuario di fatto finì per rappresentare una riflessione controcorrente anche e soprattutto dal punto di vista storico, teorico e metodologico:

Difficile dunque la compilazione di rendiconti a tutto raggio, davvero attendibili. Lo si constata bene nei molti tentativi di bilancio o indicazioni di opere "canoniche" da salvare, all'ordine del giorno in questo scorcio finale del secolo ventesimo. *Tirature* ha deciso di provarcisi ricorrendo a un metodo più duttile ed elaborato: dividere la produzione letteraria novecentesca in quattro fasce, disposte dall'alto verso il basso, prima i testi più sofisticati, poi quelli con un carattere di letterarietà più agevole da riconoscere, poi ancora le opere a prevalente funzione di intrattenimento, infine i prodotti emarginati dalle persone colte.

Una griglia simile è decisamente utile per dare un'immagine sistematica delle molte idee di letteratura coltivate da scrittori e lettori. Un dato di realtà fondamentale della modernità novecentesca è infatti la convivenza di tipologie letterarie eterogenee, in un insieme ribollente che bisogna prima scomporre per poi riordinarlo in un panorama unitario, dove ogni fenomeno trovi il posto che gli spetta<sup>8</sup>.

Questa idea della compilazione di un rendiconto per fasce scalari di letteratura rappresentò il perno della proposta di *Tirature* da cui l'allestimento di una selezione radicalmente pluralista: a Paolo Giovannetti fu affidato il compito di indicare autori e opere all'interno della *Letteratura sperimentale*, in particolare nel campo poetico (*Le antitesi della poesia di ricerca*, pp. 18-25), a Gianni Turchetta la *Letteratura sperimentale* nell'ambito della narrativa (*Gli effetti della trasgressione narrativa*, pp. 26-34), poi toccò alla *Letteratura istituzionale* narrativa (Giovanna Rosa, *Il secolo della modernità prosastica*, pp. 35-43), poetica (Alberto Cadioli, *I poeti della comunicatività*, pp. 44-51), e non finzionale (Mario Barengi, *Largo alla non-fiction*, pp. 52-58), alla *Letteratura d'intrattenimento* (Bruno Pischcedda, *Best seller party 1999*, pp. 59-69, Luca Clerici, *I successi del giornalista-scrittore*, pp. 70-76) e infine alla *Letteratura marginale* (Bruno Falcetto, *La narrativa facile*, pp. 77-84, Dario Moretti, *Il fumetto di qualità*, pp. 85-90).

<sup>8</sup> V. SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento*, in *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999, pp. 10-17, pp. 10-11.

Non dunque un «solo canone, rigorosamente unitario, che sia buono per tutti gli usi e per tutti gli utenti» ma, come scrisse Spinazzola, una pluralità di canoni da porre in relazione «alle differenti tipologie dei destinatari ai quali indirizzarsi»<sup>9</sup>. A differenza della maggior parte degli interventi sul canone degli anni Novanta che elusero il problema dei destinatari, Spinazzola impostò dunque l'intero discorso di *Tirature* a partire dal nesso opera/lettore, correlando ogni azione di selezione ad un modello di fruizione, intesa sia come capacità culturale di lettura sia come possibilità di soddisfazione estetica e immaginativa.

All'origine di questo impianto concettuale e discorsivo è possibile scorgere alcuni dei principi fondamentali su cui Spinazzola radicò la propria visione della modernità letteraria. Da una parte c'è l'assunto storico secondo il quale il percorso di pluralizzazione delle tipologie dei destinatari della letteratura, avviato in Italia nel secondo Ottocento, caratterizza tutta la produzione successiva all'insegna della discontinuità rispetto alla letteratura preborghese<sup>10</sup>, e dall'altro c'è il principio teorico secondo cui «il lavoro di lettura e il lavoro di scrittura rappresentano i due aspetti correlativi, anzi le due modalità coesenziali attraverso cui si esplica il dinamismo funzionale dell'istituzione letteraria»<sup>11</sup>. Insomma, l'originalità del discorso sviluppato da Spinazzola attorno al problema del canone si radica nell'anticonformismo con cui egli orienta la propria visione gramsciana dell'istituzione letteraria e il suo modo di concepire la letterarietà non come un dato intrinseco al testo, che solo il critico ha la capacità di individuare e proporre come «valore» alla comunità dei riceventi, bensì come principio funzionale dato dall'incontro tra testo e lettore, tra principi estetici ed esigenze extraestetiche.

All'interno dell'istituzione letteraria borghese, caratterizzata dal sommovimento dei sistemi dei generi e degli stili, anche le fasce scalari che rispondono alle esigenze di lettura del pubblico poco istruito e poco esigente vanno ascritte alla letteratura e per questo interrogate e selezionate in funzione del canone.

Va precisato che la disposizione scalare delle fasce produttive ha un significato descrittivo, non valutativo. È nell'ambito di ogni singola fascia che si tratterà di segnalare le opere che hanno influenzato maggiormente, nel bene o nel male,

<sup>9</sup> V. SPINAZZOLA, *Non uno ma diversi canoni*, in *Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero* cit., pp. 43-45, p. 43.

<sup>10</sup> Cfr., ad esempio, V. SPINAZZOLA, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in *Letteratura Italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* cit., poi in ID., *La modernità letteraria*, il Saggiatore, Milano 2001, pp. 62-82.

<sup>11</sup> V. SPINAZZOLA, *Le coordinate del sistema letterario*, in *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 2010, pp. 85-98, p. 85.

la mentalità dei rispettivi destinatari. A tutti i livelli, anche gli infimi, è possibile distinguere i prodotti dotati di una loro originalità da quelli meramente ripetitivi<sup>12</sup>.

Dunque, secondo Spinazzola, non basta pluralizzare la selezione canonicizzante, ma occorre anche sancire la pari dignità di ogni fascia scalare di produzione. La distinzione dei vari livelli, infatti, ha carattere prettamente «descrittivo», e dunque il canone proposto dalla cernita della letteratura sperimentale o da quella istituzionale non è “più canone” degli altri, è soltanto una selezione diversa dalle altre operazioni, perché diverso è il bisogno di lettura e di soddisfazione estetica cui viene data risposta. Alla luce di questa posizione, anche i toni allarmati e allarmistici, che contraddistinguono larga parte dei discorsi perorati negli anni Novanta attorno alla crisi del canone novecentesco, si stemperano e vengono sostituiti da un atteggiamento che è vigile e attento, ma anche benevolo e a tratti, persino, entusiasta:

Certo è che nel corso degli ultimi cento anni il mondo della scrittura e della lettura ha fatto tantissima strada: ha raggiunto una complessità di stratificazioni e articolazioni interne come non si era mai vista in qualsiasi passato. C'è stata anzitutto una crescita quantitativa straordinaria: mai erano stati pubblicati tanti libri che avessero o aspirassero ad avere il crisma della letterarietà. È vero che a questo incremento della produzione non ha corrisposto un'espansione adeguata del consumo librario. Ma in compenso si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili<sup>13</sup>.

Evidente è dunque il ribaltamento di prospettiva rispetto ad alcune delle posizioni più note. Quel fenomeno che Giulio Ferroni stigmatizzò con il sintagma «angoscia della quantità» fu definito da Spinazzola nei termini di «crescita quantitativa straordinaria»; se la maggior parte dei critici in quello stesso frangente rilevarono preoccupati il nesso tra l'allargamento del

<sup>12</sup> V. SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento* cit., p. 11.

<sup>13</sup> Ivi, p. 10. Analoghe riflessioni vengono ribadite da Spinazzola anche in un altro intervento coevo: «Una situazione così esaltante presenta però dei rischi gravi di smarrimento confusivo: inevitabili, non foss'altro per il fatto che i capolavori del passato illustre sono posti dal mercato in concorrenza diretta con i prodotti dell'attualità più labile. D'altronde, è proficuo che molte idee di letteratura siano messe a confronto fra loro, sia nella cerchia degli specialisti sia in quella del pubblico più largo e meno acculturato. La modernità è intrinsecamente pluralista; e sarebbe insensato oltre che vano auspicare il ritorno ad epoche in cui la letterarietà aveva una configurazione più compatta, meno dispersa e sfrangiata, perché di indole prettamente castale» (V. SPINAZZOLA, *Non uno ma diversi canoni* cit., p. 43).

pubblico e l'abbassamento nel livello di letterarietà<sup>14</sup>, Spinazzola applaudi l'avvento della democrazia letteraria e con esso il soddisfacimento dei bisogni di quelle fasce di lettori estromessi per secoli dalla letteratura. E ancora: Spinazzola non parlò mai di "crisi del canone", e questo perché la difficoltà di individuare un canone univoco per il secondo Novecento non fu percepita come una menomazione rispetto al passato. Egli, viceversa, accolse con garbo e soddisfazione il legittimo riconoscimento dei diritti di lettura più variegati, da cui la costruzione di un canone capace di rispettare e rispecchiare questi stessi diritti. Come Spinazzola scrisse all'inizio degli anni Duemila

Il bello della modernità è che c'è posto per tutti. La laicità dell'idea di letteratura insita nel suo codice genetico prevede una liberalizzazione spregiudicata di modelli e moduli letterari formalizzati professionalisticamente, senza però restringersi soltanto alle attitudini e abitudini di gusto dei letterati puri. In una letterarietà senza dogmi spetta alle diverse cerchie di destinatari di selezionare i testi preferiti, secondo i loro specifici interessi di lettura<sup>15</sup>.

Insomma, per Spinazzola nel Novecento non vi fu una crisi del canone, ma una forma di democratizzazione del canone, da intendersi come traguardo sociale, culturale e implicitamente anche politico.

A distinguere la proposta di *Tirature* dal dibattito coevo collaborò, infine, anche una distanza di tipo retorico, come mostra bene questo passaggio:

D'altre parte, non si è voluto redigere una storia letteraria novecentesca a più voci, sia pure con criteri meno convenzionali del solito. Nessuna pretesa di dare una sistemazione definitiva alla vita letteraria novecentesca, come se si trattasse di archiviare l'intero secolo. Il proposito è più modestamente empirico: indicare quali sono i libri oggi più leggibili, più capaci di interessare il lettore a seconda che cerchi dei testi a carattere sperimentale o istituzionale o divertentistico, di poesia o narrativa o di saggistica e così via<sup>16</sup>.

Potremmo dire che ad essere messa in discussione è l'idea stessa di un canone tradizionalmente inteso come lista prescrittiva di opere da dare in

<sup>14</sup> Come rilevato dallo stesso Spinazzola, «Il pericolo che viene visto sovrastare la civiltà libraria è indicato nel rischio d'una prevalenza degli interessi e dei gusti della popolazione più numerosa ma meno affinata. L'indice di gradimento di un testo viene fatto valere come sistema di allarme: il successo impone per lo meno diffidenza a chi vede in opposizione antagonistica dati quantitativi e giudizi qualitativi» (V. SPINAZZOLA, *Il pubblico dell'editoria di cultura*, in *Tirature '13. Le emozioni romanzesche*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2013, pp. 146-153, p. 151).

<sup>15</sup> V. SPINAZZOLA, *La modernità nel Duemila*, in «La modernità letteraria», I (2003), poi in ID., *L'esperienza della lettura* cit., pp. 7-12, p. 12.

<sup>16</sup> V. SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento* cit., p. 11.

lettura a scuola o altrove, per la formazione del buon cittadino. Ebbene, *Tirature* non si sottrasse affatto al dovere di scegliere, ma interpretò questo dovere anzitutto come servizio al lettore. Secondo Spinazzola, infatti, la selezione non deve essere un'operazione dispotica, calata dall'alto, con piglio sussiegoso, bensì il frutto di un lavoro corale, pluralizzato, che esibisce i propri limiti e persino la soggettività di coloro che sono chiamati alla selezione. È emblematico notare come egli dedichi una parte di questo saggio introduttivo a spiegare chi sono gli autori dei vari contributi: «a esprimersi è l'odierna generazione di mezzo, che appartiene per intero alla seconda metà del Novecento [...] figlia di un modernità culturale finalmente compiuta»<sup>17</sup>. Del resto, in *Leggere e saper leggere*, Spinazzola scrisse:

Il lettore ha il diritto di chiedere ai critici di svolgere il loro lavoro pensando soprattutto a lui. L'importante è che il lettore sappia come regolarsi, dinnanzi alle preferenze mostrate dal critico: e se ne senta anzi sollecitato a responsabilizzarsi personalmente davanti al testo. La facoltà di valutare come ognuno crede i libri che legge è un diritto di tutti, da salvaguardare ed estendere sempre più largamente<sup>18</sup>.

Nella proposta di Spinazzola assistiamo, dunque, ad un ribaltamento nella gerarchia degli attori coinvolti nella canonizzazione della modernità letteraria: i critici che secondo la vulgata più diffusa sarebbero i selezionatori deputati per mandato secolare alla canonizzazione sono chiamati a porsi a servizio del lettore, titolato ed anzi sollecitato ad esprimere anch'egli una propria valutazione.

Pur cambiando modello relazionale, il giudizio critico e la selezione rimangono, tuttavia, agli occhi di Spinazzola, attività imprescindibili ed essenziali:

Beninteso, agli studiosi, docenti ed esperti di cose letterarie resta affidato il compito più che mai indispensabile di portare ordine nel disordinato flusso magmatico delle proposte avanzate da chi scrive a chi legge. [...] L'utilità del giudizio critico non consiste nella compilazione di un registro di esclusioni o inclusioni, ma nel riconoscere a ogni autore il posto che gli compete, misurato sulla sua capacità di sollecitare le attese consapevoli e inconsapevoli, reali e potenziali di un pubblico più duttile e composito che in qualsiasi passato, e mai come oggi sottoposto alla doppia pressione dei fattori di omologazione contro quelli di parcellizzazione<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Ivi, p. 12.

<sup>18</sup> V. SPINAZZOLA, *Leggere e sapere leggere*, in ID., *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, il Saggiatore, Milano 2001, p. 10.

<sup>19</sup> V. SPINAZZOLA, *La modernità nel Duemila* cit., p. 12.

## 2. *Spinazzola aveva ragione*

Spinta dalle incongruenze e dalle lacune individuate nel dibattito sul canone degli anni Novanta, alcuni anni fa ho avviato un'indagine dedicata al ruolo della mediazione editoriale nei processi di canonizzazione del Novecento, largamente debitrice nella visione d'insieme dell'idea di modernità letteraria perorata dal controcanto spinazzoliano<sup>20</sup>.

Ebbene, una delle conclusioni tratte da questa ricerca è che nel Novecento la critica e l'accademia non sono gli unici soggetti preposti alla selezione canonizzante, perché a latere di quello che potremmo chiamare "canone ufficiale" (cioè la lista di autori scelta dalla critica e condivisa dalla scuola), esiste un altro tipo di selezione, che ho proposto di definire "canone diffuso", rappresentata dall'insieme di quegli autori le cui opere sono pubblicate e ripubblicate e dunque, presumibilmente, anche lette e apprezzate da un pubblico ampio e non qualificato di lettori.

Per approntare un confronto tra questi due canoni, da una parte, per il "canone ufficiale", sono partita dal manuale di Alberto Casadei, edito dal Mulino, dedicato al *Novecento*, individuando una rosa di 180 nomi rappresentativi della letteratura italiana novecentesca, così ripartiti per importanza gerarchica: al primo posto, vi sono Pascoli, D'Annunzio, Ungaretti, Pirandello, Saba, Montale, Svevo, Gadda, Pasolini, Calvino; al secondo posto, possiamo collocare invece Tozzi, Croce, Pavese, Moravia, Vittorini, Primo Levi, Fenoglio, Morante, Sereni, Zanzotto, Sciascia, Volponi; al terzo, Gozzano, Luzi, Penna, Caproni, Bertolucci, Pratolini, Cassola, Bassani, Ginzburg, Carlo Levi, Brancati, Tomasi di Lampedusa, Fortini, Sanguineti, Rosselli, Giudici, Arbasino, Manganelli, Parise; al quarto posto rimane una rosa davvero vastissima di nomi che arrivano sino al tardo Novecento o già agli inizi degli anni Duemila (ad esempio troviamo Tabucchi, Tondelli, Pontiggia, Siti e Saviano).

A partire da questi 180 nominativi, ho approntato una ricerca sull'opac sbn, in due distinti archi cronologici (1900 al 1999 e poi dal 2000 al 2020), contando per ogni autore/autrice il numero delle schede bibliografiche dedicate. Se ordiniamo i risultati ottenuti per fasce scalari otteniamo dunque una proiezione (non rigorosa, ma certo rappresentativa) degli autori più significativi del Novecento da un punto di vista editoriale e dunque, dobbiamo presumere, anche più rispondenti all'interesse di lettura dei lettori medi. Ragionando nei termini del "canone diffuso" possiamo distinguere

<sup>20</sup> Mi permetto di rimandare a I. PIAZZA, «*Canonici si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, Palermo 2022.

una prima fascia di autori, presenti con oltre 2.000 “schede bibliografiche”, in cui compaiono Pirandello e D’Annunzio. Oltre le 1.000 occorrenze possiamo annoverare, invece, Croce, Moravia, Pascoli, Liala; oltre le 500, si collocano Pavese, Calvino, Gentile, Deledda, Papini, Bacchelli, De Filippo, Sciascia, Svevo, Pasolini; oltre le 400 Eco, Buzzati, Gramsci, Silone, Cassola, Guareschi, Pratolini; oltre le 300 Montale, Giacosa insieme a Malaparte e Vittorini (tutti a 333), Marinetti, Bontempelli, Moretti, Primo Levi, Alvaro; oltre le 200 Soldati, Maraini, Gadda, Carlo Levi, Fo, Quasimodo, Palazzeschi, Saba, Ungaretti, Gozzano e Prezzolini (232), Bassani, Ginzburg, Luzi, Bo, Fallaci.

Naturalmente, sono tante le riflessioni che potremmo ricavare da questi dati. In questa sede, mi limito a segnalare che una delle differenze più vistose e per noi più rilevanti è che, fatta eccezione solo per il primo livello (oltre le 2.000 occorrenze) in cui il canone “diffuso” colloca solo grandi classici “ufficiali” (ovvero Pirandello e D’Annunzio), tutti gli altri segmenti individuati presentano la convivenza di autori molto diversi tra loro. Emblematica, sotto questo punto di vista, è la cerchia degli autori posti oltre le 1.000 occorrenze, in cui si annoverano un maestro della poesia ottocentesca come Pascoli, forse l’intellettuale più influente nell’Italia di primo Novecento, cioè Croce, insieme ad un autore come Moravia e infine un’autrice di letteratura di intrattenimento, come Liala. Così, analogamente accade in altre fasce scalari del “canone diffuso”. Oltre le 300 occorrenze, ad esempio, troviamo una variegata rappresentanza di autori, generi e modelli di letteratura: il grande classico della poesia novecentesca, cioè Montale, insieme ai narratori (intermedi per il “canone ufficiale”) Vittorini e Primo Levi, accanto a Giacosa e Malaparte. Così, nella soglia oltre le 200 “schede bibliografiche”, sono accostati Soldati (maestro dell’intrattenimento), il ben più ostico (ma imprescindibile per il canone “ufficiale”) Gadda, Saba e Ungaretti, ma anche Gozzano, Quasimodo e Luzi, insieme a Maraini e Fallaci.

Ecco dunque rappresentata la modernità letteraria di cui parla Spinazzola: ad ogni livello del “canone diffuso” troviamo una corrispondenza ai diversi bisogni di lettura su cui si è articolata l’indagine di *Tirature*: Croce insieme a Liala, Gramsci insieme a Guareschi, Malaparte con Montale, Gadda insieme a Saba e Fallaci. Come si può vedere, nell’eterogeneità di questo canone, c’è spazio per narratori dalla lettura non immediata, ma anche per l’intrattenimento rosa (Liala), per intellettuali-saggisti e poeti militanti a fianco di autori (come Guareschi) entrati nelle case di milioni di lettori in Italia e all’estero forgiandone l’immaginario, a dimostrazione che, come diceva Spinazzola, il pubblico e il sistema editoriale nel

Novecento non estromettono dal panorama i livelli di letteratura più ricercata, ma, questo sì, li combinano con una vasta e variegata gamma di altri modelli.

Leggendo i dati relativi all'arco di tempo dal 2000 al 2020, potremmo stilare una nuova classifica che vede, oltre quota 400, il solo Pirandello; oltre le 300 "schede bibliografiche" troviamo Calvino e (a sorpresa) Deledda; oltre le 200 occorrenze D'Annunzio, Liala, Eco, Merini, Fallaci, Guareschi, Maraini e Sciascia. Oltre le 100: Moravia, De Filippo, Svevo, Fo, Primo Levi, Pasolini, Buzzati, Gramsci, Pavese, Pascoli, Croce, Tabucchi e Luzi; seguono Tozzi (90) e Fenoglio (81). Nel complesso, questa ulteriore indagine evidenzerebbe come nel "canone diffuso" siano oggi in atto percorsi più oltranzisti rispetto a quelli tracciati nel Novecento. Anzitutto, il ruolo della poesia risulta davvero e marcatamente ridimensionato; al di là del fatto che la lettura delle poesie di Montale, di Ungaretti, di Saba permanga nei manuali scolastici, a prescindere dalla proposta di poeti del secondo Novecento nelle tracce dei temi della maturità e indipendentemente dal dispendio di energie profuse in ambito accademico e in circuiti limitrofi, la civiltà moderna è anzitutto (come ribadito in mille occasioni da Spinazzola) una civiltà del romanzo. Ma il dato forse più interessante è che la progressiva marginalizzazione della poesia dal sistema di produzione e consumo letterario, acuitasi negli ultimi vent'anni, arriva a contrarre la "popolarità" anche dei poeti più noti e già indiscutibilmente canonizzati, come Eugenio Montale, ovvero arriva ad incidere sulla gerarchizzazione dei generi letterari e, retrospettivamente, sulla loro rappresentatività storica.

Dall'insieme di questi dati si può dedurre che il pubblico vasto e indifferenziato dei lettori non sia solo quello che decide il best seller di stagione, destinato a rapido esaurimento, ma anche il nuovo soggetto protagonista della modernità letteraria di cui parla Spinazzola, capace di incidere sulle dinamiche di selezione e permanenza di un autore nel panorama letterario, anche sul medio e lungo periodo. Emblematici sono, ad esempio, i casi di Liala e Guareschi che resistono nel terzo millennio, ponendosi al pari di autori come D'Annunzio e Sciascia e, addirittura, prima di Svevo e Pasolini. L'indagine, da questo punto di vista, necessiterebbe di essere estesa ad altri autori popolari, al fine di capire se si tratti di casi isolati, oppure di un fenomeno diffuso. E tuttavia, possiamo comunque rilevare che guardando agli autori più commerciali di primo Novecento la situazione cambia: Pitigrilli, ad esempio, rappresentato nel Novecento con 124 occorrenze, è scomparso dal canone "diffuso" degli anni Duemila (solo 4 "schede bibliografiche"), e ancor più significativo è il caso di Guido da Verona che, ad esempio, registra

141 “schede bibliografiche” dal 1900 al 1950, ma solo 15 nei cinquant’anni successivi e 7 negli ultimi venti. L’opposizione, tante volte rimarcata in sede critica, tra successo di pubblico e processi di canonizzazione parrebbe dunque almeno in parte concretizzarsi nel panorama della prima parte del secolo scorso, laddove (come rimarcato dallo stesso Spinazzola) si accentuò «al massimo la contrapposizione tra alto e basso, [tra] creazione artistica di qualità e merce di infimo consumo»<sup>21</sup>; ma inoltrandoci nel secondo Novecento e ancor più nell’epoca duemillesca, l’industrializzazione della produzione libraria e le trasformazioni interne alla stessa letteratura parrebbero avere mitigato gli ostacoli alla stabilizzazione e alla resistenza nel tempo degli autori invisibili alla critica ma cari al pubblico dei lettori medi, accettando «il principio funzionale della leggibilità»<sup>22</sup> quale perno della tascabilizzazione, ovvero della creazione «di un fondo permanente di opere *ipso facto* considerate “classici”»<sup>23</sup>.

La presenza di un “canone diffuso”, scelto dal pubblico con il supporto della mediazione editoriale, dimostra quindi la capacità di resistenza nel tempo di autori che non hanno conosciuto alcun avallo ufficiale, che non ne hanno bisogno, che non lo richiedono neppure. Ebbene, in un certo senso, anche questo era stato previsto da Spinazzola in un saggio del 1984, che suona col senno di poi di questa indagine lungimirante e quasi profetico:

sino a qualche tempo fa, sarebbe sembrata un’assurdità, un paradosso sostenere che il lettore svolge una parte, e una parte decisiva, nel determinare ritmi e modi di evoluzione delle vicende letterarie. La letteratura era ritenuta dimensione di attività specifica ed esclusiva di chi scrive: chi legge, doveva perciò stesso rimanersene in un atteggiamento di attesa docile e disciplinata. Al critico, sì, veniva riconosciuto il compito di sorvegliare, giudicare, orientare le prove di genialità e sregolatezza degli scrittori. Ma il pubblico non aveva altro da fare che attenersi ai consigli di chi sapeva scegliere per lui: quando manifestava autonomamente le sue preferenze, di solito le sbagliava tutte, decretando il successo delle opere più dozzinali, cioè poi quelle fatte apposta per imbrogliarlo. Fortuna che il tempo interviene sempre a risistemare le cose, rendendo giustizia al vero merito e risarcendolo postumamente delle incomprensioni patite<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> V. SPINAZZOLA, *Apologia degli scrittori giornalisti*, in *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2015, p. 11.

<sup>22</sup> Ivi, p. 12.

<sup>23</sup> G. RAGONE, *Tascabile e nuovi lettori*, in *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, cura di G. TURI, Giunti, Firenze 1997, pp. 449-477, p. 452.

<sup>24</sup> V. SPINAZZOLA, *La democrazia letteraria: saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Edizioni di Comunità, Milano 1984, p. 85.

### 3. *Un'idea di canone, prima del suo dibattito*

L'indagine condotta attorno alla dialettica tra “canone ufficiale” e “canone diffuso” da un lato restituisce la fondatezza dell'approccio spinazzoliano che pure risultò del tutto *sui generis* nel dibattito degli anni Novanta, ma dall'altra evidenzia il conservatorismo e l'elitarismo allora (solo allora?) imperante. Come ebbe a commentare lo stesso Spinazzola, alcuni anni dopo, «il nervoso dibattito sulla formazione di un nuovo canone» novecentesco fu interamente percorso dal timore «che il mondo del libro letterario precipitasse in uno stato di anomia confusiva, dove l'estetica dei valori qualitativi fosse soppiantata da un'estetica dei valori quantitativi, fondata sui successi di vendita»<sup>25</sup>.

Di fronte al problema del successo letterario avulso dall'avallo critico e della sua resistenza nel tempo medio-lungo della editoria novecentesca, l'ottica corporativa dei letterati di professione ha fatto prevalere una interpretazione regressiva, da cui la generale tendenza ad un arroccamento difensivo che già a distanza di un paio di decenni appare quanto mai sterile e improduttivo. La riflessione di Spinazzola, come già evidenziato, si distinse con una proposta anticonvenzionale, perfettamente coerente con l'anticonformismo della sua produzione critica.

Guardando, ad esempio, al decennio di studi precedente a quello qui considerato, potremmo già chiaramente individuare in un saggio come *Il libro per tutti. Saggio su I promessi sposi*, pubblicato nel 1984, la radice *sui generis* di tutti i discorsi successivi. Alessandro Manzoni, ovvero il più classico degli autori ottocenteschi, fu indagato in quella sede a partire dalla sua «decisione di ricorrere ai moduli della moderna letteratura d'intrattenimento più duttilmente adatta a stabilire un dialogo con il lettore di massa, come oggi diremmo»<sup>26</sup>. Nello sforzo condotto «affinché la letteratura d'ispirazione cristiana ritrovi pieno contatto con il pubblico dei tempi nuovi, qualificato in senso inequivocabilmente borghese»<sup>27</sup>, Manzoni abbandonò l'esperienza delle tragedie (con limitate potenzialità di ricezione) per abbracciare il procedimento romanzesco, riconoscendo in esso la strategia più efficace per rispecchiare le attese e le richieste dell'universalità borghese. Secondo Spinazzola, nella fondazione della modernità letteraria italiana, il più classico dei nostri autori è dunque venuto a costituire

un'area di lettura il cui dichiarato universalismo prende forma concreta dal desiderio di non escludere, anzi recuperare il più possibile il pubblico storicamente già consolidato, coinvolgendolo in un'operazione dinamica spinta sino ai limiti

<sup>25</sup> V. SPINAZZOLA, *La modernità nel Duemila* cit., p. 10.

<sup>26</sup> V. SPINAZZOLA, *Il libro per tutti. Saggio su I promessi sposi*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 46.

<sup>27</sup> Ivi, p. 45.

delle potenzialità culturali offerte dai ceti medi e piccolo-borghesi. Di là da questo confine rimane la plebe, letterariamente irraggiungibile: gli analfabeti o quasi analfabeti come Renzo, come Agnese, ai quali non si è in grado, almeno per ora, di rivolgersi direttamente, ma che possono e debbono essere assunti a oggetto della rappresentazione artistica proprio per risarcimento delle loro condizione di esclusi dal discorso letterario; vale a dire per la somma di interrogativi, e di compiti, che la loro presenza nella pagina pone alla coscienza del lettore, richiamandolo alla necessità di un'opera educativa che porti anche gli strati popolari a divenire soggetti attivi della vita culturale<sup>28</sup>.

Nell'analisi spinazzoliana la pietra miliare posta da Manzoni nel cammino della modernità letteraria nazionale già collabora attivamente e consapevolmente per l'allargamento dell'area asfittica dei lettori e pone (implicitamente) il problema della democrazia letteraria, come obiettivo inscritto nella progettazione dei letterati. Ma se i grandi classici della modernità possono essere analizzati nella loro aspirazione ad una ricezione quanto più ampia possibile, allora risulta legittimo e doveroso indagare anche la produzione d'intrattenimento come grande narrativa (cfr. *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012), da cui la costruzione di una parabola discorsiva capace di rimanere coerente a sé stessa, pur nella varietà senza uguali degli autori e dei modelli letterari considerati.

Infine, pur avendo dimostrato un costante interesse per la letteratura dei grandi numeri, Spinazzola non dimenticò mai che tutti i successi in letteratura partono dall'incontro intimo e segreto tra un testo e un lettore, tra la scoperta (spesso inaspettata) di una corrispondenza ai più nascosti bisogni immaginativi, ludici, gnoseologici che affondano le proprie radici in un tessuto esperienziale e culturale in cui il vissuto individuale incontra quello collettivo. Attorno a quel *quid* possiamo e dobbiamo interrogarci, come critici, per raccordare storicamente la storia del successo di un'opera con il corso letterario di un'epoca. Intanto, mentre ragioniamo (con gli strumenti spinazzoliani) attorno alle direzioni intraprese dalla modernità letteraria, occorre tenere in vita lo stupore (anch'esso spinazzoliano) per la seduzione che la pagina letteraria esercita sul lettore medio, la quale preserva ancora oggi la sopravvivenza della letteratura, legittima la dignità del nostro lavoro sempre più marginale e proprio per questo sempre più necessario e prezioso, ed autorizza ogni discorso presente e futuro sul canone, accettando serenamente che esso possa essere rifondato *ex novo* sulle macerie di una passata società letteraria, per accogliere la sfida di quella odierna sempre più pluralista, democratica, globalizzata.

<sup>28</sup> Ivi, p. 48.



MAURO NOVELLI

LE FUNZIONI DELLA MEDIAZIONE EDITORIALE  
NELLA RIFLESSIONE DI VITTORIO SPINAZZOLA

La mediazione editoriale rappresenta a ben vedere il perno intorno al quale ruota il funzionalismo letterario impostato da Vittorio Spinazzola. La sua attenzione verso le dinamiche dell'impresaria libraria si fa viva verso la fine degli anni Settanta, e conosce la massima intensità nei due decenni successivi. Non sfocia tuttavia in un volume specificamente dedicato alla questione: anima invece una serie di studi, dalle dimensioni tutto sommato contenute, ma assai densi. Il nucleo più significativo si incontra nella seconda sezione del volume su *La modernità letteraria*, dove sotto il titolo *Le funzioni dell'editore* sfilano sei pezzi comparsi in tempi diversi, fra il 1978 e il 1999<sup>1</sup>. L'argomento peraltro innerva anche lavori di taglio prettamente teorico, a cominciare da *La democrazia letteraria*. Era inevitabile, trattandosi di *Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, situabili all'incrocio fra diversi filoni critici, come lascia comprendere nell'introduzione l'elenco dei maestri che hanno indirizzato la ricerca: l'Auerbach di *Lingua letteraria e pubblico*, le pagine di Freud sul motto di spirito, il Mukařovský di *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, la conferenza di Jausss che diede avvio alla teoria della ricezione, il Sartre di *Che cos'è la letteratura*<sup>2</sup>. Ma in primo luogo campeggia il nome di Antonio Gramsci, decisivo da tutti i punti di vista. All'intellettuale sardo è dedicato un intervento specifico,

<sup>1</sup> V. SPINAZZOLA, *La modernità letteraria*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001. Nello specifico si tratta di *Editoria e società* (1978), pp. 69-75; *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre* (1983), pp. 76-92; *Modernità letteraria e funzionalismo storico* (1991), pp. 93-101; *I supereconomici all'assalto dell'edicola* (1994), pp. 102-109; *Dal consulente letterario al manager editoriale* (1995), pp. 110-116; *Letteratura moderna e imprenditoria libraria* (1999), pp. 117-127.

<sup>2</sup> V. SPINAZZOLA, *Introduzione a* ID., *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Edizioni di Comunità, Milano 1984, pp. 16-17.

chiamato a sigillare *Critica della lettura*, del quale costituisce l'appendice e insieme la premessa teorica, perché nei *Quaderni del carcere* Spinazzola riconosce preziosi «spunti e abbozzi d'una teoria relazionale e funzionalista della letterarietà»<sup>3</sup>. Da un lato emergono le perplessità per il disinteresse gramsciano nei confronti del fattore stilistico, che determina un pericoloso scivolamento verso un contenutismo di matrice pedagogica. Dall'altro il critico milanese ricava dai *Quaderni* il «principio cardine» del suo sistema, al quale rimarrà sempre fedele: «i gusti e le preferenze della gente comune vanno esaminati con serietà»<sup>4</sup>.

A ciò si lega strettamente l'altro merito basilare di Gramsci, ovvero l'inclinazione – acuita, ma non determinata dalle privazioni carcerarie – a considerare il sistema letterario nel suo insieme, senza temere di rivolgere lo sguardo su zone disertate e disprezzate dal pubblico più esperto, preparato, esigente. Sono proprio i tentativi di proporre delle ricostruzioni complessive del campo, fondate sulla dialettica fra strategie editoriali e risposte del pubblico, che generano interventi più estemporanei, come quelli dedicati all'esame dei contributi di Giancarlo Ferretti e Giovanni Ragone, apprezzati più negli intenti che nei risultati<sup>5</sup>. L'approccio di Spinazzola, in effetti, è sostanzialmente diverso: non si tratta di analizzare a fondo casi di studio esemplari, proporre ricostruzioni storiche delle traiettorie delle principali aziende, concentrarsi sul ruolo dei letterati editori, o su una dimensione filologica tesa a valorizzare le modalità di costituzione del testo, la variantistica e gli apparati paratestuali. No, la mediazione editoriale interessa a Spinazzola innanzitutto in quanto passaggio imprescindibile verso la socializzazione di un'opera, o meglio – per usare i termini ai quali ci ha abituati – come gradino iniziale nel percorso di valorizzazione di un testo. «Il primo esame cui viene sottoposta l'opera letteraria, ancora in forma manoscritta, è quello effettuato dall'azienda editrice alla quale l'autore si è rivolto»<sup>6</sup>, e consiste in un giudizio di pubblicabilità, espresso da funzionari o consulenti. Si tratta di un parere naturalmente interessato e previsionale,

<sup>3</sup> V. SPINAZZOLA, *Il funzionalismo letterario di Antonio Gramsci*, in ID., *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 155-171, p. 155.

<sup>4</sup> V. SPINAZZOLA, *Apologia del divertentismo letterario*, in ID., *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano 1995, p. 14.

<sup>5</sup> Mi riferisco a G. FERRETTI, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Einaudi, Torino 1979, esaminato in V. SPINAZZOLA, *Dopo l'avanguardia*, Transeuropa, Ancona-Bologna 1989, pp. 148-151; G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 687-772, discusso in V. SPINAZZOLA, *I modelli della produzione editoriale* (1989), in ID., *Letteratura e popolo borghese*, Unicopli, Milano 2000, pp. 398-401.

<sup>6</sup> V. SPINAZZOLA, *Modernità letteraria e funzionalismo storico* cit., p. 97.

nel senso che dovrebbe fondarsi sul riconoscimento della capacità di un testo di soddisfare dei bisogni ovvero di apparire desiderabile, una volta trasformato in libro.

Siamo alle prese con perizie e selezioni che acquistano valore nella misura in cui riescono ad adeguarsi ai gusti dei potenziali acquirenti. Per tutto ciò «L'editoria rappresenta il luogo principe in cui l'extraestetico si mescola indissolubilmente all'estetico, proprio per consentirgli di assumere presenza sociale e quindi esplicitare la sua funzione, manifestando il suo valore»<sup>7</sup>. Occorre perciò gettare luce sulle modalità e l'evoluzione di questi processi decisionali, insindacabili, misconosciuti ma chiaramente decisivi. Sarà questo uno dei compiti della critica dell'editoria, che Spinazzola intende come «parte integrante, non sostitutiva né subordinata, di una critica complessiva della letterarietà, capace di dare conto di tutti gli aspetti e le fasi della creazione scritta, nel contesto relazionale in cui si proietta»<sup>8</sup>.

Non è il caso di elencare neppure sommariamente i tanti passi compiuti negli ultimi trent'anni in questa direzione. Eppure queste parole non sembrano aver perso la loro carica provocatoria, intatta per quella parte di studiosi che tuttora inorridisce guardando all'editoria nella sua realtà di industria votata al profitto. Né vale al riguardo richiamare la sentenza di quel vecchio socialista che già a fine Ottocento in tutta semplicità osservò come sia stato l'*argent*, nient'altro che l'*argent*, a conferire dignità e rispetto agli scrittori, anzi a creare la letteratura moderna, liberandoli dal giogo interessato dei protettori, pubblici o privati, per consegnarli alla passione di una platea anonima<sup>9</sup>. Fu per l'appunto questo (se mi è lecito introdurre una memoria personale) il tema di un memorabile seminario per laureandi diretto da Spinazzola a metà degli anni Novanta, per il quale trasse spunto dalla comparsa di un pamphlet di Franco Tatò, allora amministratore delegato del Gruppo Mondadori, dall'eloquente titolo *A scopo di lucro*<sup>10</sup>. Spinazzola conveniva serenamente con Tatò sul principio per cui l'editoria si fa con i conti a posto, altrimenti è propaganda, o beneficenza. Era invece perplesso di fronte alla tendenza a trattarla come una forma usuale di business. Vendere volumi o frigoriferi può sembrare, ma non è la stessa cosa. L'industria

<sup>7</sup> V. SPINAZZOLA, *La valorizzazione del testo*, in ID., *Critica della lettura* cit., pp. 93-127, p. 108.

<sup>8</sup> Ivi, p. 107.

<sup>9</sup> «C'est l'argent, c'est le gain légitimement réalisé sur ses ouvrages qui l'a délivré de toute protection humiliante [...]. Avec l'argent, il a osé tout dire, il a porté son examen partout, jusqu'au roi, jusqu'à Dieu, sans craindre de perdre son pain. L'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes» (E. ZOLA, *L'argent dans la littérature*, in ID., *Le roman expérimental*, G. Charpentier, Paris 1880, p. 190).

<sup>10</sup> F. TATÒ, *A scopo di lucro. Conversazione con Giancarlo Bosetti sull'industria editoriale*, Donzelli, Roma 1995.

libreria si configura infatti come una produzione atipica, in quanto tesa a soddisfare bisogni immateriali, in qualche misura imprevedibili: che è poi ciò che ne fa un settore economico dagli esiti incerti (bassi margini, alto rischio). Resta il fatto, comunque, che si tratta di un'attività di scambio, regolata dal rapporto fra domanda e offerta: un presupposto di chiaro stampo marxiano, issato sin nel titolo di una raccolta di studi su autori di primo piano come Pasolini, Cassola, Satta<sup>11</sup>.

Il punto cruciale, per Spinazzola, è che «Collocare il libro in una dimensione dichiaratamente merceologica significa laicizzarlo, sottraendolo all'aura sacrale»<sup>12</sup>. Chi rifiuti queste prospettive suscita la sua ironia, espressa con toni inusualmente duri, come quelli che riserva alla Scuola di Francoforte, responsabile di avere donato un «alibi "di sinistra" alla demonizzazione dell'industria culturale, nei suoi prodotti e nei suoi clienti»<sup>13</sup>. Le utopie regressive francofortesi non condurrebbero ad altro che a un ritorno fuori tempo massimo del mecenatismo preborghese: il che porta Spinazzola a guardare con un certo disincanto anche ai peana universalmente spesi in lode delle iniziative editoriali promosse da industriali e banchieri illuminati come Adriano Olivetti e Raffaele Mattioli.

Altrettanto severo è il suo giudizio sulle perenni lamentazioni degli scrittori sperimentali nei confronti dell'indifferenza del più vasto pubblico: «non si può pretendere di scrivere esclusivamente per le élites e suscitare l'entusiasmo delle masse: troppo comodo sarebbe»<sup>14</sup>. E ancora:

Per dirla in termini un po' brutali, il letterato novecentesco avrebbe voluto avere tutti i vantaggi, in termini di fama e quattrini, dagli apparati di distribuzione larga dei prodotti del suo ingegno, senza pagare nessun dazio: ossia senza accedere al concetto che se un prodotto vuol entrare nell'uso, deve pur avere un valore d'uso per coloro che sono chiamati ad appropriarsene<sup>15</sup>.

In ogni caso, non si deve consentire a una «sopravalutazione del potere dell'imprenditoria libraria»<sup>16</sup>, invero diffusa a tutte le latitudini culturali. È ingenuo pensare che l'editore sia in grado *sic et simpliciter* di determinare le fortune di un libro. Crederlo implica una deresponsabilizzazione reciproca:

<sup>11</sup> V. SPINAZZOLA, *L'offerta letteraria*, Morano, Napoli 1990.

<sup>12</sup> V. SPINAZZOLA, *Generi letterari e successo editoriale*, in ID., *La democrazia letteraria* cit., pp. 85-110, pp. 87-88.

<sup>13</sup> V. SPINAZZOLA, *Introduzione a La democrazia letteraria* cit., p. 12.

<sup>14</sup> V. SPINAZZOLA, *Dal consulente letterario al manager editoriale* cit., p. 115.

<sup>15</sup> V. SPINAZZOLA, *Il potere dei romanzi. Narrativa italiana anni Settanta*, in ID., *La modernità letteraria* cit., pp. 457-485, p. 478.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

dei lettori, ridotti a soggetti passivi, incapaci di reagire ai condizionamenti; degli scrittori, ai quali non resterebbe che accettare di integrarsi totalmente, soggiacendo alle logiche della mercificazione più bieca, o sottrarsi con sdegno a simili foschi orizzonti, coltivando la propria estraneità. Ebbene, si tratta per Spinazzola di un'alternativa rudimentale e falsa. Il discorso va articolato in modo ben diverso, tenendo presente che il panorama editoriale contemporaneo è caratterizzato da una complessità in nessun modo paragonabile al passato, quando aveva accesso alla lettura letteraria solo una minima fascia della popolazione. Oggi più che mai, dunque, vive la ricordata lezione di Gramsci: il sistema va preso in considerazione nella sua interezza, rendendosi conto che i valori estetici vengono concepiti in modo diverso da diversi pubblici, in innumerevoli bolle ora enormi, ora minuscole. Né si può dare per scontato che le selezioni operate da élite sempre più circoscritte e autoreferenziali – ivi comprese le schiere accademiche – riescano a conservare in un futuro prossimo un rilievo primario, al di fuori dell'ambito istituzionale.

L'irrompere di nuove esigenze sociali, culturali, estetiche è alla radice dell'incessante differenziazione dei prodotti editoriali, inaccettabile per quanti si ostinano a bollarla con parole d'ordine sprezzanti: omologazione, *midcult*, libroidi e simili. L'aumento vertiginoso dell'offerta, ovvero della quantità dei titoli disponibili, non comporta necessariamente uno scadimento della qualità. Il dinamismo estremo rappresenta per Spinazzola uno stato fisiologico, non patologico, di un sistema in cui da più di un secolo ormai hanno trovato spazio testi d'intrattenimento costruiti per rispondere ai desideri di lettori indifferenti se non ostili ai precetti dei detentori del gusto. Negare loro diritto di cittadinanza significa, nei fatti, difendere un'idea antidemocratica, semplificante e non di rado punitiva di letteratura. Un critico che non intenda abdicare alla propria funzione sociale dovrebbe dedicarsi, più che all'esercizio velleitario della ricerca del quadrifoglio, al vaglio delle opere che sono riuscite a causare potenti e diffusi investimenti emotivi nel pubblico. Opere che un domani forse finiranno derelitte nei cestini di vimini all'ingresso delle biblioteche rionali. E con ciò? Non si tratta di spacciarle per capolavori. Ma dicono di più del livello di civiltà di un paese i libri che più intensamente circolano, rispetto al genio isolato. Altrimenti dovremmo ritenere straordinario il clima culturale dello Stato Pontificio, perché vi fiorirono Leopardi e Belli.

Un simile approccio, con ogni evidenza, finisce con il mettere in primo piano le scelte imprenditoriali che privilegiano l'uno o l'altro prodotto: «Insomma, il quesito è poi semplice: ha contato di più, nelle vicende letterarie novecentesche, il tale o talaltro scrittore dignitosamente mediocre, oppure

editori come Mondadori, Rizzoli, Einaudi, Adelphi, e mettiamo pure Del Duca o Fabbri?»<sup>17</sup>. È dunque imprescindibile che il critico si doti delle competenze necessarie a valutare questi processi, e abbandoni «alcuni pregiudizi, ingenui e micidiali»:

primo, che per avere successo bisogna adattarsi a vendere solo merce avariata; secondo, che se invece di stampare romanzetti correvi si diffondessero opere ultrasperimentali, il largo pubblico le accetterebbe con gioia, sicché si verificherebbe il caso straordinario della moneta buona che scaccia la cattiva; terzo, che qualsiasi rinnovamento di contenuti, strutture e tecniche di linguaggio sia perciò stesso inaccettabile dal lettore comune, capace solo di assaporare la reiterazione delle formule più logore<sup>18</sup>.

È troppo comodo pensare che il pubblico abbia sempre ragione, ma «non è meno abusivo pensare che abbia sempre torto»<sup>19</sup>. Che lo voglia o no, l'editoria non può lavorare per la mera continuazione dell'esistente: il mercato si satura, emergono nuovi orientamenti, e comunque «nessun prodotto può venir imposto stabilmente al consumo se non ha qualche rispondenza con bisogni e attese reali»<sup>20</sup>. Per forza di cose, le dinamiche editoriali oscillano sempre fra i due poli del *novum* e *notum*.

Sono proprio queste riflessioni ad armare le severe critiche che Spinazzola muove all'operato degli imprenditori italiani attivi nel settore, lamentando il ritardo nell'adeguamento della filiera ai criteri di un moderno industrialismo. L'attenzione, rispetto a Gramsci che si era concentrato sui limiti dell'intellettuale tipico italiano, «che si sente più legato ad Annibal Caro o Ippolito Pindemonte che al contadino pugliese o siciliano»<sup>21</sup>, non trascura dunque le magagne della controparte. Caso esemplare, ai primi del Novecento, è quello del più celebre fra i «poveri, sfruttati lavoratori della penna»<sup>22</sup>, Emilio Salgari, indotto al suicidio dalla miopia dei suoi datori di lavoro, che non seppero o non vollero ricompensarlo come meritava: «A voi che vi siete arricchiti con la mia pelle, mantenendo me e la mia famiglia in una continua semi-miseria od anche di più, chiedo solo che per compenso dei guadagni che vi ho dati pensiate ai miei funerali. Vi saluto spezzando la penna»<sup>23</sup>. Il

<sup>17</sup> V. SPINAZZOLA, *Modernità letteraria e funzionalismo storico* cit., pp. 100-101.

<sup>18</sup> V. SPINAZZOLA, *Dal consulente letterario al manager editoriale* cit., p. 113.

<sup>19</sup> V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, in ID., *La modernità letteraria* cit., pp. 486-516, p. 491.

<sup>20</sup> V. SPINAZZOLA, *Modernità letteraria e funzionalismo storico* cit., p. 99.

<sup>21</sup> A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. GERRATANA, Einaudi, Torino 1975, p. 2216.

<sup>22</sup> V. SPINAZZOLA, *Dal romanzo popolare alla narrativa d'intrattenimento*, in ID., *La modernità letteraria* cit., pp. 393-456, p. 394.

<sup>23</sup> Il passo è citato da G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Slatkine, Genève-Paris 1984, p. 32.

risentito messaggio lasciato prima del suicidio da uno dei pochi professionisti nostrani in grado di far breccia nell'immaginario popolare è l'emblema di una civiltà editoriale attardata, che nei decenni a venire avrebbe notevolmente faticato a superare una dimensione familiare<sup>24</sup>.

Ma quali sono, nell'ottica di Spinazzola, i principi su cui si dovrebbe basare una sana dialettica fra domanda e offerta? Allo Stato ritiene dovrebbe essere lasciato il compito di arbitro, volto a vigilare sull'equità del sistema, impedire rendite da posizione dominante e oligopoli soffocanti. Dopodiché tocca agli imprenditori esercitare il loro mestiere, rispettando tuttavia i "diritti del lettore": su questi principi, sette in tutto, si apre *La modernità letteraria*. L'ambito editoriale è coinvolto a partire dal punto 4, là dove si sostiene che il lettore ha diritto a una distribuzione «che non penalizzi inesorabilmente i piccoli editori ma consenta l'ingresso nei circuiti di mercato anche dei prodotti a bassa tiratura e confezione artigianale»<sup>25</sup>. Il che induce a considerare una questione a lungo drammatica e oggi frettolosamente scordata, ovvero la reperibilità materiale dei libri, sino a un recente passato «assicurata assai meglio dalle grandi aziende commerciali, che quindi detengono un potere reale nel limitare e circoscrivere la libertà del lettore»<sup>26</sup>. Come sappiamo, su questo versante le cose sono mutate radicalmente grazie alle piattaforme telematiche di vendita, che hanno peraltro introdotto nuovi ordini di problemi. Non è questa la sede per addentrarsi nell'argomento, se non per rilevare quanto a fondo coinvolga il quinto dei diritti del lettore, in base al quale gli editori dovrebbero esercitare le loro prerogative senza prevaricare né sugli autori né sui lettori. Qui il punto decisivo, al di là dei condizionamenti indotti dalla massificazione, di nuovo riguarda il quoziente di «democraticità dei criteri di gestione dell'industria culturale»<sup>27</sup>, sempre tenendo presente che i libri non sono saponette. Il passaggio dal mito del fiuto al mito delle ricerche di mercato, tipico degli anni Ottanta e Novanta, lascia freddo Spinazzola.

Gli editori, e siamo con ciò al sesto dei diritti del lettore, dovrebbero innanzitutto usare lealtà nei confronti dei potenziali acquirenti, e non tentare di vendere loro il merluzzo per storione, o viceversa. Far credere che un lavoro della complessità di *Horcynus Orca* sia accessibile a chiunque, o viceversa che Guareschi sia un grande classico della narrativa "alta" del Novecento,

<sup>24</sup> Si veda ora al riguardo l'ampio studio di B. PISCHEDDA, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Carocci, Roma 2022.

<sup>25</sup> V. SPINAZZOLA, *Prologo. Leggere e saper leggere*, in ID., *La modernità letteraria* cit., p. 9.

<sup>26</sup> V. SPINAZZOLA, *La fatica di leggere*, in ID., *Critica della lettura* cit., pp. 53-92, p. 89.

<sup>27</sup> V. SPINAZZOLA, *Il pubblico nella letteratura*, in ID., *La democrazia letteraria* cit., pp. 19-38, p. 38.

è peggio di un errore: è un inganno che genera sconcerto e diffidenza. Non accorgersi che un Guido Morselli sia in grado di ambire a un pubblico vasto, è miope. Non riuscire a tenere in piedi un pilastro della narrativa popolare italiana come il rosa, travolto nei primi anni Ottanta dagli Harmony, è una pecca imperdonabile<sup>28</sup>. E così via. L'abilità dell'editore, secondo Spinazzola, sta innanzitutto nella capacità di riconoscere e valorizzare i movimenti del gusto che provengono "dal basso": come riuscì a fare Arnoldo Mondadori negli anni Trenta, quando lanciò la collana dei gialli e si assicurò i diritti di Topolino, guardando non più alla Francia, sino ad allora matrice sistematica d'innovazione, ma agli Stati Uniti<sup>29</sup>.

Se Milano seppe assurgere a capitale editoriale italiana si deve proprio alla sua vocazione a «diffondere il prodotto letterario assai oltre la cerchia delle élites specialistiche»<sup>30</sup>. Lo dimostrano bene le collane di tascabili, a cominciare dalla Bur e dagli Oscar, che nel 1965 terremotarono le abitudini di consumo letterario, a dispetto delle perplessità di intellettuali anche progressisti, come Alberto Moravia, convinti che fossero il sintomo di una pericolosa deriva consumistica<sup>31</sup>. Caso estremo di questo trend sono i Millelire<sup>32</sup>, i Miti e gli altri supereconomici che negli anni Novanta tornarono all'assalto delle edicole.

Restava però irrisolto il problema di fondo su cui si era già arrovellato Gramsci, ovvero la sostanziale impopolarità della letteratura italiana, tanto più grave agli occhi di uno specialista della letteratura italiana contemporanea, che più volte si trovò a constatare con amarezza la perdurante assenza di un artigianato narrativo di qualità, stante l'incapacità di «creare un corpo di letterati che artisticamente stia alla letteratura d'appendice come Dostojevskij stava a Sue e a Soulié o come Chesterton, nel romanzo poliziesco, sta a Conan Doyle e a Wallace»<sup>33</sup>. Solo nel nuovo millennio, come sappiamo, è maturata nell'ambito dei generi forti una schiera di autrici e autori capaci di mettere in discussione l'egemonia straniera e anzi di ottenere anche all'estero successi strabilianti. Al riguardo, più che i casi di Saviano o Ferrante, a richiamare l'attenzione di Spinazzola è stata la parabola di Andrea Camilleri, ariete dei successi nostrani nella *crime fiction*,

<sup>28</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore* cit., pp. 511-512.

<sup>29</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre* cit., p. 83.

<sup>30</sup> V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore* cit., p. 503.

<sup>31</sup> Cfr. V. BRIGATTI, *Gli Oscar tra testimonianze, articoli e cataloghi*, in A. CADIOLI (a cura di), *Storia degli Oscar Mondadori*, Unicopli, Milano 2015, pp. 77-108 pp. 89-90.

<sup>32</sup> «Sia pur in forma degradata», a causa di testi poco affidabili, curatele mediocri, traduzioni vetuste, nei Millelire di Stampa Alternativa si coglie «una ripresa vincente del programma originario degli Oscar» (V. SPINAZZOLA, *I supereconomici all'assalto dell'edicola* cit., p. 107).

<sup>33</sup> A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere* cit., pp. 1821-1822.

dopo aver scontato un lungo ostracismo da parte degli editori, diffidenti dinanzi all'uso spinto dell'elemento dialettale. Ora, quando tutti eravamo ancora abbagliati dal "vigatese"<sup>34</sup>, Spinazzola mise in luce l'importanza di altri elementi, altrettanto cruciali: l'originale profilatura di Montalbano, la componente umoristica, la suggestione degli scenari siculi, l'attualità delle tematiche criminali affrontate. Sono le questioni ricorrenti in una serie di contributi<sup>35</sup>, inquadrabili nel medesimo panorama in cui erano venuti ad allinearsi i saggi raccolti a metà degli anni Ottanta nel volume sul *Successo letterario*<sup>36</sup>, palestra fondamentale per una generazione di specialisti che Spinazzola stesso, dopo averla invocata, aveva provveduto a formare presso l'Università Statale di Milano.

L'intellettuale umanista deve avere una conoscenza adeguata delle norme di produzione, circolazione e fruizione dei manufatti che costituiscono l'oggetto del suo interesse. Altrimenti ha poco senso ragionare sino allo sfinimento sulla sempiterna crisi del libro o deprecare l'espulsione dei letterati dalle posizioni apicali del comparto editoriale. Occorre del resto rassegnarsi all'estinzione di consulenti, funzionari, direttori di collana dal gusto squisito ma con scarse competenze in campo economico e gestionale, e favorire lo sviluppo di «un nuovo tipo di lavoratore intellettuale»<sup>37</sup>, in grado di valutare con acume tanto i testi quanto le coordinate di un mercato sempre più mobile e complesso. Altrimenti gli editori finiscono col puntare su manager estranei al settore specifico, con i modesti esiti che si sono poi visti. Tutto ciò rende opportuna la promozione di un'alleanza fra i vari attori in campo, a cominciare da editori e scrittori, allo scopo di favorire l'accesso del più vasto pubblico ai beni librari; il «vincolo di necessità reciproca» che lega fornitori e produttori materiali impone non un antagonismo frontale ma una coesistenza obbligata<sup>38</sup>. Quanto a letterati e accademici, deposto il risentimento, dovrebbero avviare un dialogo più serrato con il mondo editoriale.

<sup>34</sup> Ho cercato di mettere a fuoco il punto in *Montalbano, esotico e nostrano*, introduzione a A. CAMILLERI, *Altre storie di Montalbano (2003-2019)*, a cura di M. NOVELLI, cronologia di A. Franchini, Mondadori, Milano 2022, pp. IX-LIV.

<sup>35</sup> V. SPINAZZOLA, *Caso Camilleri e caso Montalbano*, in *Tirature '01. L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001, pp. 118-125; V. SPINAZZOLA, *Lo sbirro scontroso di Andrea Camilleri*, in ID., *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, pp. 112-125; V. SPINAZZOLA, *La saga di Montalbano*, in S.S. NIGRO, *Gran Teatro Camilleri*, Sellerio, Palermo 2015, pp. 135-140.

<sup>36</sup> V. SPINAZZOLA (a cura di), *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985. Raccoglie saggi di M. BARENGHI, G. CANOVA, L. CLERICI, B. FALCETTO, G. GALLO, F. GAMBARO, M.S. PETRUZZI, B. PISCHEDDA, G. ROSA, P. SORACI, G. TURCHETTA, oltre a un'introduzione e un'appendice del curatore.

<sup>37</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *Dal consulente letterario al manager editoriale* cit., p. 111.

<sup>38</sup> V. SPINAZZOLA, *Letteratura moderna e imprenditoria libraria* cit., p. 117.

È il caso di sottolineare che si tratta di idee espresse negli anni Novanta, quando il rapporto fra università e mondo delle professioni in Italia era ancora agli albori, specie nell'ambito delle belle lettere. Negli ultimi, operosissimi decenni della sua esistenza Spinazzola cercò di dare concretezza a questa idea di dialogo attraverso due iniziative di primaria importanza. La prima è il varo dell'annuario *Tirature*, il cui numero d'esordio apparve nel 1991<sup>39</sup>. Nato dalle ceneri di un altro periodico a cadenza annuale, *Pubblico*, rispetto a esso spostava con più decisione il focus sull'aspetto editoriale, con riferimento provocatorio sin dal titolo all'aspetto quantitativo della circolazione libraria. Non solo l'architettura di ogni numero prevedeva uno spazio fisso consacrato alle Alte tirature, ma nell'annuario trovavano posto specifiche rubriche come Mondo libro, Almanacco delle classifiche e un articolato Calendario editoriale. Un'impresa di questo tipo comportava di necessità il coinvolgimento di varie professionalità: tra le firme di *Tirature* abbondano sociologi, bibliotecari, editor, responsabili di uffici stampa, redattori e dirigenti di case editrici.

Questo pluralismo contraddistingue anche la seconda modalità di dialogo impostata da Spinazzola, ovvero il Master in Editoria che fondò nel 2002, configurandolo come un modello di collaborazione fra pubblico e privato: è promosso infatti dall'Università Statale di concerto con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e l'Associazione Italiana Editori. Negli anni il Master, tuttora attivo, ha sfornato oltre 500 diplomate e diplomati, che a una solida preparazione storico-critica associano una puntuale conoscenza delle dinamiche macroeditoriali, delle modalità di lavorazione dei testi, delle leggi relative ai diritti, delle tecniche di comunicazione promozionale. Guardando alle loro competenze e alla loro esperienza (sono in buona parte solidamente inseriti in piccole, medie e grandi realtà editoriali) viene da pensare che gli auspici di Spinazzola si siano realizzati. Ed è istruttivo, anno dopo anno, osservare come quel "francofortismo istintivo"<sup>40</sup> tuttora tipico di parecchi allievi laureati in materie umanistiche – anche per una comprensibile esigenza di distinzione culturale – vada spesso in frantumi già dopo qualche settimana di lezione, non appena si acquista consapevolezza di quanto più vasto, multiforme e stimolante sia l'universo dell'editoria rispetto alle descrizioni caricaturali che ancora hanno corso negli atenei e sulla stampa.

<sup>39</sup> *Tirature '91*, a cura di V. SPINAZZOLA, Einaudi, Torino 1991. Tutti i numeri dell'annuario sono stati resi reperibili in *open access* sul sito della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Si vedano al riguardo in questo numero i contributi di Luca Gallarini e Stefano Ghidinelli.

<sup>40</sup> «Nascevamo tutti, insomma, "istintivamente francofortesi"», ha osservato acutamente Paolo Soraci in un post ripreso da G. TURCHETTA, *Ricordo di Vittorio Spinazzola*, in «La modernità letteraria», XIV (2021), pp. 161-163, p. 162.

C'è poi un altro tema col quale le nuove leve debbono necessariamente confrontarsi, e che certo avrebbe suscitato l'interesse di Spinazzola. Un tema che in questa sede è possibile soltanto sfiorare: intendo la cosiddetta disintermediazione, e più in generale le questioni connesse alla riconoscibilità del marchio, e alla necessità stessa di una garanzia editoriale. Che cosa succede quando il vaglio che regola l'offerta libraria si sposta al di fuori dell'azienda? Oggi in effetti il giudizio di pubblicabilità, primo gradino della valorizzazione, sempre più spesso prende forma non in una redazione ma in casa propria, o in una comunità virtuale, dove proliferano forme di scrittura amatoriali, parassitarie, capaci di lievitare grazie al contributo e al rilancio degli utenti, attraverso piattaforme in cui il lettore svolge più parti in commedia: autore a sua volta, fan, critico. Sono quindi arrivate le nubi nere che Spinazzola intravedeva all'orizzonte già alla fine degli anni Novanta? Scrisse allora che «Diversamente da quanto spesso si crede, è il futuro dell'editoria ad apparire oggi meno promettente e vitale, non quello della letteratura»<sup>41</sup>, perché questa risponde a bisogni insopprimibili dell'essere umano. Che cosa accadrà davvero, e come si stabilizzerà la situazione (se si stabilizzerà), lo vedremo nei prossimi anni. Ma intanto possiamo ritenere che

Il campo della cultura libraria manterrà la sua importanza decisiva solo a patto di diventare più libero, più democratico, più partecipativo, senza cedere al panico per l'avanzata di nuovi ceti e categorie di pubblico, portatori di esigenze, gusti e valori poco in linea con i precetti delle vecchie caste dei colti. In altre parole, un po' più di fiducia e magari di entusiasmo per il millennio futuro farebbero un gran bene alla nostra intellettualità letteraria<sup>42</sup>.

«Il bello della modernità è che c'è posto per tutti»<sup>43</sup>. Forse per qualcuno invece è il brutto, ma pazienza. In questo fulmineo rilievo brilla la radice laica, avversa a ogni logica castale, dell'atteggiamento di Vittorio Spinazzola: un maestro aperto, curioso, spregiudicato, che ci manca ogni giorno di più.

<sup>41</sup> V. SPINAZZOLA, *Letteratura moderna e imprenditoria libraria* cit., p. 126.

<sup>42</sup> V. SPINAZZOLA, *Il pubblico di "Tirature"*, in *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1998, pp. 9-11, p. 11.

<sup>43</sup> V. SPINAZZOLA, *La modernità nel Duemila*, in ID., *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 2010, pp. 7-12, p. 12.



LUCA GALLARINI

DA PUBBLICO A TIRATURE

Parto da un ricordo personale: ho scoperto *Tirature* ventidue anni fa, durante il primo anno del corso di laurea in Lettere. La libreria CUEM, che allora si trovava lungo il corridoio che dall'ingresso di via Festa del Perdono porta alle scale e all'aula magna, all'inizio del secondo semestre esponeva in vetrina l'annuario. Più che il nome del curatore, poco noto alle matricole, mi colpì l'immagine in copertina: un codice a barre disposto in verticale, in modo da coprire i versi di una poesia. *I poeti fra noi. Le forme della poesia nell'età della prosa* era il titolo di *Tirature '02*.

Poeti? No grazie, pensai, leggo solo romanzi e fumetti. Però la curiosità cresceva di anno in anno: quando mi decisi all'acquisto, o forse qualcuno mi regalò il primo *Tirature*, ne rimasi folgorato, e decisi così di procurarmi anche gli arretrati (il volume del 2002, per contrappasso, fu uno dei più difficili da rintracciare). Dopo aver completato la raccolta, mi dedicai con pazienza alla ricerca, su eBay e nei mercatini, di un altro annuario spinazzoliano, all'epoca introvabile: *Pubblico*, uscito dal 1977 al 1987.

Di recente ho ripreso in mano sia *Pubblico* che *Tirature*, e ancora una volta devo ammettere che le copertine mi hanno piacevolmente sorpreso. A partire dal 1981, quelle di *Pubblico* sono opera di Salvatore Gregoriotti: presentano colori accesi e il numero dell'anno sovrapposto in una tonalità più scura. Le prime tre, risalenti al 1977, 1978 e 1979, sono invece semplici e austere, in stile "anni di piombo": l'elenco dei collaboratori campeggia in nero su uno sfondo arancione.

All'elenco di cui sopra non avevo dato finora la giusta importanza, perché in questi casi prendono il sopravvento le logiche del collezionismo librario: dopo l'immagine di copertina, ciò che più conta è il dorso del libro, che sullo scaffale di una libreria scandisce in successione policroma gli anni dal

1977 al 1987. Ma in realtà, basta prestare un po' di attenzione alla copertina di *Pubblico 1977* per accorgersi di una provocazione che oggi come allora suona dirompente e, soprattutto, racchiude le premesse ideologiche e metodologiche dell'annuario, nonché del suo successore *Tirature*.

Accanto a docenti universitari come Gennaro Barbarisi, Guido Bezola, Franco Brioschi, Giorgio Galli, Claudio Milanini e Giuseppe Petronio, e assieme a letterati del calibro di Umberto Eco, Oreste del Buono, Edoardo Sanguineti e Vittorio Sereni troviamo, in ordine alfabetico, Brunella Gasperini: una scrittrice di romanzi rosa. I professori della Statale, il grande semiologo, lo scrittore tuttofare e superconsulente dell'editoria milanese, il professore-poeta e il poeta ex direttore editoriale della Mondadori coabitano insomma con l'autrice dell'*Estate dei bisbigli*, a cui nel volume d'esordio è dedicata una lunga intervista a cura dello stesso Spinazzola.

*Pubblico* non voleva certo attribuire patenti di nobiltà a libri di scarso valore: si proponeva semmai di fornire, come spiega la quarta di copertina, «punti di riferimento utili per orientarsi attivamente nel panorama complesso e composito della letterarietà contemporanea», che ospita al suo interno «letteratura alta e letteratura di massa, poesia dotta e narrativa di consumo e fumetti»<sup>1</sup>. Le bussole dovevano procurarle i soggetti coinvolti nel mercato delle lettere, nessuno escluso: «Storici letterari, scrittori, giornalisti, studiosi di varie discipline si affiancano nell'indagare i dati e le tendenze di maggior rilievo della produzione libraria, inserendola nel contesto d'una cultura organizzata industrialmente»<sup>2</sup>.

La gestazione dell'annuario viene a coincidere con un momento importante della vita professionale del curatore. Nel gennaio del 1977 Spinazzola pubblica *Verismo e positivismo*, il libro in cui raccoglie i suoi studi sulle opere veriste di Giovanni Verga, oggetto in quel periodo di un acceso dibattito<sup>3</sup>. L'anno prima era arrivata la nomina a professore ordinario di Storia della Letteratura italiana moderna e contemporanea<sup>4</sup>, mentre con la pubblicazione

<sup>1</sup> V. SPINAZZOLA (a cura di), *Pubblico 1977. Rassegna annuale di fatti letterari*, il Saggiatore, Milano 1977.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977. Nel colophon si legge «I edizione: gennaio 1977». Cfr. la *Postilla*: «I saggi pubblicati in questo volume rispondono al proposito di intervenire nel dibattito critico sul Verga, che nel corso degli ultimi anni ha conosciuto una importante ripresa ad opera sia di studiosi della generazione più anziana, come Giuseppe Petronio, sia e soprattutto di quella più giovane, da Vitilio Masiello a Romano Luperini, da Alberto Asor Rosa a Roberto Bigazzi e numerosi altri ancora» (p. 297).

<sup>4</sup> Cfr. G. TURCHETTA, *Ricordo di Vittorio Spinazzola*, in «La modernità letteraria», XIV (2021), pp. 161-163.

di *Cinema e pubblico*, tre anni addietro, si era chiuso il capitolo “cinema”, del quale si era a lungo occupato in qualità di critico e di curatore dell’annuario *Film*, edito da Feltrinelli<sup>5</sup>.

Nel 1977 i tempi sono dunque maturi per una nuova avventura editoriale, nella quale convergono interessi di lettura, impegno politico e convinzioni ideologiche. Il primo numero di *Pubblico* arriva in libreria tra novembre e dicembre, con l’obiettivo di tirare le somme dell’anno che sta per finire: «si tratta della scadenza editoriale ritenuta più opportuna per consentire un ripensamento, fuori delle sollecitazioni immediatamente cronachistiche, dei problemi di maggior consistenza e durata»<sup>6</sup>.

Nel saggio, concettualmente denso, che apre la rassegna (*Il pubblico nella letteratura*), Spinazzola chiarisce subito le ragioni del titolo: «Intitolare al pubblico questo libro-rivista ha [...] un significato polemico»<sup>7</sup>. Con un cambio di prospettiva non usuale per il mondo delle lettere, che agli sguardi dal basso ha sempre preferito le cartoline dalla torre d’avorio, la *Rassegna annuale di fatti letterari* assume come riferimento non la letteratura ma i lettori, di solito ignorati da critici e scrittori o, in alternativa, presi sì in considerazione ma «solo per le reprimende o magari qualche volta gli elogi suggeriti dal grado di acconsentimento mostrato verso operazioni e scelte che trascendono la loro competenza»<sup>8</sup>.

Un discorso simile vale anche per l’industria culturale: il più delle volte ci si occupa del mercato e della filiera del libro solo per denunciarne la funzione di freno alla creazione artistica, quando in realtà, seppur con esiti di massificazione dei gusti e dei consumi, la «civiltà industriale non deprime [...] affatto le risorse dell’agire letterario, anzi le potenzia moltiplicandone le aree di applicazione come mai nel passato»<sup>9</sup>. Il punto qualificante dell’attività critica, secondo tale prospettiva, non dovrà essere la lotta contro un «Moloch proteso a dominare totalitariamente il mercato delle idee e delle coscienze»<sup>10</sup>, ma la definizione dei criteri mediante i quali l’editoria può contribuire a «un’espansione della cultura in concordanza con le esigenze generali di sviluppo democratico delle strutture produttive nazionali»<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974.

<sup>6</sup> *Pubblico* 1977, p. 24. Nel colophon si legge «Finito di stampare [...] nel mese di novembre 1977».

<sup>7</sup> Ivi, p. 3.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, p. 23.

<sup>10</sup> Ivi, p. 18.

<sup>11</sup> Ivi, p. 23.

L'importanza attribuita ai lettori e, in generale, a tutti gli «aspetti relazionali dell'attività letteraria»<sup>12</sup> poggia sulla convinzione che qualsiasi opera «si costituisce in quanto tale nel suo socializzarsi: vale a dire nel passaggio da fatto privato a fenomeno pubblico e per conseguenza nell'incontro con un sistema di attese estetiche»<sup>13</sup>. Detto altrimenti, con una metafora calzante, «Nessun atto di scrittura è definibile su un piano di robinsonismo letterario»<sup>14</sup>: l'autore non vive su un'isola deserta e i lettori, dal canto loro, non sono cannibali da civilizzare.

Le dinamiche della comunicazione letteraria vengono dunque sottratte al paternalismo di chi relega il pubblico a un ruolo di accettazione passiva, nonché alla hybris di chi considera l'atto di scrittura la trasposizione su carta di una bellezza altrimenti inatingibile. Se la letteratura non è più la demiurgia isolata di chi si illude di scrivere per se stesso, la relazione tra scrittori e lettori si riconfigura come l'esito della volontà di dialogare con interlocutori almeno in parte predeterminati – lo scrittore, pur aspirando al plauso universale, ha in mente la fisionomia del suo lettore ideale – e come risposta concreta a una necessità condivisa, quella di accrescere la propria esperienza di vita: «in epoca storica, tale bisogno può esser considerato inerente alla nostra costituzione antropologica, in quanto desiderio di intensificare la propria esperienza esistenziale interiorizzando i modelli di autocoscienza creati in sede di invenzione rappresentativa»<sup>15</sup>.

In sede, invece, di storia della critica, prendere in mano oggi *Pubblico* 1977 e i due numeri seguenti significa tuffarsi in un calderone ribollente, da cui nascerà alcuni anni più tardi il libro *La democrazia letteraria* (1984)<sup>16</sup>. Ribollente di fervori e polemiche era però, anzitutto, la tempeste in cui prende forma l'annuario: una stagione di tensioni politiche e sociali, che certo devono aver influito sulla riflessione spinazzoliana<sup>17</sup>, ma anche di scosse telluriche sul piano culturale: «La pubblicazione di

<sup>12</sup> Ivi, p. 4.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 6.

<sup>15</sup> Ivi, p. 7.

<sup>16</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano 1984, p. 15: «L'incoraggiamento proveniente [...] dal mondo editoriale ha indotto a raccogliere in volume una serie di saggi apparsi su *Pubblico*, e legati da un'intenzione di continuità coordinata».

<sup>17</sup> Può essere utile ricordare che Spinazzola si considerava un intellettuale, non uno studioso. Cfr. E. GAMBARO e S. SINI (a cura di), *Conversazione con Vittorio Spinazzola*, in «Enthymema», VI (2012), p. 211: «A dire la verità, il termine studioso non mi è mai piaciuto: l'ho sempre trovato susseguoso, e un po' castale... anche perché non è che io abbia studiato sempre, un po' ho studiato, ma ho fatto anche delle altre cose. Tutto sommato, preferisco il termine intellettuale: è una casta anche quella, s'intende, però un po' meno castale della precedente».

questo volume – dichiara il curatore – cade in un periodo di irrequietezza particolare, per la nostra cultura letteraria: i sintomi di stanchezza si accompagnano alle tensioni nevrotiche, i ritorni al passato affiancano le fughe in avanti»<sup>18</sup>.

Ciò che preme a Spinazzola, alla fine degli anni Settanta, è fare il punto su un fenomeno sì di lungo periodo, ma che si ripropone con rinnovato vigore un decennio o quasi dopo il fatidico Sessantotto: l'allargamento del pubblico della letteratura. Si tratta di un processo che affonda le sue lontane radici nel «democraticismo sentimentale romantico», fondato su «un principio di reciprocità fra il punto di vista dell'autore e dei lettori»<sup>19</sup>. Tuttavia, a partire dagli anni Sessanta del Novecento questa tendenza espansiva conosce un'accelerazione vertiginosa, grazie all'«avvento delle nuove leve di lettori maturate dalle riforme scolastiche»<sup>20</sup>.

La necessità di una critica letteraria concepita come «servizio reso ai lettori» si fa insomma tanto più pressante quanto più aumenta il numero dei potenziali fruitori delle belle lettere. E se le coincidenze hanno qualche valore, si può osservare che nel 1977 viene soppresso l'insegnamento del latino nelle medie inferiori: è l'ultimo tassello della riforma della scuola media (1962), responsabile, già nell'arco di un ciclo scolastico, di un aumento esponenziale degli studenti universitari. La quarta di copertina dell'annuario, non a caso, richiama l'attenzione sul «sovrappollamento delle scuole superiori», a cui tuttavia «non corrisponde alcun incremento reale nella diffusione del libro»<sup>21</sup>.

Alla vecchia tradizione umanistica, che sconta il «privilegio troppo esclusivo goduto per il passato»<sup>22</sup>, è subentrata un'offerta letteraria metodologicamente aggiornata e baldanzosa nelle sue ambizioni egemoniche, ma fatalmente indigesta per i lettori di più recente acculturazione. A causa della sua predilezione assoluta per gli aspetti strutturali e semiologici, la Neoavanguardia si è rivelata inadatta a soddisfare le esigenze del «giovane pubblico della scolarizzazione di massa»<sup>23</sup>, che già manifestava «un deciso spostamento di interessi verso il sapere storico e soprattutto le nuove scienze sociali, antropologia psicologia sociologia, a svantaggio della cultura letterario-artistica»<sup>24</sup>, non ritenuta funzionale alla lotta politica.

<sup>18</sup> *Pubblico* 1977, p. 15.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>21</sup> *Ivi*, quarta di copertina.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Se gli scrittori sono arrivati impreparati all'appello con la Storia, perché incapaci di rappresentare le relazioni interpersonali in una società segnata da conflittualità inedite, le nuove generazioni e soprattutto i contestatori sessantottini hanno demandato il soddisfacimento dei bisogni estetici a forme artistiche non letterarie: cinema, musica e fumetti, quelle cioè più disponibili a dar voce «alle grandi tematiche dell'emancipazione sessuale, del dissenso ideologico, dei bisogni individuali»<sup>25</sup>.

Dal mondo del cinema prende il nome, nel frattempo, il tascabile da edicola per eccellenza, l'Oscar Mondadori (1965). Grazie ai libri venduti al di fuori del canale delle librerie, l'editoria diffonde per la prima volta una letteratura di massa a valenza interclassista: una «produzione attestata a un livello di medietà» e sintonizzata sui «criteri di gusto tipici di un pubblico piccolo e medioborghese urbano»<sup>26</sup>.

Di fronte a un panorama culturale siffatto, in cui le ombre sembrano oscurare le luci, Spinazzola si premura di smontare l'ipotesi di un'alternativa radicale che allora, va detto, conservava un fascino suggestivo, per quanto ammaccato dagli eventi drammatici di Budapest e Praga (a cui di lì a poco si sarebbero aggiunte Kabul e Varsavia): «l'abolizione del mercato» nel ruolo di mediatore tra autori e lettori, e la sua sostituzione con «l'ideologia politica»<sup>27</sup>. Tale soluzione avrebbe ricondotto le parti in causa a una condizione preborghese: al posto del principe ci sarebbe stato un capo politico o un dittatore, e al posto di fumetti e fotoromanzi il ritorno ai «canoni tipici della letteratura dei sentimenti, nell'ambito di quella letteratura della volontà che caratterizza il realismo socialista, o volontaristico, come meglio potrebbe esser definito»<sup>28</sup>.

Siamo nell'ambito di una riflessione autonoma rispetto al marxismo-leninismo di marca sovietica: del resto, una certa indipendenza di giudizio ha sempre caratterizzato, negli anni della segreteria di Enrico Berlinguer (1972-1984), la politica del PCI e l'elaborazione culturale degli intellettuali che vi si riconoscevano. Il nome di Antonio Gramsci, presente sulla quarta di copertina del primo numero, ci fa però capire che l'operazione compiuta con *Pubblico* era molto più complessa e rischiosa di tante altre iniziative di quel periodo<sup>29</sup>. Perché alla mappatura del panorama delle lettere (analizzato,

<sup>25</sup> Ivi, p. 21.

<sup>26</sup> Ivi, p. 17.

<sup>27</sup> Ivi, p. 13.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Cfr. V. SPINAZZOLA, *La democrazia letteraria* cit., p. 16: «Le riflessioni contenute in questo libro hanno all'origine la lettura dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, cioè colui che per primo in Italia pose o abbozzò le premesse per un'interpretazione funzionalistica dei fenomeni letterari».

come poi diverrà consuetudine anche per *Tirature*, in tutte le sue articolazioni: dalla «vita letteraria più ufficialmente consacrata» alla paraletteratura) Spinazzola unisce la rivendicazione di una rinnovata centralità della letteratura e quindi anche dell'intellettuale di formazione umanistico-letteraria: «il futuro delle belle o meno belle lettere – scrive – si cala nel divenire tumultuoso della società italiana. Spetta ai letterati fare i conti in modo sempre più stringente con le contraddizioni del loro *status* lavorativo, assumendo le iniziative organizzate meglio atte a rinnovarlo»<sup>30</sup>. E più avanti, nelle ultime righe del saggio, sottolinea il legame tra letteratura e politica, concepite come strumenti e occasioni di mediazione tra le istanze del singolo e la collettività: «nel dominio della prassi economico sociale [...] la letteratura si inverte politicamente, per il fatto stesso di conseguire il fine che la fa vivere: incarnare il progetto letterario nell'oggettività del libro, e costituirlo così quale tramite di spontaneità organizzata fra l'esperienza irripetibile del singolo e le strutture della coscienza collettiva»<sup>31</sup>.

Alla decisione di dare vita a *Pubblico* non è estraneo dunque il recupero del pensiero di Gramsci, che riportiamo con le parole di Spinazzola, estensore della voce *Nazionale-popolare* nel compendio *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, pubblicato da «l'Unità» nel 1987, a cinquant'anni dalla morte: «[nella] capacità di interpretare personalmente, con le sue creazioni espressive, un sistema di valori teso a espandersi a tutti i livelli della collettività, il letterato dà misura del suo rapporto organico con una classe dirigente, a sua volta capace di farsi interprete di stati d'animo e aspettative diffuse nell'intera collettività»<sup>32</sup>.

Quando pensava ai letterati, Gramsci aveva in mente soprattutto gli scrittori, ma il discorso vale anche per i critici letterari, chiamati a un compito che supera i confini della scrittura letteraria. Si spiega così l'adozione, da parte di Spinazzola, di uno stile che assume come modello il rigore delle scienze umane, più che la prosa sorvegliata ma affabile delle recensioni pubblicate sull'«Unità» e su «Vie nuove» e poi in parte raccolte nell'autoantologia *Il gusto di criticare*<sup>33</sup>. Forte, con ogni evidenza, era la volontà di rivendicare la serietà dell'operazione. E la complessità stilistica e argomentativa era il modo più efficace per ribattere a quanti volessero vedere, nella decisione di occuparsi di fumetti e best seller, nulla più che una curiosità o

<sup>30</sup> *Pubblico* 1977, p. 23.

<sup>31</sup> Ivi, p. 24.

<sup>32</sup> V. SPINAZZOLA, *Nazionale-popolare*, in C. RICCHINI, E. MANCA, L. MELOGRANI (a cura di), *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, Editrice l'Unità, Roma 1987. Edizione fuori commercio riservata ai lettori e agli abbonati dell'«Unità», p. 111.

<sup>33</sup> V. SPINAZZOLA, *Il gusto di criticare. 35 saggi controcorrente*, Aragono, Torino 2007.

un capriccio personale: come se studiare la paraletteratura fosse un passatempo accademico e in fondo gratuito<sup>34</sup>.

La convinzione che il discorso sulla letteratura debba illuminare gli aspetti più problematici della vita associata si riflette nell'importanza data al questionario su argomenti di attualità ideologica, oltre che letteraria: è, questa, una sezione cruciale in *Pubblico*. Su *Tirature*, invece, sarà destinata a una rapida scomparsa, forse anche per il venir meno, da parte dei soggetti coinvolti (romanzieri, poeti, critici, editori), di una disponibilità *engagé* a prendere la parola su temi di interesse collettivo.

Le inchieste promosse dalle pagine di *Pubblico* si avvalgono fin da subito della collaborazione di nomi di primissimo piano (Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Vittorio Sereni, Italo Calvino, Franco Fortini, solo per citarne alcuni) e studiano il rapporto di reciproca influenza tra i fatti letterari e le dinamiche storico-sociali, o tra le scelte formali degli scrittori e i messaggi politico-ideologici. Nascono così le *Cinque domande sul sovversivismo e la letteratura*, a cui Eco risponde provocatoriamente collegando le turbolenze extraparlamentari del 1977 alle suggestioni della cultura di massa: «il modello è Robin Hood, eroe di Hollywood, il Guevara dei posters migliori e più cari, i Tupamaros da discoteca, i miti cristiani della testimonianza col sangue, la figura dell'anarchico puro e incontaminato ormai arrivata ai fastigi televisivi...»<sup>35</sup>. Ancor più provocatorio è Sanguineti, che replica con una poesia, suddivisa in paragrafi associati a ciascuna domanda e chiusa con la citazione/riformulazione di un celebre verso di Rimbaud: «io è un altro, sempre: (e l'importante, sempre, è vivere in terza persona): / (questo non c'entra, in apparenza, va bene): (basta pensarci un po' su, però):»<sup>36</sup>.

Davvero sarebbe bastata qualche riflessione, ai lettori abbandonati a sé stessi che nella quarta sono indicati come pubblico implicito? Probabilmente no, ma la forma poetica, unita al prestigio non solo accademico dell'autore dei versi, forniva all'annuario una legittimazione importante: prendere sul serio i temi affrontati era il primo passo verso una «democrazia letteraria,

<sup>34</sup> Cfr. M. BARENGHI, *L'avanguardia e dopo*, in «Oblio», XII (2022), n. 45, p. 32: «le frasi sono di norma abbastanza brevi (come organismo logico-sintattico, il paragrafo prevale nettamente sul periodo); ma non c'è dubbio che la gravidanza dell'argomentazione richieda al lettore una concentrazione assidua. Com'è noto, in seguito Spinazzola ha un po' ammorbidito questo aspetto della sua scrittura. Ma a chi lo ha seguito per tanti anni risulta abbastanza chiaro che la maggiore scioltezza e affabilità dei suoi ultimi libri è il risultato di uno sforzo di semplificazione, non di un'istintiva, spontanea semplicità. Che la realtà – anche della letteratura – sia intrinsecamente complessa rientra fra gli assunti di base dell'attività e del magistero di Spinazzola».

<sup>35</sup> *Pubblico* 1977, p. 94.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 98

partecipata da lettori e scrittori»<sup>37</sup> e disposta a dare accoglienza critica alle molteplici declinazioni letterarie della fantasia, dai generi a statuto forte allo sperimentalismo elitario.

Ricordiamo anche, perché testimonia il proposito di indagare *sub specie litterarum* gli snodi cruciali della storia più recente, *Il Sessantotto e la letteratura. Cinque domande a quattro scrittori* (anzi uno scrittore, Italo Calvino, e tre saggisti: Tullio De Mauro, Goffredo Fofi e Folco Portinari). Il questionario sollecita i destinatari a riflettere sul «primato assoluto della politica» rivendicato dai contestatori, e sugli effetti di tale assunto sul piano linguistico e letterario: in primis il deprezzamento della cultura artistica e del privilegio conoscitivo ad essa accordato dalla tradizione nella sfera pubblica.

Secondo Calvino, lo strapotere del linguaggio politico è il risultato del «peso esorbitante che hanno assunto i ceti impiegatizi e la borghesia di Stato da quando si sono resi conto che, col capitalismo o col socialismo, a comandare nei prossimi secoli saranno solo loro»<sup>38</sup>. L'unico argine che lo scrittore pone alla dittatura dei burocrati è il «lavoro produttivo»: da lui equiparato, in uno slancio fiducioso, all'arte e alla poesia.

De Mauro, che più degli altri intervistati si dissocia dalle posizioni dei sessantottini (con un esplicito riferimento al *Barone rampante*), esorta invece gli scrittori a incidere «sul costume e sulla cultura collettiva» non con gli strumenti dell'impegno pubblicista, bensì con le armi della letteratura: «Il caso di Giovanni Testori mi pare esemplare. Guadagnerebbe molto di più (chi lo sa, forse anche in termini di quattrini) a non scrivere come scrive, cioè assai male, per il "Corriere della Sera"»<sup>39</sup>.

Al di là delle provocazioni, a cui non si sottraggono, va da sé, nemmeno Fofi e Portinari, a colpire chi, come noi oggi, rispolvera queste vecchie polemiche è l'accento posto da Spinazzola sul ruolo dell'intellettuale nel periodo che segue la contestazione del Sessantotto e si chiude con quella, più aggressiva e convulsa, del Settantasette<sup>40</sup>. La tesi di fondo è che i mezzi di comunicazione di massa abbiano imposto agli uomini di lettere una sfida avvincente e al tempo stesso una responsabilità gravosa, proprio nel

<sup>37</sup> Ivi, quarta di copertina.

<sup>38</sup> V. SPINAZZOLA (a cura di), *Pubblico 1978. Rassegna annuale di fatti letterari*, il Saggiatore, Milano 1978, p. 107.

<sup>39</sup> Ivi, p. 111.

<sup>40</sup> Cfr. quanto scrive Eco, con sapida ironia, su *Pubblico 1977*: «La società borghese è messa in crisi più dal settantasette che dal sessantotto. Infatti il sessantotto opponeva alla società borghese una critica antiborghese di provenienza marxista: cioè opponeva una critica a cui la società borghese aveva lasciato spazio: esistono piazze Gramsci e libri di Lenin si vendono nelle migliori librerie» (p. 93).

momento in cui viene messa in discussione, da un pubblico non più omogeneo né passivo, la capacità della letteratura di risolvere o mettere in luce le contraddizioni della società moderna.

Terzo in ordine di apparizione (1979), ma importante quanto i primi due è l'approfondimento su *Il pathos e la letteratura sentimentale*, un tema che affascina Spinazzola (e che tornerà come vedremo in *Tirature*) per la democraticità intrinseca alla rappresentazione delle passioni, da intendere «come fattore di eguaglianza coscienziale che [induce] un riconoscimento di umanità anche ai personaggi “umili”». Tuttavia, Spinazzola non nasconde ai lettori il rischio sempre latente di una degradazione dei sentimenti, che possono avvalorare il «patetismo consolatorio», o scadere nel «superomismo estetistico» di chi celebra le passioni come «privilegio di un'aristocrazia dello spirito»<sup>41</sup>.

A questo proposito è doveroso osservare che, non di rado, l'equilibrio e l'originalità di pensiero del curatore vengono accentuati dal confronto con gli interlocutori invitati alla discussione. Scrittori e critici tradiscono in effetti, nelle loro risposte, l'ansia di evitare etichettature frettolose: «Io, a dire il vero, – precisa Ferdinando Camon, perplesso – penso di avere sempre scritto tutto il contrario, e di non avere, con questi temi, nulla a che fare, e, su questi temi, nessun diritto a interloquire come scrittore»<sup>42</sup>; «C'è sempre nella domanda una implicita violenza: – scrive Nadia Fusini – per rispondere bisogna, difatti, piegarsi alla logica dell'altro che la domanda dispiega»<sup>43</sup>.

Altri, come Goffredo Parise, colgono l'occasione per una denuncia dei tempi ingrati: «Il vero intralcio è la “nuova cultura”, mi ripeto ossessivamente, la “cultura di massa” che non ammette individui e dunque sentimenti che non entrino d'obbligo nella cultura del consumo»<sup>44</sup>. Altri ancora riconducono il tema prescelto al dibattito sul romanzo di Ida e Usepe, fonte allora di inesauribili polemiche: «Il pubblico di *La Storia* è suppergiù il medesimo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino – commenta Franco Fortini – il gioco intellettuale e quello patetico sono ormai alla portata di chi usa leggere»<sup>45</sup>; «Mi appare un tentativo fallito, – scrive Mario Lavagetto – una “bella scommessa” che è commovente in quanto tale, in quanto scommessa perduta»<sup>46</sup>; «Di esempi negativi ne conosco molti – aggiunge lapidario

<sup>41</sup> V. SPINAZZOLA, *Pubblico 1979. Produzione letteraria e mercato culturale*, il Saggiatore, Milano 1979, pp. 98-99.

<sup>42</sup> Ivi, p. 100.

<sup>43</sup> Ivi, p. 110.

<sup>44</sup> Ivi, p. 133.

<sup>45</sup> Ivi, p. 108.

<sup>46</sup> Ivi, p. 125.

Romano Luperini – (ricorderò qui solo *La Storia* della Morante [...]): di positivi, nessuno»<sup>47</sup>. Da menzionare è infine la risposta di Andrea Zanzotto, che segue come Sanguineti le orme della provocazione colta, dichiarando che ciò che importa è l'*agape*, ma purtroppo «non se ne sa nulla, qualcuno ne ha parlato, meriterebbe comunque di esistere. Forse è raggiungibile solo per via chimica»<sup>48</sup>. A rincalzo della tesi cita il *Coro di morti* dal *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* e trascrive parte di una propria poesia: *Verso il 25 aprile*.

Più che un gruppo coeso e coerente, per formazione e interessi, in questa prima fase di *Pubblico* si riunisce attorno a Spinazzola una squadra di collaboratori eterogenei, per i quali la partecipazione all'annuario si configura come la trascrizione su carta di un confronto magari discontinuo ma certo non occasionale. Pertanto, il contributo accademico può anche assumere forme più colloquiali: «Mi hai chiesto, caro Spinazzola, – esordisce Giuseppe Petronio – qualche cartella sugli scritti più recenti intorno al romanzo, ed eccomi qui, il tavolo ingombro di libri e di appunti, la testa ronzante di impressioni e di idee; ma piuttosto che stendere un “saggio”, preferisco scriverti una lettera» (*I manichini della critica*)<sup>49</sup>. Anche Oreste del Buono adotta un tono spiccio e informale: «l'esperienza è l'esperienza, non ho altro da comunicare al prossimo». E poi trascrive il vissuto professionale in una «nota» buttata giù «frettolosamente» e «nella confusione di cartacce», quando tutti gli altri saggi di *Pubblico* sono già «alle secondo o terze bozze» (*La rivoluzione in tasca*)<sup>50</sup>.

Se il nome di Petronio, docente di Letteratura italiana all'Università di Trieste, ci ricorda che buona parte dei collaboratori di *Pubblico* veniva dal mondo accademico, l'acronimo OdB richiama invece, oltre all'editoria milanese, un'altra fucina intellettuale: «Linus» di Giovanni Gandini, la rivista dedicata ai fumetti – di cui Spinazzola è uno dei fondatori – che esce in edicola per la prima volta il 1° aprile 1965. Cinquant'anni dopo, nella prefazione al libro di Paolo Interdonato *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Umberto Eco riassumerà con nostalgia l'esperienza della rivista: «Allora credevamo solo di divertirci e, leggendo questo libro, mi accorgo che stavamo facendo storia. Storia minore, certo, ma indubbiamente “Linus” ha contato molto per più di una generazione»<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Ivi, p. 131.

<sup>48</sup> Ivi, p. 136.

<sup>49</sup> *Pubblico* 1977, p. 151.

<sup>50</sup> *Pubblico* 1978, pp. 278 e 290.

<sup>51</sup> P. INTERDONATO, *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Rizzoli - Lizard, Milano 2015, p. 7. Interdonato ricorda che «il timido Spinazzola» aveva proposto di intitolare la rivista «“Figure”, mostrando un assaggio della propria passione per titoli secchi e diretti» (p. 51).

La piccola storia di cui sopra ha inizio nel 1962. Anna Maria Gandini, assieme a Laura Lepetit e Vanna Vettori, rileva la libreria Milano Libri – in via Verdi 2, di fianco alla Scala – che in poco tempo diventa anche una casa editrice e, soprattutto, un punto di incontro per «amici e parenti [...] appassionati di fumetti»: «con la scusa che trattavasi di un genere letterario emergente, ma certamente letterario e corto (“prova un po’ a sentire cosa ne pensano Eco e Vittorini”) – ricorda Anna Maria Gandini su *Pubblico* 1983 – mi costrinsero a importare libri di fumetti da tutto il mondo, anche per certe futili iniziative editoriali che avevano in mente, [e] a comprare dei vecchi Braccio di Ferro di cui lo Spinazzola andava particolarmente ghiotto»<sup>52</sup>. Più gustose ancora, per lui come per tanti altri clienti di Milano Libri, erano le storie di Charlie Brown, pubblicate prima in volume e poi su «Linus» dai Gandini, che vincendo la concorrenza di Bompiani si erano aggiudicati i diritti delle strisce a fumetti di Schulz. Lo testimonia la prefazione alla seconda raccolta dei Peanuts edita da Milano Libri, *Povero Charlie Brown!*: «Spingendo risolutamente questa Musa ultimogenita, ancora vergognosa dei suoi illegittimi natali, in una direzione opposta al consueto, – scrive Spinazzola – Schulz ne ha ottenuto uno strumento espressivo di insospettata duttilità»<sup>53</sup>.

Solo qualche anno prima, sarebbe stato opportuno esclamare «poveri fumetti!». Nel dopoguerra, il genere delle nuvole parlanti conosce infatti uno sviluppo tumultuoso, ma si attira da più parti critiche di immoralità, ben riassunte dalle parole durissime con cui Nilde Iotti, deputata e compagna di Palmiro Togliatti, nel 1951 condanna i fumetti su «Rinascita», la rivista politico-culturale del PCI: «Decadenza, corruzione, delinquenza dei giovani e dilagare del fumetto sono [...] fatti collegati»<sup>54</sup>. A partire dagli anni Sessanta, invece, i fumetti cominciano a differenziarsi per tipologie e destinatari: a leggerli non sono più soltanto bambini e ragazzi, ma anche lettori maturi e colti, disposti a valutarli in modo obiettivo. «Ai comics – scrive Spinazzola sul terzo numero di “Linus” – insomma va tutta la nostra simpatia di travagliati lettori sinché li si concepisce come uno svago che può affiancare, non sostituire il libro»<sup>55</sup>.

Nel lavoro svolto per *Pubblico* si consolidano dunque amicizie che risalgono all’inizio del decennio precedente e alla passione per Charlie Brown e

<sup>52</sup> A.M. GANDINI, *Vita di libraia*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Pubblico* 1983. *Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano Libri, Milano 1983, p. 211. Da qui in avanti, per i numeri di *Pubblico*, si citerà solamente l’indicazione dell’anno.

<sup>53</sup> V. SPINAZZOLA, *Messaggio a fumetti*, prefazione a C.M. SCHULZ, *Povero Charlie Brown!*, Rizzoli, Milano 1987, p. 6 (I ed. Milano Libri, 1964).

<sup>54</sup> P. INTERDONATO, *Linus...* cit., p. 105.

<sup>55</sup> Ivi, p. 102.

compagni. Tra i collaboratori, oltre a Umberto Eco e Oreste del Buono (che nel 1971 rileva la direzione di «Linus», in seguito al passaggio di Milano Libri sotto l'egida di Rizzoli), compaiono Franco Cavallone, che di mestiere faceva il notaio e, quand'era ancora praticante in uno studio legale, aveva tradotto i *Peanuts* dall'inglese (*Il bibliofilo a fumetti*, 1977; *Le avventure di un lettore*, 1984; *Del tradurre e dei traduttori*, 1986), Anna Maria Gandini (*Vita di libraia*, 1983; *Il libraio a scuola*, 1987), Giovanni Gandini (*L'edicola magica*, 1985), Ranieri Carano, ex procuratore legale e direttore della libreria di via Verdi (*Da un «Linus» all'altro*, 1978; *Fumetti popolari, con contorno*, 1984; *Un po' di Crepax*, 1987), Lietta Tornabuoni, giornalista e compagna di OdB (*Il lettore che scrive*, 1981) e infine Umberto Simonetta (*Proposte articolate di collaborazione televisiva*, 1978), che annovera «il carissimo Vittorio Spinazzola» tra gli amici che gli domandano con insistenza «perché non scrive più libri come quelli [*Lo sbarbato, Tirar mattina*], ambientati in quella Milano»<sup>56</sup>. Un'amicizia forse più antica, risalente cioè agli studi universitari (entrambi si erano laureati con Mario Fubini) era quella con il coetaneo Giorgio Cusatelli, che fu prima direttore editoriale della Garzanti e poi, dagli anni Settanta, docente universitario di Lingua e Letteratura tedesca (*Cronache della poesia lombarda*, 1977).

Sotto il segno di «Linus» e di Oreste del Buono si apre anche il nuovo decennio: l'annuario, dopo la pubblicazione di *Pubblico 1979*, cambia editore, traslocando dal Saggiatore a Milano Libri, con la già ricordata veste grafica ad opera di Gregorietti, «il cognato siciliano di Gandini»<sup>57</sup>. Il salto d'anno è solo apparente: *Pubblico 1981* in realtà fa il punto sull'anno appena trascorso.

Più ricco di implicazioni è, di contro, il cambio di prospettiva, suggerito nel paratesto dal sottotitolo *Produzione letteraria e mercato culturale*, che appare per la prima volta su *Pubblico 1979*. L'ultimo numero degli anni Settanta è a tutti gli effetti un numero di transizione: a differenza degli altri, non reca né una prefazione né una quarta di copertina esplicativa.

Dal proposito di contribuire alla formazione di una «coscienza letteraria adeguata ai problemi che investono l'attività di scrittura e di lettura in una società industriale moderna»<sup>58</sup> – un proposito impegnativo, che legava l'esercizio critico al pathos politico-ideologico – si passa gradualmente, con la serie targata Milano Libri (1981-87), a una restrizione di campo. Il fulcro

<sup>56</sup> Si cita dalla prefazione (inedita) scritta da Simonetta per la nuova edizione di *Non tanto regolari* (1966), che sarebbe dovuta uscire nella collana «Tascabili» della Fabbri Editori. Il testo viene spedito da Erich Linder a Oreste del Buono l'11 dicembre 1976 (Archivio ALI - Erich Linder, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori). È opportuno ricordare, infine, che il romanzo *Tirar mattina* (1963) è dedicato «A Renata e Vittorio Spinazzola».

<sup>57</sup> P. INTERDONATO, *Linus...* cit., p. 25.

<sup>58</sup> *Pubblico 1978*, quarta di copertina.

dell'indagine è ora la mediazione editoriale, a cui va rapportata l'analisi delle tendenze e dei fenomeni più significativi: «quanto più la produzione letteraria moltiplica le sue risorse ed estende il suo dominio, offrendosi a un pubblico largo e differenziato, – spiegano le *Notizie su «Pubblico 1981»* – tanto più la libertà dello scrittore deve fare i conti con le libere esigenze dei lettori. È su questo terreno di incontro e scontro che l'editoria attua le sue mediazioni tecnico-organizzative: sempre più indispensabili economicamente, e sempre meno disinteressate culturalmente»<sup>59</sup>. Alla fine del percorso, si arriverà all'auspicio di una «critica dell'editoria e del mercato librario»: «C'è sempre più bisogno – si legge nelle *Notizie su «Pubblico 1987»* – di dedicarsi a chiarire scientificamente e divulgare con limpidezza metodi e meccanismi di funzionamento dei processi di elaborazione, distribuzione, fruizione del libro letterario»<sup>60</sup>. E quando non c'è nessuno che faccia questo lavoro in qualità di studioso, bisogna rivolgersi a chi opera già sul campo: a un agente letterario, per esempio.

Ai processi di cui sopra fa riferimento, su *Pubblico 1981*, l'articolo *Editori, venditori, librai, lettori* di Erich Linder, il *dominus* delle lettere italiane, che introduce con un paragone spiazzante le aporie dell'industria editoriale: «immaginate la Parmalat mettere in commercio trecento tipi di latte o di formaggio diversi, *ogni anno*, e di ognuno di quei lattini o di quei formaggi contentarsi di produrre tremila o cinquemila unità?»<sup>61</sup>. Non siamo lontani, quanto a gusto per la provocazione, dagli *Appunti sull'industria culturale* di Oreste del Buono (*Pubblico 1977*), che sfoggiano in apertura una citazione tratta dal *Mondo dei vinti* di Nuto Revelli, «struggente e risentita raccolta di testimonianze di vita contadina», ma Linder è un agente, non uno scrittore prestatario all'editoria: un professionista che si occupa di contratti, anticipi e diritti d'autore<sup>62</sup>.

Ritornano, nella nuova serie, i questionari e le «conversazioni» con specialisti di ambiti affini: «storici letterari, scrittori, teorici della comunicazione» sono, a titolo d'esempio, le tipologie individuate da *Pubblico 1982*. Tra gli

<sup>59</sup> *Pubblico 1981*, p. 8.

<sup>60</sup> *Pubblico 1987*, p. 8.

<sup>61</sup> *Pubblico 1981*, p. 213.

<sup>62</sup> Cfr. la lettera, spedita a Spinazzola il 1° ottobre 1980, con cui Linder accompagna l'invio dell'articolo per *Pubblico*: «Mi dica se va bene: mi pare di aver detto tutto ma, non essendo un autore di professione, non ho risentimenti se mi si chiede di rimaneggiare in qualche modo il testo. Ho cercato di renderlo leggibile e comprensibile e temo di aver fallito sull'un fronte e sull'altro: ma a chiedermi il pezzo è stato Lei: io, fin dall'inizio, avevo esposto la mia incapacità a scrivere». Dalla medesima lettera si evince che Spinazzola aveva chiesto all'agente di occuparsi anche dei distributori librari: «un altro paragrafo – si giustifica Linder – non avrebbe aggiunto nulla se non la noia» (Archivio ALI - Erich Linder, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori).

argomenti trattati spiccano i grandi temi della storia recente o recentissima; a seguire troviamo la riformulazione di alcuni nodi concettuali anticipati nei saggi che aprivano gli annuari del decennio precedente. *L'immaginazione senza potere* (1981) invita a una riflessione sugli esiti del più celebre slogan del Sessantotto, declinato in modo originale e cioè come «immaginazione collettiva», per verificare la capacità della letteratura di massa «di produrre una mitologia e favolistica della modernità»<sup>63</sup>. Altrettanto attuale, a metà degli anni Ottanta, è *La scrittura elettronica* (1985). Il «ricorso ai calcolatori elettronici» apre infatti scenari inediti e preoccupanti, come la scomparsa dell'autore o l'involuzione della scrittura, esemplificata da Eco con la scenetta di Alessandro Manzoni che lavora al *Fermo e Lucia* davanti a un computer: «schaccia un bottone e in tutte le 600 pagine in dieci secondi Fermo diventa Renzo. Se invece che sul lago di Como il romanzo si svolge a Fermo nelle Marche, diventa Renzo anche la città»<sup>64</sup>.

E il critico di professione cosa diventa, quando il suo ruolo sociale viene ridimensionato? Risponde a questo assillo, presente già nei saggi apparsi dal 1977 al 1979, l'inchiesta *Sei domande sull'utilità della critica* (1983), che non fa mistero su quale sia la strada da seguire, per fare in modo che la critica letteraria non rimanga un esercizio elitario e sterile. Basta togliere, alla domanda, il punto interrogativo: «per adeguarla alla realtà culturale di massa occorrerà che essa allarghi la visuale sino a occuparsi delle opere più lette, dei libri capaci di ottenere la maggior fortuna di pubblico»<sup>65</sup>.

La formula del questionario si prestava a far emergere un dibattito vivace, nel quale a risaltare erano la provocazione e la punzecchiatura: «la letteratura di massa – scrive ad esempio Luigi Malerba su *Pubblico 1981* – è specchio della società elettrodomestica nella quale viviamo»<sup>66</sup>. Ma questa formula era anche la meno indicata per un'analisi non superficiale degli autori e dei fenomeni presi in esame. Per tale motivo, al dibattito tra i pesi medi e massimi della cultura dell'epoca è associato, a partire dal 1982, un approfondimento a cura di allievi o colleghi: alle *Cinque domande sul successo letterario e la fama critica* – a cui risponde, tra gli altri, Alberto Arbasino – fanno seguito un saggio di Giulio Carnazzi su Piero Chiara (*Piero Chiara da Luino a Singapore*) e uno di Giovanna Rosa su Oriana Fallaci (*Il nome di Oriana*), mentre alle *Sei domande sulla divulgazione vecchia e nuova* fanno eco i lavori di Gianni Turchetta (*Storie di Montanelli*), ancora Giulio Carnazzi (*Così parlò De Crescenzo*) e Mario Barenghi (*L'autorità di Granzotto*).

<sup>63</sup> Ivi, p. 31.

<sup>64</sup> *Pubblico 1985*, p. 50.

<sup>65</sup> *Pubblico 1983*, p. 111.

<sup>66</sup> *Pubblico 1981*, p. 48.

Nel frattempo, l'indagine si allarga anche ad altri settori: il cinema (Ettore Scola, *Qualche parentesi sul disporre in scene*, 1981), la grafica (Fernando Mazzocca, *Guardare le copertine*, 1982), il palcoscenico (Ugo Volli, *Il testo a teatro*, 1983), i mestieri della comunicazione (Anna Drugman, *Professione Ufficio Stampa*, 1984) e la canzone (Paola Tirone e Paolo Giovannetti, *Il poeta e la canzone di massa. Il caso Roversi-Dalla*, 1985; *Poesia e inganno nei cantautori anni '70*, 1986).

L'ampliamento degli argomenti e degli ambiti di interesse procede assieme all'aumento del numero dei collaboratori, reclutati d'ora in avanti tra gli allievi: anno dopo anno, prende corpo la scuola di Spinazzola. Permane, di concerto, la vecchia forma di cooptazione, affidata al prestigio del curatore: ce lo ricorda Ettore Scola, in un articolo molto divertente sulla (e in forma di) sceneggiatura che appare su *Pubblico* 1981. A Venezia, in una sala di Ca' Giustinian, durante una riunione del Consiglio direttivo della Biennale, Spinazzola si siede accanto al regista e, dopo una «lunga pausa» – una di quelle che «usano fare i letterati, quando sono incerti se rivelare così alla leggera il proprio pensiero: sospensioni che lasciano l'ascoltatore librato nel vuoto, su un abisso di inferiorità» – gli chiede: «Mi scriveresti qualche cartellina per il mio *Pubblico* 81?»<sup>67</sup>.

Nessuno, invece, scriverà «cartelline» per il 1988. L'annuario termina la sua corsa nel 1987, passando il testimone, dopo una pausa di qualche anno, a un nuovo libro-rivista: il primo *Tirature* esce per Einaudi alla fine del 1991, il secondo per Baldini & Castoldi e così i successivi fino al 1996. Dal 1998 al 2020 l'editore è nuovamente il Saggiatore, assieme alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. A muovere i fili editoriali dell'operazione è ancora una volta Oreste del Buono, in qualità di direttore dei Tascabili Einaudi, collana a cui «aveva impresso una fisionomia polivalente, accostando ristampe e novità, titoli famosi e opere di saggismo militante». Dopo l'allontanamento dalla casa editrice e la riduzione dei Tascabili a collana economica di classici, è sempre OdB a trovare un nuovo editore: «Il già ricordato Del Buono ha raccomandato *Tirature* alla Baldini & Castoldi; e in questa sede ha voluto rinnovare fiducia all'impresa, ritenendola consona a un programma di rilancio coraggioso, spregiudicato della casa editrice»<sup>68</sup>.

Come preannuncia il titolo dell'introduzione di *Tirature* '91, anche il nuovo annuario sta *Dalla parte del pubblico*: «con la parola lettori ci si riferisce a una cerchia molto più vasta di quella formata dagli specialisti, gli addetti ai lavori: si allude all'insieme composito e fluttuante di tutto il pubblico

<sup>67</sup> Ivi, p. 84.

<sup>68</sup> *Tirature* '92, a cura di V. SPINAZZOLA, Baldini & Castoldi, Milano 1992, pp. 9 e 12.

letterario oggi disponibile, anche il più emarginato»<sup>69</sup>. *Tirature* si muove insomma nel solco tracciato da *Pubblico*, ma le condizioni di partenza sono mutate: la vecchia rivista prendeva le mosse da un'istanza politico-ideologica che, almeno in potenza, vedeva nella cultura letteraria uno strumento di emancipazione e un'occasione di coinvolgimento nella vita dell'intera comunità democratica. Con l'arrivo del "riflusso", *Pubblico* si era però trovato in affanno, a dieci anni esatti dalla pubblicazione del primo numero: troppo lunghi i saggi, per un'utenza che non avvertiva più i bisogni di un tempo; poco coesa, con il facile senno di poi, la proposta complessiva.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta si profila in sostanza un paradosso – i lettori dei bestseller non leggono le riviste letterarie, quelli delle riviste non sono interessati a una riflessione critica sulla letteratura di consumo – che può essere risolto solo con una più precisa messa a fuoco del pubblico: non della letteratura ma dell'annuario stesso. «I destinatari ai quali ci si rivolge – scrive Spinazzola nel 1991 – sono gli appartenenti al mondo editoriale, gli esperti della comunicazione, gli insegnanti e gli studenti e tutte le persone interessate a chiarirsi le idee sulla realtà culturale italiana, senza paraocchi e senza confusioni di valori»<sup>70</sup>.

L'anagrafe dei lettori impliciti sarà poi aggiornata nel 1998, con piccole precisazioni: *Il pubblico di Tirature* (così si intitola l'introduzione) comprende «i redattori e collaboratori editoriali, i librai, i bibliotecari», «i settori più illuminati della grande area dell'insegnamento medio» e «tutti coloro che per necessità professionali hanno del libro un'idea meno retorica, meno tradizionalista di quella prevalente fra i letterati puri»<sup>71</sup>. A questi profili ideali ma concretissimi si aggiungeranno infine i cosiddetti "masterini": gli studenti del Master in Editoria – ideato da Spinazzola e istituito dalla Statale di Milano in collaborazione con la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – per i quali *Tirature* è stato a lungo non solo uno strumento di consultazione, ma anche il manuale da studiare per le prove di ingresso.

A una più attenta definizione dei destinatari corrisponde una struttura rinnovata: l'indice è tripartito (*Gli Autori, Gli Editori, I Lettori*) e suddiviso in rubriche che riflettono le articolazioni del pubblico e i rispettivi interessi professionali: *Comprati in edicola, Adottati a scuola, Cronache editoriali, Le vie della promozione, Il pubblico delle biblioteche*, per citarne alcune. In coda troviamo una *Zona critica*, dedicata a interventi di più vasto respiro e slegati dai temi di attualità: questa sezione avrà però vita breve (dal 1991 al 1994)

<sup>69</sup> *Tirature* '91, a cura di V. SPINAZZOLA, Einaudi, Torino 1991, p. 1.

<sup>70</sup> Ivi, p. 5.

<sup>71</sup> *Tirature* '98. *Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di V. SPINAZZOLA, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1998, pp. 9-10.

e sarà declinata, dal secondo al quarto numero, nella forma più accessibile dell'intervista, a studiosi come Gérard Genette (1992), Roger Chartier (1993), Umberto Eco e Ulrich Schulz-Buschhaus (1994).

L'assenza di contributi marcatamente saggistici riflette la volontà di dare al libro-rivista un'impostazione più snella rispetto a quella di *Pubblico*. Dopo *Tirature* '92, decisamente *oversize*, la foliazione si riduce, fino ad assestarsi su una media di duecentocinquanta pagine per i volumi pubblicati dal Saggiatore: dimensioni consone a una pubblicazione che vuole essere di lettura non faticosa e di agevole consultazione. Dopo l'esordio si riduce anche la polifonia delle opinioni critiche: l'*Inchiesta sui romanzi storici, neostorici, pseudostorici* – a cura di Giovanna Rosa e con la partecipazione di Remo Ceserani, Raffaele Crovi, Rosetta Loy, Giuseppe Petronio, Giuseppe Pontiggia e Giulio Sapelli – è l'ultima di una lunga serie di questionari con ospiti eccellenti inaugurata nel 1977. Con l'*Inchiesta sui narratori di storie vere* comincia infatti la tradizione degli approfondimenti monografici, capitanati salvo rare eccezioni dallo stesso Spinazzola, con polso fermo e persuasione da "centralismo democratico" nei confronti degli allievi. Lo studio collettivo di un fenomeno di attualità viene così a costituire la prima parte del volume e porta all'adozione di un titolo, che prima mancava e ora invece, a partire da *Tirature* '95 (*Per un'alleanza fra scrittori e editori*), appare sulla copertina dopo il numero dell'anno: «quando un fenomeno culturale interessa una quantità enorme, una massa sterminata di miei concittadini, – spiegherà Spinazzola in un'intervista rilasciata nel 2004 a Paolo Giovannetti – questo fatto stesso lo rende un oggetto importante di riflessione critica»<sup>72</sup>.

I quasi trent'anni di *Tirature*, uniti idealmente al decennio di *Pubblico*, ci restituiscono un mosaico di nomi e titoli: in altre parole, una storia del costume nazionale del recente passato. Riscopriamo un'epoca in cui a segnalare vizi e virtù dell'italiano medio non era un bianco caschetto Beatles (si veda Giuliano Cenati, *La Giovane Marmotta Severgnini*, *Tirature* '15), ma un'altra penna onnivora, incline a denunciare con ironia comprensiva i tic linguistici (come l'insopportabile e oggi per fortuna demodé *Lei m'insegna*) e le manie vacanziera dei parvenu che andavano in Kenya con gli Ilyushin della Tarom (Roberto Saibene, *Luca Goldoni, ciao*, *Pubblico* 1983); o riviviamo i vecchi tempi in cui Susanna Tamaro non era un'editorialista destrorsa del «Corriere della Sera», ma l'autrice di un bestseller sulla bocca di tutti (Giovanna Rosa, *Protagonista: nonna*, *Tirature* '94).

<sup>72</sup> P. GIOVANNETTI, *Mai dimenticare i destinatari. Lettura e canone scolastico. Intervista a Vittorio Spinazzola*, in «Oblio», XII (2022), n. 45, p. 26.

Come è normale che sia, nelle sezioni monografiche troviamo argomenti ancora attuali e altri meno: polemiche presto dimenticate (*New Italian Realism*, in opposizione alla *New Italian Epic* di Wu Ming, 2010), rassegne periodiche, generazionali e di genere (*Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, 1998; *I nostri libri. Letture d'oggi che vale la pena di fare*, 2003; *Le avventure del giallo*, 2007), matasse critiche da sbrogliare (*Che fine ha fatto il postmoderno?*, 2004), rovelli mai sopiti (*Milano-Napoli. Due capitali mancate*, 2009), indagini coraggiose e pionieristiche (*Inchiesta sulla narrativa di sesso*, 1993; *Videogiochi e altri racconti*, 2014; *Da una serie all'altra*, 2017). L'elenco potrebbe continuare, per mettere magari in luce l'attenzione riservata a strisce e balloon (*L'immaginazione a fumetti*, 2008; *Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, 2012) o la sensibilità non comune per la rappresentazione dei sentimenti, sia positivi (*Di cosa parlano i romanzi d'amore?*, 2006; *Lieto fine*, 2018) che negativi (*I cattivi*, 2020).

Tuttavia, pare più proficuo non indugiare oltre sull'effetto "macchina del tempo" che gli indici dei due annuari inevitabilmente producono, per soffermarsi sulla capacità di Spinazzola di infondere un respiro ampio al lavoro ermeneutico. Anche se i libri analizzati non sono più sugli scaffali di casa, perché non ci sono mai stati o perché nel frattempo sono finiti in soffitta, i pezzi da lui pubblicati su *Tirature* restano fondamentali, e degni di essere riletti anche a distanza di tanti anni. In poche pagine e con uno stile piano, depurato dalle formulazioni ultra-saggistiche di *Pubblico*, Spinazzola è sempre in grado di collegare i fenomeni letterari a una dimensione socioeconomica che, in ultima istanza, dà un senso al ruolo del critico in un'epoca in cui la storia della letteratura non è più il fondamento dell'unità nazionale.

Con simili premesse, e limitandoci a pochi esempi, un problema di tecnica narrativa – la difficoltà odierna nel costruire personaggi memorabili – può rivelare una condizione socioculturale, come la comune appartenenza di scrittori e lettori al ceto medio, da cui deriva l'eccessiva predilezione per lo scavo psicologico e il disinteresse per i rapporti interni a tale classe (*Personaggi di crisi e crisi del personaggio*, 1994); il successo di un genere come il giallo e la voglia di emozioni forti, meglio se macchiate di sangue, possono riflettere «per contraccolpo» una condizione geopolitica (la fine della Guerra fredda e dell'incubo della bomba atomica) o possono illuminare il carattere intimamente laico della società moderna, che affida a un funzionario, l'investigatore, un mistero metafisico come la morte (*Perché leggiamo i gialli*, 2004)<sup>73</sup>; o ancora il tanto vituperato *happy ending*, lungi dall'essere una

<sup>73</sup> L'interesse di Spinazzola per il genere giallo è testimoniato, oltre che dal volume *Misteri d'autore. Gadda, Fruttero e Lucentini, Eco* (Aragno, Torino 2010), dalla postfazione scritta per il saggio di Ernest Mandel, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco* (Interno Giallo, Milano 1990).

soluzione sbrigativa per poveri di spirito, può rispecchiare la fiducia, tipica della modernità urbano-borghese, nella possibilità di cambiare la propria condizione di vita (*Chi festeggia il lieto fine*, 2018).

Chiudiamo da dove avevamo cominciato: dalla Gasperini. L'intervista del 1977, *Qualche ipotesi sulla narrativa «rosa»*, risulta per noi oggi interessante non solo perché dissotterra un ambito editoriale scomparso da tempo – il business dei romanzi pubblicati a puntate sulle riviste femminili e scritti, tra tante donne, pure da Giorgio Scerbanenco, campione del genere noir – ma soprattutto perché rivela il nesso, allora taciuto ma pervasivo, tra il giudizio di valore e il pregiudizio di genere: «il metro con cui si misurano i libri “per donne” è fatto di ironia, sufficienza, paternalismo», spiega la Gasperini, «Come dire che le donne, essendo cretine, meritano libri cretini»<sup>74</sup>.

Si ricollega idealmente alla denuncia della Gasperini l'intervista a Sveva Casati Modignani pubblicata su «Sette», il supplemento del «Corriere della Sera», un mese prima del convegno «Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria»: «mi sdoganò Vittorio Spinazzola su *Tirature*: – racconta Bice Cairati alias Sveva, dopo aver confessato di voler tirare un «papagno sulla faccia» dei critici letterari supponenti e maschilisti – scrisse che ero un fenomeno anomalo della letteratura italiana». E per concludere l'intervista, consegna ai lettori una rivendicazione di autonomia esistenziale che non sarebbe dispiaciuta a Spinazzola: «mio marito non ha avuto il buon gusto di andarsene quando ero ancora giovane. Sono fermamente contraria all'incontro fra una dentiera e una panciera»<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> *Pubblico* 1977, p. 143.

<sup>75</sup> C. MORVILLO, *Sveva Casati Modignani: «Eravamo una famiglia di miserabili, mia mamma mi menava. Ora scrivo di finanza»*, in «Sette», 1° ottobre 2022. Ringrazio Alessandro Terreni per la segnalazione.

STEFANO GHIDINELLI

## UN ARCHIVIO DIGITALE PER *TIRATURE*

Visto che qui non potrò semplicemente *mostrare* come è fatto, e come può essere usato, l'Archivio digitale di *Tirature* (che ad ogni buon conto si può raggiungere qui: [www.fondazionemondadori.it/tirature/](http://www.fondazionemondadori.it/tirature/)), nelle prossime pagine proverò almeno a descriverne, in breve, la struttura e le principali funzionalità. Prima di farlo, però, vorrei muovere da qualche considerazione su come l'idea dell'archivio è nata, sulle ragioni per cui ha via via assunto la forma che ora esibisce – e magari persino sugli sviluppi che ancora potrebbe avere.

Intanto non è un caso che la progettazione e realizzazione di questo prodotto, ma meglio si dovrebbe dire di questo strumento, sia la prima vera responsabilità di fronte alla quale il gruppo degli allievi di Spinazzola, all'indomani della sua scomparsa, si è subito sentito convocato: per tutti noi fu naturale riconoscere che, in quel momento, la cosa più urgente di cui occuparsi era proprio il destino di *Tirature*, l'eredità dell'annuario da lui fondato e diretto per un trentennio.

In effetti a partire dal 1992, quando il volume inaugurale uscì per i tipi di Einaudi<sup>1</sup>, di *Tirature* Spinazzola ha coordinato complessivamente 28 numeri – dopo la breve stagione, tra il '93 e il '97, del passaggio a Baldini & Castoldi, a partire dal 1998 tutti e sempre pubblicati da il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, l'editore più fedele e solidale dell'annuario. Ora si trattava in primo luogo di aggiungere al conto l'ultimo fascicolo, il ventinovesimo, di cui Spinazzola aveva bensì fatto in tempo ad avviare la progettazione – anche se non poté vederne l'uscita. Ma una volta condotto in porto *Tirature* '20, dedicato a *I cattivi*, che cosa ne sarebbe stato di *Tirature*? Che cosa ci si poteva fare, ancora, con *Tirature*?

<sup>1</sup> *Tirature* '91, a cura di V. SPINAZZOLA, Einaudi, Torino 1992.

Non è naturalmente il caso di fare adesso la cronaca dei tanti incontri in cui, in animate e un po' stranianti riunioni a distanza (erano i mesi del Covid, fra l'altro, si era in pieno *lockdown*), ne abbiamo appassionatamente discusso e ragionato insieme. Quel che conta è che, settimana dopo settimana, ci siamo progressivamente convinti che l'idea di allestire un archivio digitale potesse davvero rappresentare il modo più efficace per valorizzare appieno un'esperienza come quella *tiraturesca*.

Il formato archivio digitale ci è sembrato il più ad adatto per dar forma ad una operazione che non fosse tanto di ossequiosa tesaurizzazione, di conservazione museificante di un patrimonio sì prezioso, magari, ma solo in quanto traccia di un'avventura intellettuale ormai conclusa, definitivamente trascorsa, da consegnarsi – con tutti i riguardi del caso – alla storia della cultura. Non era questa l'idea di valorizzazione che avevamo in mente. Piuttosto, l'operazione che ci è parso più intrigante provare a mettere in campo consisteva in un tentativo, diciamo così, di *re-installazione* di *Tirature* nel presente, anzi in un presente aperto al futuro. Una ripresentazione in una *forma* e in un *formato* funzionali a renderlo ancora produttivo, ancora accessibile e utilizzabile come strumento. Ma utilizzabile da chi? E perché, in ragione di quale specifica funzionalità? Se il serrato «economicismo psichico» dello Spinazzola studioso della lettura qualcosa ci ha insegnato, è che qualunque intrapresa culturale, ed editoriale, non può non interrogarsi sulla sua effettiva capacità di corrispondere a un'esigenza, sul suo potenziale di utilità e i suoi possibili destinatari. Per chi lo avremmo realizzato, quindi, l'archivio di *Tirature*?

È probabile che l'idea stessa dell'archivio (sia pure digitale) faccia subito pensare, anzitutto, ad utenti elettivi con profili da studiosi e ricercatori accademici – interlocutori d'altronde piuttosto naturali per chi come noi, e come la maggior parte di coloro che nel tempo hanno collaborato a *Tirature*, fa in fondo lo stesso mestiere. E in effetti è innegabile che la digitalizzazione e indicizzazione dell'annuario ci sia parsa anche un'occasione per provare a riportare l'attenzione, retrospettivamente, su un'impresa critica il cui rilievo culturale, e la cui sfidante per non dire provocatoria originalità, non sono forse state colte e recepite appieno dalla comunità scientifica: *et pour cause*, bisognerebbe d'altronde aggiungere.

Il fatto è che, lo sapevamo bene, uno dei caratteri distintivi dell'annuario – per come Spinazzola l'ha ideato, e tutti noi abbiamo concorso a plasmarlo – è sempre consistito nella spregiudicatezza essenzialmente *anti*-accademica del suo peculiare sguardo sul sistema della letterarietà contemporanea, tardonovecentesca e primoduemillesca. La scommessa di *Tirature* prevedeva cioè di mobilitare tutte le risorse di una critica letteraria sagace e

agguerrita, metodologicamente attrezzata e scientificamente rigorosissima, per convogliarle però su un oggetto di indagine che in buona misura eccedeva il perimetro delle letture tradizionalmente ritenute legittime da parte dell'élite umanistica. I rischi di un programma tanto «atipico» li aveva già indicati Spinazzola stesso quando, nell'editoriale di *Tirature* '98 (quello del passaggio a il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori), aveva stilato un primo bilancio provvisorio dell'avventura avviata all'inizio del decennio:

Quando nel 1992 apparve per la prima volta *Tirature*, la previsione, anzi la speranza, era che l'iniziativa riuscisse a durare per un cinque anni. Siamo realistici, ci si diceva, questo è un prodotto che non ha mercato: anche se, qui sta il bello, è proprio del mercato letterario che intende occuparsi. L'idea base infatti era di concentrare l'interesse sui libri che piacciono alla gente qualunque, influenzano l'opinione pubblica, esprimono gusti e tendenze diffuse nell'immaginario collettivo: non per osannarli o denigrarli, si capisce, ma per discuterli attentamente, prendendoli sul serio, senza spocchia, come occasioni per un discorso critico sullo stato della cultura letteraria in Italia. Ma il punto è che i lettori di quei libri non sono naturalmente in grado di apprezzare il criticismo analitico esercitato nei loro riguardi. D'altronde i lettori colti trovano inutile, fuorviante, indecoroso dedicare tempo a mercanzia che ha poco o nulla da spartire con l'arte letteraria e va considerata spazzatura. C'era dunque qualcosa di molto atipico in questo *Tirature*, come del resto già il titolo denunciava provocatoriamente, richiamando l'attenzione sui dati quantitativi, le cifre, le statistiche che danno misura della circolazione effettiva degli oggetti librari: realtà di cui, per motivi analoghi e opposti, non importa nulla né agli accademici né agli avanguardisti, né agli snob raffinati né ai recensori accomodanti. Il suo pubblico semmai *Tirature* doveva cercarselo fra i redattori e collaboratori editoriali, i librai, i bibliotecari, tutti coloro che per necessità professionali hanno del libro un'idea meno retorica, meno tradizionalista di quella prevalente fra i letterati puri. Ma soprattutto si trattava di cercar di coinvolgere i settori più illuminati della grande area dell'insegnamento medio: impresa non delle più agevoli. Eppure, questa è la settima volta che *Tirature* giunge in libreria [...]. Dunque un riscontro positivo lo si è avuto, una cerchia di destinatari si è coagulata, delle attese sono state colmate<sup>2</sup>.

L'operazione di re-installazione dell'annuario che stavamo incominciando a immaginare sembrava ben prestarsi a raccogliere, anzi forse persino a rilanciare questa originaria vocazione di *Tirature* a scompaginare i circuiti

<sup>2</sup> V. SPINAZZOLA, *Il pubblico di Tirature*, in *Tirature* '98. *Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni novanta*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1998, pp. 9-11 (l'articolo è ora accessibile anche attraverso l'archivio: <https://www.fondazionemondadori.it/tirature/tirature-98-una-modernita-da-raccontare-la-narrativa-italiana-degli-anni-novanta/il-pubblico-di-tirature/>).

abituale del discorso critico. Se è vero insomma che il formato archivio digitale poteva favorire un “recupero” del rapporto anche con il più tradizionale pubblico accademico (in prospettiva meglio predisposto, forse, ad un ri-uso e ad una ri-lettura dell’annuario in ottica storicizzante), si trattava soprattutto di modellarlo come uno strumento proficuamente utilizzabile dagli altri suoi possibili destinatari. Ad esempio dalla platea dei nostri studenti, che avrebbero potuto approfittarne (come ora in effetti stanno cominciando a fare) per le loro tesi triennali e magistrali, per le loro relazioni a seminari o esercitazioni. Ma una posizione di riguardo non poteva non spettare – come già Spinazzola indicava – ai docenti delle scuole secondarie, che così spesso d’altronde ci chiedono strumenti per orientarsi nella letteratura degli ultimi decenni: bisognava impegnarsi a far sì che l’archivio potesse presentarsi come un ambiente accogliente e maneggevole anche per loro (e perfino, magari, per i loro ragazzi). Ma si capisce che, a questa stregua, sono molti i contesti anche extra-scolastici nei quali se ne poteva immaginare un impiego come ausilio alla preparazione di iniziative o attività – nell’ambito dell’educazione alla lettura, della promozione del libro, dell’approfondimento culturale/letterario.

E cosa avrebbero potuto trovarci, queste diverse tipologie di fruitori/utenti, in un archivio digitale completo di *Tirature*? Quali vantaggi ne avrebbero potuto trarre, quali esigenze avrebbe potuto appagare la disponibilità di uno strumento del genere? In primo luogo, va da sé, ciò che rende interessante e appetibile l’annuario sono le cose di cui si occupa e parla: la letteratura del cosiddetto “estremo contemporaneo”, il presente trascorrente del nostro sistema letterario nei decenni a cavallo del cambio di millennio – un territorio di cui a tutt’oggi non è che abbondino gli strumenti di descrizione e mappatura critica. Ancor meno praticato e a tutt’oggi «atipico», inconsueto, e dunque tanto più prezioso, è però il punto di vista con cui quel lavoro di mappatura *Tirature* ha provato a condurlo. Trattandosi del punto di vista sulla letteratura che Vittorio Spinazzola ha messo a punto e ci ha insegnato attraverso tutta la sua attività di critico, teorico della letteratura, professore e *maestro*, molte delle sue armoniche sono già state ampiamente messe a fuoco e discusse in questo volume. Qui mi limito a richiamarne rapidamente solo tre aspetti, che mi sembrano i più importanti per l’annuario.

Il primo e più vistoso, è ovvio, consiste nella potente stratificazione e articolazione dello sguardo attraverso cui la letteratura dell’età contemporanea è considerata, a partire dalla nitida consapevolezza che il suo tratto più spettacolarmente caratterizzante è l’inedita democratizzazione delle possibilità sociali di accesso e partecipazione all’esperienza della lettura letteraria. Detto in termini ancora più radicali: la “scandalosa” convinzione da cui

Spinazzola muove è che lo sviluppo di una moderna imprenditoria libraria – e dunque l'ingresso della letteratura in un orizzonte di mercato, la sua esposizione alla legge della domanda e dell'offerta – non siano affatto di per sé *un* anzi *il* male (anche se ovviamente possono comportare tanti rischi di squilibri distorsioni forzature). Sono anche e soprattutto un fattore di vitale arricchimento e dinamizzazione del sistema, un accelerante della sua capacità di dare risposta ai bisogni estetici di una quantità e varietà sempre più grande di individui. In questo contesto, evitare di concentrare l'attenzione solo sui prodotti che riscuotono il plauso dei lettori più colti e consapevoli è una premessa di metodo indispensabile per restituire un'immagine non certo analiticamente pervasiva ma potentemente sistemica, e perciò veramente democratica, di una civiltà letteraria.

È proprio questa l'ottica relazionale e funzionalista che *Tirature* esibisce già nella propria frastagliata struttura d'indice. Così, la tripartizione principale dichiarata già nel sottotitolo – *Autori. Editori. Pubblico* – trova ulteriore conferma ed esplicitazione nelle sotto-sezioni che scandiscono internamente ciascuna parte (*Alte tirature, Comprati in edicola, Adottati a scuola* per la sezione *Gli autori*; *Cronache editoriali, Dal testo al libro, Le vie della promozione* per *Gli editori*; *La lettura sotto inchiesta, Il pubblico delle biblioteche, Il mercato dei successi per I lettori*); o nelle rubriche che segmentano e arricchiscono la sezione finale *Mondo libro* (dalle “storiche” *Calendario editoriale, Almanacco delle classifiche, Diario multimediale, Cruschetto europeo*, a quelle che via via le hanno affiancate e/o talora sostituite – dal *Regesto dei dibattiti* a *Le cifre del libro*, dal *Taccuino bibliotecario* alle *Mappe transnazionali*): in una dialettica peraltro in sé significativa fra relativa stabilità e piccole scosse di assestamento di questa mobile e prensile griglia d'osservazione. Ma di nuovo conviene cedere la parola a Spinazzola per una sintesi delle motivazioni che soggiacciono a questo modo così poco tradizionale di considerare la letterarietà. Stavolta l'editoriale è quello di *Tirature '99*, dedicato sintomaticamente a *I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*:

Secondo lo storico Eric Hobsbawm il Novecento è stato un «secolo breve». Forse questa fortunata definizione potrebbe essere rovesciata: il Novecento è stato un secolo lungo, molto lungo; o almeno, così è stato dal punto di vista letterario. Certo è che nel corso degli ultimi cento anni il mondo della scrittura e della lettura ha fatto tantissima strada; ha raggiunto una complessità di stratificazioni e articolazioni interne come non si era mai vista in qualsiasi passato. C'è stata anzitutto una crescita quantitativa straordinaria: mai erano stati pubblicati tanti libri che avessero o aspirassero ad avere il crisma della letterarietà. È vero che a questo incremento della produzione non ha corrisposto un'espansione adeguata del consumo librario. Ma in compenso si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi

e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili.

Difficile dunque la compilazione di rendiconti a tutto raggio, davvero attendibili. Lo si constata bene nei molti tentativi di bilancio o indicazioni di opere «canoniche» da salvare, all'ordine del giorno in questo scorcio finale del secolo ventesimo. *Tirature* ha deciso di provarci ricorrendo a un metodo più duttile ed elaborato: dividere la produzione letteraria novecentesca in quattro fasce, disposte dall'alto verso il basso, prima i testi più sofisticati, poi quelli con un carattere di letterarietà più agevole da riconoscere, poi ancora le opere a prevalente funzione di intrattenimento, infine i prodotti emarginati dalle persone colte.

Una griglia simile è decisamente utile per dare un'immagine sistematica delle molte idee di letteratura coltivate da scrittori e lettori. Un dato di realtà fondamentale della modernità novecentesca è infatti la convivenza di tipologie letterarie eterogenee, in un insieme ribollente che bisogna prima scomporre per poi riordinarlo in un panorama unitario, dove ogni fenomeno trovi il posto che gli spetta, *unicuique suum*. Va precisato che la disposizione scalare delle fasce produttive ha un significato descrittivo, non valutativo. È nell'ambito di ogni singola fascia che si tratterà di segnalare le opere che hanno influenzato maggiormente, nel bene o nel male, la mentalità dei rispettivi destinatari. A tutti i livelli, anche gli infimi, è possibile distinguere i prodotti dotati di una loro originalità da quelli meramente ripetitivi, gli autori che avevano qualcosa da dire e quelli che si limitavano a orecchiare il già detto. Sarà poi libero ogni lettore, ogni pubblico di elaborare la sua gerarchia di valori, mettendo in cima i libri che hanno soddisfatto meglio la sua competenza e la sua sensibilità di lettura<sup>3</sup>.

Il secondo aspetto di originalità dello sguardo tiraturesco che qui vale la pena richiamare è la propensione davvero marcata – e anzi si direbbe via via più marcata, con il procedere degli anni – all'esplorazione di ciò che sta *ai confini e oltre i confini* del letterario, in dominî contigui ma anche concorrenziali dell'intrattenimento estetico. Questa volta sono anzitutto le sezioni monografiche – che di anno in anno a *Tirature* hanno prestato addirittura i

<sup>3</sup> V. SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento*, in *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999, pp. 10-17, pp. 10-11 (<https://www.fondazionemondadori.it/tirature/tirature-99-i-libri-del-secolo-lettere-novecentesche-per-gli-anni-duemila/oltre-il-novecento/>). Questa idea del numero organicamente strutturato come una ricognizione “multilivello” ha avuto una sorta di ripresa o *update* a partire da *Tirature '03. I nostri libri. Letture d'oggi che vale la pena di fare*, la cui sezione monografica si è trasformata, a partire dal numero successivo e fino al 2006, in una ulteriore sezione autonoma dell'annuario, chiamata appunto *I nostri libri* e sempre caratterizzata dal medesimo impianto: a un trittico di contributi dedicati a *La poesia sperimentale*, *La poesia discorsiva*, *La poesia cantabile*, ogni volta seguiva una seconda terna di interventi su *La narrativa arcicola*, *I romanzi ben fatti*, *L'intrattenimento piacevole*, oltre ad un dittico finale riservato a *Le storie non inventate* e *I fumetti più belli*.

titoli, individuando il tema-guida posto sotto osservazione nel primo piano a più voci d'apertura – a segnalare nel modo più flagrante una direttrice d'attenzione che, d'altro canto, trova ulteriore conferma nella presenza magari meno strutturata ma davvero capillare di tanti singoli articoli o contributi disseminati negli indici dei volumi. Così, se l'interesse per le crescenti fortune e la sempre più robusta legittimazione estetica del fumetto (passione d'altronde di lungo periodo per Spinazzola, fin dai tempi di «Linus»)<sup>4</sup> ispira ben due numeri dell'annuario (*Tirature '08. L'immaginario a fumetti*; e poi *Tirature '12. Graphic novel. L'età adulta del fumetto*), negli anni seguenti altri volumi sono dedicati alle serie televisive (*Tirature '17. Da una serie all'altra*) e ancora prima ai videogiochi (*Tirature '14. Videogiochi e altri racconti*). Proprio dall'editoriale di quest'ultimo numero – intitolato, niente meno, *Un'altra idea di letteratura* – conviene ancora citare rapidamente qualche riga:

Bisogna pur ammodernare la nostra idea di letteratura, di fronte all'avanzata epocale delle forme di intrattenimento ludico, supportate dalla tecnologia digitale con i suoi linguaggi multimediali. Un fenomeno che riguarda schiere così sterminate di fruitori esige di per sé che ce ne si occupi analiticamente, senza spocchia, in tutte le sedi disponibili e da tutti i punti di vista, innovativi o passatisti. D'altra parte in tutto il corso del Novecento si è constatato che neanche gli exploit più clamorosi dello sperimentalismo elitario e snobistico portano mutamenti significativi nelle relazioni fra letterati e lettori. Allora, la vera questione da porre oggi è un rilancio delle attività di scrittura e lettura, sulla base di una esaltazione dell'immaginario autoriale, votato alla creazione di prodotti testuali orientati a soddisfare le attese consapevoli o inconsapevoli di un destinatario collettivo, sia largo sia ristretto, sia culturalmente qualificato sia di scarsa competenza. Anche i videogiochi si collocano su questo sfondo istituzionale<sup>5</sup>.

Un ultimo elemento di originalità del punto di vista tiraturesco stava poi in un tratto che, almeno a prima vista, sembrerebbe costituirne anche la dimensione più inattuale, la componente che sempre più, negli ultimi anni, ha forse mostrato un po' la corda. Mi riferisco naturalmente alla formula-annuario. Puntualizzarne i limiti sembra quasi superfluo: è del tutto evidente

<sup>4</sup> Spinazzola è stato fin da subito fra gli animatori della rivista fondata nell'aprile 1965 da Giovanni Gandini. Già l'anno precedente, peraltro, aveva firmato la prefazione al volume *Povero Charlie Brown!*, il secondo degli albi con cui la Milano Libri di Gandini inaugura la pubblicazione in Italia dei *Peanuts* di Charles M. Schulz (il primo, *Arriva Charlie Brown!*, era uscito nel 1963 con prefazione di Umberto Eco). Ma sull'attenzione di Spinazzola per la letteratura disegnata si veda il contributo di G. CENATI in questo medesimo volume, *Amici di carta a fumetti: una questione seria*, pp. 101-116.

<sup>5</sup> V. SPINAZZOLA, *Un'altra idea di letteratura*, in *Tirature '14. Videogiochi e altri racconti*, a cura di ID., il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2014, pp. 11-17, p. 11 (<https://www.fondazionemondadori.it/tirature/tirature-14-videogiochi-e-altri-racconti/unaltra-idea-di-letteratura/>).

che oggi – ma un oggi in corso ormai da parecchi anni, e che sembra d'altronde proiettarsi in un futuro di lungo periodo, per non dire definitivo – i tempi i contesti i formati di un discorso critico sull'attualità letteraria sono altri. Richiedono account sempre connessi e aggiornabili, sfrigolanti di puntuali upload che li tengano agganciati al presente infinito e simultaneo della Rete e dei social network. Ovvio che la formula annuario, al confronto, rischi di sembrare ormai irrimediabilmente ingessata e attardata, gravata com'è dalla sua inattualissima staticità gutenberghiana.

Eppure quella formula aveva una sua specifica funzionalità e forza, nella misura in cui era in grado di congiungere, ad una marca di prossimità all'oggi comunque forte, una minima ma decisiva presa di distanze retrospettiva/consuntiva: cruciale non solo, forse, ai fini di una valutazione meno epidermica/impressionistica dei fenomeni, ma anche e proprio all'attivazione di quella così preziosa prospettiva *sistemica* che abbiamo appena ricordato. Del resto è una postura che intride e informa di sé anche i singoli articoli di *Tirature*: che certo occasionalmente frequentano anche il taglio singolarativo, focalizzato sulla disamina di una sola opera, ma molto più spesso inclinano alla formula del piccolo panorama, in cui vengono messi in serie e a confronto *più* opere o prodotti. D'altro canto ad un impianto complesso e solido come quello del libro-annuario – curato da un intellettuale riconosciuto e importante, pubblicato da un editore riconosciuto e importante – era connessa una forte marca di *autorevolezza*. Pur senza alcuna altezzosità o sicumera intellettualistica, e anzi nel pieno riconoscimento della pluralità dei punti di vista, dei paradigmi di gusto, dei criteri valutativi che coabitano e confliggono nel sistema della letterarietà contemporanea, il «criticismo analitico» espresso da *Tirature* non nascondeva affatto la propria distinzione e qualificazione professionale/funzionale, sancita e garantita anzitutto dalla rigorosa *mediacy* (tanto editoriale quanto curatoriale, per l'appunto) prevista dal canale/formato attraverso cui si esprimeva.

Se l'obiettivo era quello di re-installare *Tirature* nel presente, allora ciò che l'archivio digitale doveva fare era mediare fra due esigenze contrapposte: non disperdere e anzi segnalare e preservare, in qualche modo, punti di forza e specificità del pur “anacronistico” formato originale dell'annuario; e allo stesso tempo trasformarlo in un oggetto in grado di vivere e funzionare anche altrimenti, nello spazio fluido della Rete, con le sue logiche fruttive spesso più discontinue, segmentate/parcellizzate. In altri termini, quello di *Tirature* doveva essere un archivio “multilivello” e “multiformato”.

Da qui ha preso avvio la fase più operativa del progetto. Il partner con cui lavorare non era difficile identificarlo: non poteva che essere Fondazione Mondadori, non solo perché editore (insieme a il Saggiatore) dell'annuario,

ma anche perché storico interlocutore istituzionale di Spinazzola e della contemporaneistica milanese in tante e importanti occasioni, a cominciare dall'organizzazione, a partire dal 2002, del Master in editoria (e non è inutile ricordare che già in occasione dell'edizione 2017 del Master avevamo proposto ad alcuni ragazzi un workshop, dal titolo *Due volte venti. La scommessa di Tirature, un annuario dalla parte dei lettori*, in cui si prefigurava l'idea di un archivio digitale dell'annuario). Del resto FAAM e il Saggiatore, appena coinvolte nel progetto, si sono subito dichiarate pronte a mettere generosamente a disposizione tutti i numeri dell'annuario in forma aperta, gratuita, *open access* (ragion per cui si è scelto di restringere l'operazione, almeno per il momento, appunto agli ultimi 23 numeri dell'annuario). Nel gruppo di lavoro più ristretto che a questo punto si è costituito, oltre alla rappresentanza di unimi (Giovanna Rosa, Luca Clerici e chi scrive) e al preziosissimo Luca Maccarelli per Fondazione, un ruolo chiave l'hanno avuto – per la parte tecnico-informatica – i ragazzi di Watuppa, Davide Persichetti e il suo team (già peraltro consulenti di Fondazione per la gestione del sito). È grazie alla loro pazienza e disponibilità, oltre che alla loro bravura, se alla fine l'archivio di *Tirature* ha assunto davvero l'aspetto che avevamo in mente.

Raggiungibile all'indirizzo che ho indicato in avvio – e comunque dal sito di Fondazione Mondadori, cliccando la voce *Tirature* nella sezione *Pubblicazioni* – l'archivio esibisce fin dalla *homepage* una struttura bipartita. Nella sezione in alto c'è una classica maschera di ricerca, cioè un dispositivo che consente un accesso al corpus tiraturesco che potremmo definire *on the prowl*, per usare un'espressione della linguista e studiosa americana di testualità digitale Naomi Baron<sup>6</sup>: cioè *alla caccia di* qualcosa, di articoli che riguardino uno specifico argomento o tema di interesse. Qui cioè l'archivio di *Tirature* funziona come un grande repertorio di singoli testi, tutti individualmente richiamabili – a prescindere dalla loro collocazione originale in questo o quell'annuario – in ragione di una specifica *query*, di una richiesta dell'utente/fruitor. Nella parte sottostante della *homepage*, però, ci scorrono davanti agli occhi, ben ordinate in una serie cronologica, le bellissime copertine dei 23 numeri di *Tirature* pubblicati dal '98 ad oggi, tutte cliccabili per accedere ai “contenuti” del fascicolo corrispondente: sicché qui l'archivio ci appare non come un repertorio di brevi saggi ma appunto di annuari-libro, ciascuno organicamente progettato e strutturato come tale e come tale perlustrabile e leggibile.

<sup>6</sup> N. BARON, *Words Onscreen: The Fate of Reading in a Digital World*, Oxford University Press, Oxford 2015. Ma da segnalare è anche il più recente *How We Read Now: Strategic Choices for Print, Screen, and Audio*, Oxford University Press, Oxford 2021.

L'archivio ripresenta dunque il *corpus* di *Tirature* in un doppio formato, consentendo di esplorarne i contenuti secondo due grandi modalità, due differenti atteggiamenti di lettura. Per la verità la struttura è poi ancora un poco più mossa e screziata di così, meno rudemente binaria: l'ambiente propone infatti in modo piuttosto insistito l'idea di un gioco di dissolvenze o transizioni progressive, di riverberi e possibili slittamenti fra quei due poli.

Da un lato, la *zona copertine* è il punto d'accesso per un percorso di accesso all'annuario che si dirige – progressivamente – verso un massimo effetto di ri-concretizzazione della sua forma originaria, in senso strutturale ma poi anche propriamente grafico/editoriale. Dalla copertina si arriva in prima battuta ad una pagina che riproduce – sia pure in forma “reinstallata”, graficamente riformattata e integralmente cliccabile – il *Sommario* del numero, introdotto da una brevissima nota di presentazione (il testo è quello della quarta di copertina del volume originale). Ciò consente di apprezzare a colpo d'occhio, e di esplorare facilmente attraverso lo scrolling verticale della pagina, l'articolazione complessiva del fascicolo, nella sequenza delle sue sezioni e sotto-sezioni. Con un semplice clic è possibile accedere ad ogni singolo articolo, di cui a questo punto mi si presenta il testo integrale in forma però, di nuovo, smaterializzata e reinstallata, diciamo da post in un blog (nessuna scansione in pagine, impaginazione a bandiera, medesimo font presente nelle altre parti del sito, etc). Accanto al titolo, in altro a destra, il bottone *Crea PDF* mi permette di generare un file archiviabile (e stampabile, condivisibile, etc.) dell'articolo in questa forma. Sulla sinistra, in una colonna che scorre accanto al testo, al di sotto dei bottoni *Torna all'archivio* e *Torna al sommario* (che permettono appunto di risalire agli step precedenti della ricerca), resta invece visibile l'indice non dell'intero numero ma della specifica sezione alla quale l'articolo che sto leggendo appartiene. Per agevolarne l'eventuale esplorazione protratta, se non proprio organica, anche in questo indice parziale i titoli degli articoli sono cliccabili – e dunque raggiungibili e leggibili senza dover tornare ogni volta alla pagina del *Sommario* generale. Pagina dalla quale, d'altra parte, uno specifico bottone presente al termine della nota di presentazione iniziale consente anche, al lettore/fruitor che lo desiderasse, di scaricare il file PDF dell'intero numero dell'annuario nel suo *layout* tipografico originario (recuperandone dunque anche la paginazione – dettaglio non inutile, ad esempio, per chi avesse esigenza di rispettare le norme convenzionali della citazione o del riferimento bibliografico).

Per converso, dalla zona della *maschera di ricerca* iniziale il lettore/fruitor può di fatto accedere al medesimo *corpus* – cioè all'intera collezione dei 23 numeri dell'annuario – *anche senza vederlo*, usandolo cioè, lo si è già

detto, come grande serbatoio di contenuti da cui estrarre, di volta in volta, solo e proprio quelli di suo specifico interesse. Ciò è particolarmente evidente quando si utilizza la maschera per la *Ricerca libera*: che si scelga di inserire il nome di un autore o una etichetta di genere, uno specifico titolo oppure un tema, o magari un fenomeno o una collana o una qualsiasi altra *keyword*, la ricerca restituirà appunto un elenco di titoli – presentati in ordine cronologico, e ovviamente tutti cliccabili – degli articoli via via apparsi in un qualche numero *Tirature* che abbiano una attinenza con la *query* (le informazioni circa il fascicolo di provenienza dei contributi sono sinteticamente richiamate in una stringa di testo sopra il titolo). Le cose già cambiano un po', comunque, con le altre tre maschere – *Scegli un collaboratore*, *Scegli una sezione*, *Scegli una monografica* – che il fruitore può usare in modo indipendente o incrociandole con la prima (e/o fra loro). Pur continuando a mettere in primo piano il criterio della estrazione selettiva di contenuti, ciascuno di questi filtri richiama però alcuni elementi di struttura dei volumi, che prendono ulteriore consistenza – di fronte agli occhi dell'utente – non appena si clicca all'interno della maschera e compare una lista con le alternative da selezionare.

Quella dei collaboratori dell'annuario si presta ad essere usata da un fruitore che, nel lungo elenco di “firme” (quasi centocinquanta da quelle più occasionali alle ricorrenti, fino agli assidui e ai fedelissimi: il numero di “apparizioni” di ciascuno è indicato fra parentesi accanto al nome), riconosca una voce critica che lo interessa o incuriosisce – vuoi perché gli è già nota, anche al di là del suo contributo a *Tirature*; vuoi per l'attenzione insistita che proprio su *Tirature* ha dedicato, magari, ad un certo argomento. D'altro canto l'elenco può anche funzionare, a scorrerlo e osservarlo nel suo insieme, come una essenziale “carta d'identità” del gruppo che negli anni ha animato l'annuario: con le diverse generazioni di allievi di Spinazzola – e poi di allievi dei suoi allievi –, insomma il nucleo/baricentro della contemporaneistica milanese; ma anche la rete ampia e ramificata di collaboratori esterni che Spinazzola ha sempre saputo attrarre e coinvolgere nel progetto, in ragione della loro *expertise* editoriale/letteraria o anche in altri, più o meno “eccentrici”, campi (economico, giuridico, tecnico/informatico, etc).

Le maschere *Scegli una sezione* e *Scegli una monografica* riportano più direttamente l'accento, sia pure in questo spazio di massima “smaterializzazione” del formato-volume, sulle principali articolazioni interne dei numeri di *Tirature*: se le alternative della prima ne ripropongono la principale struttura d'indice (le macro-sezioni *Gli autori*, *Gli editori*, *I lettori*, le rubriche di *Mondo libro*; un'ulteriore ripartizione isola *Gli editoriali di Vittorio Spinazzola*), nella seconda a scorrere sotto gli occhi del fruitore è la lista dei

titoli/argomento dei 23 annuari – delle questioni insomma su cui *Tirature* è via via intervenuto attraverso la sua sezione d'aperura.

Al di là dei primi riscontri positivi al momento raccolti, sarà il futuro più e meno prossimo a dirci se e quanto l'operazione che abbiamo provato a realizzare ha funzionato: tanto più che, nella sua forma attuale, l'archivio è comunque soprattutto un punto di partenza, una piattaforma che sarà necessario sviluppare ancora.

Intanto perché già dalle prime fasi la sua progettazione si è accompagnata all'idea che in futuro – se e quando se ne creeranno le condizioni – sarebbe bello poter integrare nell'archivio anche le annate precedenti alla stagione del lungo e proficuo rapporto con il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori recuperando i numeri usciti presso altri editori (i già ricordati Baldini & Castoldi e Einaudi). E magari implementare la piattaforma in modo da accogliere poi anche l'archivio di *Pubblico. Produzione letteraria e mercato culturale*, il primo annuario fondato e diretto da Spinazzola (dieci numeri, dal 1977 al 1987), che di *Tirature* è per molti versi il papà.

In secondo luogo, affinché un "oggetto" come l'archivio di *Tirature* viva davvero, sarà necessario sostenerlo e affiancarlo con una serie di iniziative di promozione, non pensate in forma occasionale/episodica ma come complemento sistemico, stabile: in particolare interpellando e coinvolgendo, fra le già evocate fasce di destinatari/utenti elettivi o potenziali, gli insegnanti delle scuole superiori, attraverso specifici *workshop* o incontri di approfondimento sull'uso dell'archivio come strumento di aggiornamento e risorsa didattica.

In quest'ottica, d'altro canto, un prezioso arricchimento dell'archivio potrebbe essere in prospettiva l'aggiunta di una serie di *Percorsi*, di concreti esempi d'uso del corpus di *Tirature* per la costruzione di attività didattiche o piccoli approfondimenti critici intorno a un tema, un genere, un autore: capitoli di tesi di laurea o esercitazioni da laboratorio, unità d'apprendimento congegnate da qualche insegnante o esiti di lavori di gruppo svolti in classe dai loro studenti, questi peculiarissimi *user generated contents* inverrebbero nel modo forse più pieno l'aspirazione che della progettazione e realizzazione dell'archivio di *Tirature* è stata la matrice ideale. Quella cioè ad una re-installazione riattivante che sia in grado di perpetuarne non solo la memoria ma la vitale funzionalità.

SARA SULLAM

## IL SIGNOR SPINAZZOLA E LA SIGNORA WOOLF: CONSIDERAZIONI SULLA LETTURA EDITORIALE

«Per quanto sembri la cosa più facile del mondo – non basta forse mettere in fila le lettere dell’alfabeto? – leggere è in realtà molto difficile, e dubito che esista qualcuno che ne sappia davvero qualcosa»<sup>1</sup>: queste parole di Virginia Woolf sono forse una provocazione, eppure se tanto si è scritto sul piacere di leggere, meno si è detto, tradizionalmente, sulla differenza tra «leggere e saper leggere»<sup>2</sup>, o sui diversi tipi di lettura – e di lettori. Tutti – o quasi – sanno mettere in fila le lettere, vero. Ma quanti modi diversi ci sono di leggere? Quali sono gli *usi* della lettura?

A queste domande ho cercato risposta in Virginia Woolf e in Vittorio Spinazzola, per quanto poco giudizioso possa sembrare l’accoppiamento (e tale sembrasse a Spinazzola). In effetti, è difficile immaginare due figure più diverse, eppure per anni, da anglista italiana, ho pensato – e continuo a pensare – che così lontani non siano, e che il loro comune interesse per la democrazia letteraria e per la lettura e i lettori getti un ponte immaginario tra Londra e Milano. È un comune interesse, quello di Woolf e Spinazzola, per il destino sociale dei libri, per la dimensione relazionale della letteratura, e della lettura. Alla diversità e alle complessità delle esperienze di lettura Vittorio Spinazzola ha dedicato saggi importanti nella *Critica della lettura* (1992, poi raccolti in *L’esperienza della lettura*, 2010). E in uno in particolare, «La valorizzazione del testo», si trovano riflessioni che rispondono in parte a un’affermazione che l’ho sentito ripetere più volte a voce, nei corridoi i durante gli orari di ricevimento, per cui «la cosa peggiore che può capitare a un libro è finire nelle mani sbagliate».

<sup>1</sup> V. WOOLF, *How Should One Read a Book?* (1926, in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di A. MC NEILLIE, Hogarth Press, London 1994, p. 389 (trad. di chi scrive).

<sup>2</sup> V. SPINAZZOLA, *La lettura letteraria*, in ID., *L’esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 2010, p. 193.

È questa una frase illuminante, nella sua semplicità, che ho tenuto bene a mente nel momento in cui ho iniziato a leggere per lavoro, ossia a valutare proposte di narrativa straniera per contribuire a farle finire nelle mani giuste. Sebbene il giudizio di pubblicabilità stilato dal lettore sia «l'atto introduttivo a ogni procedura di apprezzamento pubblico» e «premessa necessaria a che il testo assuma uno statuto di esistenza socialmente fruibile»<sup>3</sup>, quello del lettore editoriale, o lettore di manoscritti che dir si voglia, è un mestiere scarsamente codificato, e di cui si sa poco. Nessun lettore è solo lettore: esistono lettori-scrittori, lettori-redattori, lettori-critici letterari, lettori-traduttori, lettori-docenti per citare solo le combinazioni più frequenti. Non a caso, perlomeno in ambito italiano, con rare eccezioni, se qualcosa sappiamo dei lettori è perché erano scrittori (per esempio del Buono, Pontiggia, Ginzburg), o critici e traduttori (Cases, Fortini) e i loro pareri vengono letti mettendo in dominante la 'funzione autore'. In quest'ottica, i pareri di lettura vengono per lo più letti all'interno della traiettoria professionale dell'autore o in relazione alla poetica di quest'ultimo.

Spinazzola assume invece come osservatorio privilegiato quello della mediazione editoriale. Affinché un testo «quale è stato concepito dall'autore» diventi il libro «quale viene fruito dei lettori», ossia perché un testo diventi un'opera, il momento della mediazione editoriale è cruciale, in quanto solo attraverso di essa, scrive Spinazzola, «il parto dell'ingegno inventivo di un individuo adempie il suo destino funzionale: si socializza, si rende disponibile a una pluralità di fruitori dislocati»<sup>4</sup>. La «valorizzazione del testo» quindi inizia nel «chiuso degli apparati redazionali»<sup>5</sup>, grazie all'operato del lettore che è il primo a leggere il manoscritto dopo che questo è stato licenziato dall'autore, e prosegue poi articolandosi in cinque fasi: l'impressione di leggibilità letteraria, ossia il «giudizio sommario del pubblico colto, che decide i confini del letterario»; il successo editoriale, ossia il momento in cui «un gruppo ristretto di lettori fa convergere i suoi consensi su un'opera selezionandola tra quante appartengono alla stessa categoria tipologica»; la fama, e infine la sanzione di classicità scolastica<sup>6</sup>. Si tratta di cinque tipi di lettura diversa, che si compiono con fini altrettanto diversi, ma la cui interazione è fondamentale. In questo modo Spinazzola colloca l'esercizio della critica non entro i confini della repubblica delle lettere, bensì all'interno di un più articolato sistema in cui il momento della mediazione editoriale non

<sup>3</sup> V. SPINAZZOLA, *La valorizzazione del testo*, in ID., *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 2010, p. 150.

<sup>4</sup> Ivi, p. 139.

<sup>5</sup> Ivi, p. 150.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 150 e ss.

può essere disgiunto da quello della creazione (a monte) o della fruizione (a valle). Non a caso il saggio auspica «l'avvento di una critica dell'editoria, come parte integrante, non sostitutiva né subordinata, d'una critica complessiva della letteratura, capace di dare conto di tutti gli aspetti e le fasi della creazione scritta, nel contesto relazionale in cui si proietta»<sup>7</sup>.

Torniamo ora alla frase di Spinazzola, per cui «la cosa peggiore che può capitare a un libro è finire nella mani sbagliate». In che modo il lettore editoriale contribuisce a che il testo diventi un'opera che finisca nelle mani giuste? Scrive Spinazzola che «il giudizio di pubblicabilità è e non può non essere eminentemente interessato, perché volto a ipotizzare il vantaggio o lo svantaggio derivante dall'editore dalla stampa del testo»<sup>8</sup>. «Interesse» è una parola chiave nella critica della lettura spinazzoliana, nella sua duplice accezione di interesse economico (dell'editore) e interesse del lettore nel compiere una lettura «per ottenere qualcosa che non ha e di cui avverte la mancanza»<sup>9</sup>. L'inevitabile «interesse» proprio della lettura editoriale riguarda entrambe le accezioni e rivela il suo carattere eminentemente relazionale. Il lettore editoriale legge sempre per conto d'altri: la sua può essere definita una lettura 'transitiva', ossia non si esaurisce in sé.

Scriveva sempre Virginia Woolf, in un breve ma acutissimo saggio sul rapporto tra autori e pubblico intitolato «Il committente e il croco» che «Sapere per chi si scrive vuol dire sapere scrivere»<sup>10</sup>. Una libera reinterpretazione di quest'affermazione – «Sapere per chi si legge, vuol dire saper leggere» – delinea con efficacia il profilo del lettore editoriale. In primo luogo, c'è il rapporto di fiducia che lo lega al suo editore: Stanley Unwin, editore inglese e presidente della Publishers Association e della International Publishers Association, autore di diversi volumi sul lavoro editoriali tra cui niente meno che *The Truth About Publishing* (1926): «Credo che i lettori migliori e più efficaci [...] siano coloro che hanno avuto esperienza negli uffici di una casa editrice, oppure abbiano maturato un'intima conoscenza dei bisogni del proprio editore»<sup>11</sup>. Le parole di Unwin mostrano come l'attività del lettore si collochi, fisicamente o meno, entro gli spazi dell'industria editoriale. Ma la fiducia che l'editore ripone nel proprio lettore è intimamente connessa anche al «rapporto fiduciario con un pubblico individuato chiaramente,

<sup>7</sup> Ivi, p. 151.

<sup>8</sup> Ivi, p. 149.

<sup>9</sup> V. SPINAZZOLA, *La fatica di leggere*, in Id., *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 2010, p. 102.

<sup>10</sup> V. WOOLF, *Il committente e il croco* (1923), in EAD., *Il lettore comune*, trad. it. di E. BOLLATI, Elliot, Roma 2002, p. 218.

<sup>11</sup> S. UNWIN, *The Truth About Publishing* (1926), VII ed., Lyons & Burford, New York 1960, p. 28.

assumendolo non come clientela ma come committenza ideale»<sup>12</sup>. Torniamo allora al ‘committente’ del saggio di Woolf, in cui la scrittrice, focalizzandosi sulla molteplicità della committenza a partire dal diciannovesimo secolo, si domanda «per chi dovremmo scrivere?» E prosegue: «Al giorno d’oggi, infatti, la categoria dei committenti è di una varietà sconcertante e senza precedenti. Abbiamo i quotidiani, i settimanali e i mensili; il pubblico inglese e quello americano; il pubblico dei best seller e dei libri di nicchia; gli intellettuali e la massa; entità ben organizzate e consapevoli in grado di manifestare attraverso il loro portavoce i loro bisogni, la loro approvazione e il loro scontento»<sup>13</sup>. Nel 1923, Woolf già metteva bene a fuoco quella che Spinazzola definisce «l’articolazione sistemica dell’utenza, in un dato tempo e in un dato paese» per poi concludere che «il successo va quindi addebitato, solitamente, a un soggetto collettivo parziale, più o meno ampio ma comunque circoscritto. Per ciò stesso, le sue manifestazioni di apprezzamento hanno un valore non già assoluto ma relativo, con riferimento sia alla quota di pubblico agente nella funzione giudicatrice, sia all’area produttiva in cui tale funzione viene svolta»<sup>14</sup>. Ecco che allora il lettore deve immaginare – o meglio: leggere immaginando – un doppio committente: da un lato l’editore, dall’altro il pubblico dei lettori. In questo senso, il lettore editoriale è un vero e proprio mediatore, il cui giudizio critico non si esaurisce in se stesso bensì ne attiva altri.

Nel 1927 Woolf fu invitata con il marito Leonard a tenere una conversazione radiofonica sulle frequenze dell’allora recentemente fondata BBC dal titolo *Are too many books being written and published?*<sup>15</sup> I Woolf parlavano nella duplice veste di scrittori e editori (da dieci anni avevano fondato la Hogarth Press, casa editrice tutt’altro che di nicchia). Alle considerazioni al limite della *deprecatio temporum* di Leonard – il quale rispondeva in modo sostanzialmente affermativo alla domanda che dava il titolo alla conversazione – Virginia oppone un ottimismo realistico che la porta a mettere in correlazione la quantità di libri scritti e pubblicati con l’allargamento democratico del pubblico dei lettori: «Oggi gettiamo reti molto più ampie e così portiamo molto più pesce a riva»<sup>16</sup>. Un simile ottimismo era in lei legato all’esercizio del lavoro editoriale e, insieme, al lavoro critico. Insomma, a una pratica letteraria che si articolava in tutte le fasi di valorizzazione di

<sup>12</sup> V. SPINAZZOLA, *La valorizzazione del testo* cit., p. 150.

<sup>13</sup> V. WOOLF, *Il committente e il croco* cit., p. 218.

<sup>14</sup> V. SPINAZZOLA, *La valorizzazione del testo* cit., p. 158.

<sup>15</sup> L. WOOLF, V. WOOLF, M. CUDDY-KEANE, *Are Too Many Books Written and Published?*, in «PMLA», CXXI (2006), n. 1, pp. 235-44.

<sup>16</sup> Ivi, p. 240.

un testo. Dopo essersi augurato «l'avvento di una critica dell'editoria», Spinazzola prosegue affermando che «l'editoria rappresenta il luogo principe in cui l'extraestetico si mescola indissolubilmente all'estetico, proprio per consentirgli di assumere presenza sociale e quindi esplicare la sua funzione, manifestando il suo valore»<sup>17</sup>.

Eccessivo ottimismo, quello del signor Spinazzola e della signora Woolf? No, entrambi hanno ben chiaro, ognuno «in un dato tempo e in dato paese», quali siano le contraddizioni e i problemi della pratica letteraria nel contesto dell'industria editoriale. Ma come scrive Spinazzola, «Approfondire questi argomenti porterebbe troppo lontano dal tema essenziale del nostro discorso, che vuole soltanto tracciare una mappa d'insieme dei processi di valorizzazione letteraria»<sup>18</sup>. E per capire questi processi e assumere uno sguardo lucidamente critico e contemporaneo sulla pratica letteraria, ripartire dalla lettura, nei suoi vari usi, è il primo passo da compiere.

<sup>17</sup> V. SPINAZZOLA, *La valorizzazione del testo* cit., p. 151.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 152.



LUISA FINOCCHI

## RICORDO DI VITTORIO SPINAZZOLA

Non è semplice definire il ruolo di indirizzo che Vittorio Spinazzola ha svolto negli anni per Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: proverò a farlo individuando quattro date significative in questo lungo percorso e alcuni temi centrali per lo sviluppo dei progetti che insieme abbiamo potuto realizzare.

La prima data. È il 19 febbraio del 1981, Mimma Mondadori, presidente, inaugura i lavori della neonata Fondazione con un convegno dedicato a *Editoria e cultura tra le due guerre (1920-1940)*<sup>1</sup>. Tre giorni di convegno (organizzati grazie alla collaborazione del Comune di Milano e dell'allora sindaco Carlo Tognoli nelle sale della Villa Reale di via Palestro) in cui presero la parola oltre venti relatori: editori, studiosi, artisti, autori tra cui Pampaloni, Raboni, Murialdi, del Buono, Lucentini, Cederna, Zavattini, Scheiwiller, Munari, Calvino, Isella.

Dopo le parole introduttive del Presidente e il ricordo di Valentino Bompiani – amico, testimone e interprete di quegli anni – prese la parola Vittorio Spinazzola che aprì i lavori con la prima relazione che fin dal titolo, *Scrittori, lettori e editori tra le due guerre*, individuava la stretta relazione tra questi tre soggetti, sottolineando come «il vero fattore dinamico della vita letteraria» sia rappresentato «dall'imprenditoria editoriale, che pur in spirito di connivenza o almeno di adattamenti ai tempi prosegue lo sforzo per rinnovare e allargare il mercato librario». L'editoria dunque come «segno di continuità ma assieme di progresso nell'evoluzione dei fatti letterari».

<sup>1</sup> *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1983.

Accanto all'editoria, la centralità di Milano, che anche sotto il fascismo porta il suo «contributo operativo» al rinnovamento della cultura e del costume letterario italiani.

Da un lato dunque scrittori, editori e lettori, che ritroveremo in un ordine parzialmente mutato nel sottotitolo dell'annuario spinazzoliano; e Milano dall'altro, una città alle cui potenzialità penso di poter dire Spinazzola ha sempre creduto.

È il 1997 quando Fondazione Mondadori e Università degli studi di Milano promuovono un ciclo di conferenze internazionali che, partendo dalla ben nota affermazione di Eugenio Garin per cui «non si può fare storia della cultura senza fare storia dell'editoria», si propongono di guardare alla mediazione editoriale da diverse prospettive metodologiche. A guidare l'iniziativa Enrico Decleva (che nel frattempo aveva pubblicato il suo fondamentale volume dedicato a Arnoldo Mondadori e alla storia della sua casa editrice), Alberto Cadioli, già da allora attento alle pratiche di lettura e Vittorio Spinazzola. Quattro incontri, quattro approcci metodologici differenti, una sorta di «introduzione a più voci in un settore interdisciplinare di studi» di cui era facile prevedere una sempre maggiore espansione. Quattro incontri di straordinario spessore che videro nella Sala napoleonica dell'Università degli studi di Milano confrontarsi oltre agli ideatori del progetto studiosi italiani e stranieri come Gabriele Turi, Roger Chartier, Jean-Yves Mollier, Robert Escarpit. L'ultimo incontro ebbe come protagonisti Spinazzola e Ulrich Scultz-Buschhaus, con l'obiettivo di approfondire «le interconnessioni tra dinamiche letterarie e sistema librario».

Credo di non sbagliarmi individuando in questo ciclo di incontri dedicato alla mediazione editoriale le basi di quello che sarà il futuro progetto del master in editoria<sup>2</sup>.

Solo un anno più tardi, nel 1998, Fondazione inaugura con il Saggiatore la pubblicazione della nuova veste di *Tirature. Autori, editori, pubblico*. Di questo progetto che ha offerto negli anni un punto di vista originale e non scontato, un osservatorio forse unico sulla produzione editoriale italiana, non posso aggiungere nulla a quanto è già stato detto nelle precedenti pagine. Mi preme però sottolineare come il suo curatore volle accogliere positivamente due suggerimenti di carattere "editoriale": il primo fu quello di accentuare anche graficamente il carattere di annuario di questa pubblicazione grazie anche alla nuova veste grafica curata da Fabrizio Confalonieri che ne ideerà anche le copertine dedicate al tema monografico

<sup>2</sup> A. CADIOLI, E. DECLEVA, V. SPINAZZOLA (a cura di), *La mediazione editoriale*, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1999.

dell'anno. Il secondo, accolto però con non poche perplessità, fu quello di rinunciare all'edizione cartacea a favore di un'edizione digitale accessibile a tutti gratuitamente. Da *Scrittori, lettori, editori* a *Autori-Editori-Pubblico...* il passo è breve<sup>3</sup>.

Nell'aprile del 2002, sempre in Sala Napoleonica – a conferma della sempre più stretta collaborazione tra Fondazione Mondadori e Università degli studi di Milano –, Enrico Decleva e Luca Formenton diedero il via a un incontro dal significativo titolo *Quale cultura per l'impresa editoriale*. Presero la parola in quell'occasione Alberto Cadioli, Claudio Demattè (direttore di una collana presso Etas dal significativo titolo *Economia della cultura*), Gian Arturo Ferrari e Stefano Mauri: coordinava l'incontro Vittorio Spinazzola. Quale miglior viatico per l'avvio della prima edizione di quel master (promosso da Università degli studi di Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e Associazione italiana editori) che allora si chiamava *Master per redattore in editoria libraria con competenze digitali* e che come sintetizzava Spinazzola avrebbe dovuto insegnare ai futuri redattori non solo a leggere e scrivere ma anche far di conto? Forse Spinazzola ricordava un'intervista radiofonica a Erich Linder in cui l'agente letterario che per anni monopolizzò la scena editoriale italiana affermava: «Una delle più colossali e incredibili e vergognose carenze in Italia è che un'industria (perché bene o male è un'industria) il cui fatturato annuo deve aggirarsi tranquillamente sui 3/400 miliardi di lire non abbia ancora trovato il modo di montare una piccola scuola che crei dei funzionari editoriali – perché le cose si possono imparare: non si può imparare la fantasia, non si può imparare l'immaginazione, ma la meccanica si impara». Un master fortemente voluto da Spinazzola e Decleva perché Milano si dotasse di una «istituzione formativa ad alta qualifica culturale» in grado di garantire agli allievi «una preparazione professionale adeguata alle esigenze più avanzate di sviluppo della civiltà del libro e della lettura». Una scommessa sulle opportunità offerte dalla collaborazione tra pubblico e privato, tra mondo accademico e mondo editoriale per garantire una formazione adeguata ai giovani che devono affrontare il complesso mondo editoriale, una scommessa che oggi possiamo dire vinta.

22 edizioni del Master, 23 numeri di *Tirature*, libri come *La modernità letteraria*, *Alte tirature*, *L'egemonia del romanzo* e poi decine di incontri, convegni un vero sistema integrato di attività a testimonianza della stretta collaborazione tra Fondazione Mondadori e Università degli studi di Milano.

<sup>3</sup> Rimando all'archivio digitale di *Tirature* disponibile sul sito di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

A Vittorio Spinazzola Fondazione Mondadori deve dunque un grazie perché negli anni ci ha consentito di mettere a fuoco la mission, una linea di politica culturale in costante crescita e necessaria trasformazione, ma sempre coerente negli anni.

## INDICE

<i>Luca Clerici e Bruno Falchetto</i> Premessa	5
<i>Stefania Sini</i> La divertente fatica per tutti. Vittorio Spinazzola teorico della lettura	11
<i>Elisa Gambaro</i> Le coordinate del sistema letterario: incontri di immaginazioni e scambi di interesse	29
<i>Emanuele Zinato</i> Polarità dell'intreccio e tassonomie della ricezione: il sistema letterario degli anni Settanta in <i>Dopo l'avanguardia</i>	41
<i>Filippo Pennacchio</i> Vittorio Spinazzola narratologo	51
<i>Emiliano Morreale</i> Un gramsciano al cinema: da «Cinema nuovo» a <i>Cinema e pubblico</i>	63
<i>Daniela Brogi</i> Il coraggio di essere popolari: Spinazzola e Manzoni	79
<i>Michele Farina</i> <i>Pinocchio &amp; C.</i> : Vittorio Spinazzola e la grande letteratura per ragazzi	87
<i>Giuliano Cenati</i> Amici di carta a fumetti: una questione seria	101

<i>Isotta Piazza</i> Spinazzola e il canone. Naturalmente, una proposta <i>sui generis</i>	117
<i>Mauro Novelli</i> Le funzioni della mediazione editoriale nella riflessione di Vittorio Spinazzola	131
<i>Luca Gallarini</i> Da <i>Pubblico</i> a <i>Tirature</i>	143
<i>Stefano Ghidinelli</i> Un archivio digitale per <i>Tirature</i>	163
<i>Sara Sullam</i> Il signor Spinazzola e la signora Woolf: considerazioni sulla lettura editoriale	175
<i>Luisa Finocchi</i> Ricordo di Vittorio Spinazzola	181



Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di febbraio 2025