

ALESSANDRO ZACCURI

Teoria e tecniche dell'informazione culturale



“On the Shoulders of Giants” © Matthew Watkins (disegno su iPhone)

www.watkinsmedia.com

Sommario

1. L'informazione culturale oggi

- a. *Una premessa*
- b. *Barbari sulle spalle dei giganti*
- c. *Le forme dell'elettismo*

2. La prospettiva storica

- a. *Il Settecento: l'età dell'informazione*
- b. *L'Ottocento: l'età dell'industria*
- c. *Il Novecento: l'età dei mass media*

3. Il caso italiano

- a. *Origine e destrutturazione della terza pagina*
- b. *Inseriti e allegati tra edicola e web*
- c. *La cultura alla radio e in tv*
- d. *Il circuito dei festival*

4. Il rapporto fra critica e informazione

- a. *Recensire e giudicare: la nascita del critico professionista*
- b. *Segnali dalla blogosfera: la rivincita dell'amateur*
- c. *La coda lunga: verso il citizen criticism?*
- d. *Tra ammirazione e copyright: la nuova pirateria*

5. I concetti chiave del dibattito culturale

- a. *Midcult e masscult*
- b. *Umanesimo e scienza, le "due culture"*
- c. *La teoria del "meme"*
- d. *La cultura convergente*

6. Il reportage narrativo

- a. *L'atto di narrare fra narrazione e storytelling*
- b. *Letteratura e giornalismo*
- c. *Gli stili della Narrative Nonfiction*
- d. *La Narrative Nonfiction in Italia*
- e. *Giappone e Russia, cinema e fumetti*

1. L'informazione culturale oggi

a. Una premessa

Almeno tre elementi concorrono oggi alla descrizione del processo che può essere definito come “informazione culturale”. Prima ancora di essere campi di approfondimento specialistico, questi elementi si manifestano come direttrici lungo le quali è opportuno esercitare la propria attenzione. Li elenchiamo in via preliminare, con l'avvertenza che nelle prossime pagine li ritroveremo spesso intrecciati: riconoscerli e separarli l'uno dall'altro farà appunto parte del nostro compito di “informatore culturale”.

Le tre direttrici sono:

- ⇒ *l'evoluzione storica*, con particolare riguardo alle trasformazioni del giornalismo culturale dalle origini settecentesche fino alla tumultuosa situazione attuale;
- ⇒ *la struttura linguistica*, così come emerge dall'analisi dei diversi stili di comunicazione e di racconto, in un dialogo sempre più fitto sia con la tradizione letteraria sia con l'innovazione tecnologica;
- ⇒ *la componente materiale*, troppo spesso trascurata quando ci si occupa di fenomeni culturali e, al contrario, decisiva nella circolazione e nella condivisione di idee (si pensi, nel passato, al ruolo svolto dalla stampa a caratteri mobili e, nel presente, al sempre più vasto processo di digitalizzazione)¹.

In linea di principio, occorrerà ancora ricordare come la cultura non vada mai intesa come qualcosa di estraneo al farsi della società e quindi, in ultima analisi, ornamentale e rinunciabile. Al contrario, oggi più che mai la cultura permea in profondi-

¹ *L'evoluzione storica* è compiutamente descritta da GIORGIO ZANCHINI, *Il giornalismo culturale*, Roma, Carocci, 2009. *La struttura linguistica* è indagata da CLOTILDE BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009. Spunti sulla *componente materiale* sono illustrate in questa dispensa.

tà contesti anche in apparenza discordanti (la finanza e la narrativa popolare, per esempio) e richiede un continuo sforzo di interpretazione.

In sintesi estrema, potremmo sostenere che praticare l'informazione culturale oggi significa *individuare e documentare le differenze tra ciò che è vicino e le somiglianze tra ciò che è lontano.*

b. Barbari sulle spalle dei giganti

Per molto tempo la trasmissione e la condivisione delle nozioni culturali si è basata sul celebre paradigma dei “nani sulle spalle dei giganti”. La metafora, tradizionalmente attribuita a Bernardo di Chartres (XII secolo)², allude all'apporto, per quanto minimo, con cui ciascuna generazione progredisce allo sviluppo del sapere: i moderni saranno anche simili a nani rispetto ai giganti che li hanno preceduti nell'antichità, ma possono vedere più lontano, se solo hanno il coraggio di arrampicarsi sulle spalle di quei colossi.

La situazione attuale sembra aver messo in crisi questa prospettiva. Si potrebbe dire che i giganti sono diventati troppo alti e che le loro spalle si sono fatte troppo vaste, di modo che, anziché sostenere i nani che si arrischino a salire su di esse, si sono a loro volta trasformate in un paesaggio ostile e sconfinato. Detto altrimenti, lo scibile di questi primi anni del XXI secolo risulta pressoché impossibile da padroneggiare nella sua interezza, tanto ci appare articolato ed esteso. Non a caso, il prefisso *nano-* è ormai entrato nell'uso per indicare i processi che avvengono in una scala inferiore al millesimo di millimetro. Prima dunque il “nano” si commisurava con l'infinitamente grande (i giganti della tradizione), oggi si indirizza all'infinitamente piccolo (le nanotecnologie).

Una delle principali caratteristiche della scena contemporanea consiste inoltre nel continuo intersecarsi e rimodularsi di processi collettivi e connettivi (v. oltre, al paragrafo 5.d) che, per loro natura, si sottraggono a una descrizione esauriente: ad essi si può tutt'al più partecipare, senza pretendere di riprodurne la complessità.

² La fortuna della metafora è ricostruita da ROBERT K. MERTON, *Sulle spalle dei giganti*, trad. di Virginia Teodori, Bologna, il Mulino, 1991 (ed. or. *On the Shoulders of Giants*, 1985²).

Da questo punto di vista, la velocità stessa delle trasformazioni in atto è diventata parte del processo culturale, in una continua ridefinizione – per esempio – del concetto di “classico”, che non di rado assume un carattere “istantaneo”: a quanto è appena accaduto si attribuisce immediatamente uno statuto di imprescindibilità, che in passato, al contrario, veniva riconosciuto soltanto con il passare del tempo³.

A questo si accompagnano altri fenomeni ormai consolidati, quali la sostanziale mancanza di distinzione e di riconoscimento fra le opere della cosiddetta “cultura alta” (la tradizione, la ricerca, la sperimentazione) e i prodotti della cosiddetta “cultura bassa” (l'intrattenimento, il pop, le controculture). Oggi come oggi, per esempio, chi si occupa di letteratura non può permettersi di ignorare completamente il fumetto o, meglio, il *graphic novel*, se non altro nelle sue espressioni più compiute.

Il moltiplicarsi degli specialismi e, nel contempo, la difficoltà nel coltivare in modo esclusivo una disciplina specialistica hanno una duplice conseguenza. Da un lato, infatti, si ampliano i territori delle competenze, dall'altro si riduce drasticamente il territorio di quella che può essere considerata una cultura condivisa e comune. Se fino a qualche tempo fa l'elaborazione della cultura personale poteva essere assimilata a una costruzione in muratura, dove ogni mattone deve essere posto in posizione ortogonale e conseguente rispetto agli altri, nella situazione attuale l'immagine più adeguata potrebbe forse essere quella del frattale, e cioè la forma geometrica irregolare che si ripresenta in modo regolare su scala differente: nozioni e idee si ripetono e sovrappongono, senza disegnare una gerarchia immediatamente riconoscibile (il che, aggiungiamo, non significa che una gerarchia non esista o non vada comunque ricercata)⁴.

³ Il ruolo, non sempre positivo, svolto dal “fattore tempo” nell'attuale scenario sociale e comunicativo è analizzato, tra gli altri, da TODD GITLIN, *Sommersi dai media. Come il torrente delle immagini e dei suoni invade le nostre vite*, a cura di Milly Buonanno, Milano, Etas, 2003 (ed. or. *Media Unlimited*, 2001) e da MARCO NIADA, *Il tempo breve. Nell'era della frenesia: la fine della memoria e la morte dell'attenzione*, Milano, Garzanti, 2010. Molto interessanti, anche se limitate al contesto anglosassone, le critiche di HOWARD ROSENBERG – CHARLES S. FELDMAN, *No Time To Think. The Menace of Media Speed and the 24-hour News Cycle*, New York – London, Continuum, 2008.

⁴ Una sintetica introduzione a questi oggetti geometrici non convenzionali è offerta dal loro scopritore in BENOIT MANDELBROT, *Nel mondo dei frattali*, Roma, Di Renzo, 2005².

Il risultato più vistoso di questi processi può essere descritto in termini di crisi dell'umanesimo, una crisi che tuttavia contiene al suo interno straordinari motivi di interesse e di ulteriore modulazione di elementi tipici dell'umanesimo stesso. In particolare, il concetto di *curiositas* – centrale in autori pure diversissimi tra loro come Apuleio e sant'Agostino – può essere rivalutato nella sua radice etimologica che rimanda alla nozione di *cura*, intesa sia come “sollecitudine” sia come “preoccupazione”, se non addirittura come “ansia”. A partire da queste premesse si è sviluppato di recente, anche nel nostro Paese, il dibattito sui cosiddetti “barbari”, versione solo in parte aggiornata della tradizionale *querelle des anciens et des modernes*. Il più convinto assertore del carattere sostanzialmente positivo della presunta barbarie contemporanea è lo scrittore Alessandro Baricco, che è tornato a più riprese sull'argomento, contrapponendosi a quanti non intendono invece riconoscere alcun valore ai nuovi atteggiamenti di consumo paraculturale⁵. Al di là di alcune semplificazioni eccessive, il dibattito può essere utile per ricordare come l'intera storia della cultura occidentale sia, di fatto, “impura”, derivando da una serie di spinte non di rado contrastanti tra intenzioni “alte” e fruizione “bassa” (esemplare, da questo punto di vista, la vicenda del teatro elisabettiano, ma anche dell'opera italiana ecc.).

c. Le forme dell'ecllettismo

Quale che sia il punto di vista che si intende scegliere, resta il fatto che praticare l'informazione culturale oggi significa porsi in una posizione di curiosità costante e di conseguente ecllettismo. In modo provocatorio, si potrebbe parlare dell'arte di essere superficiali nel modo più approfondito possibile. Informare in campo culturale non comporta l'obbligo dello specialismo, per quanto un lavoro assiduo e ben fatto con-

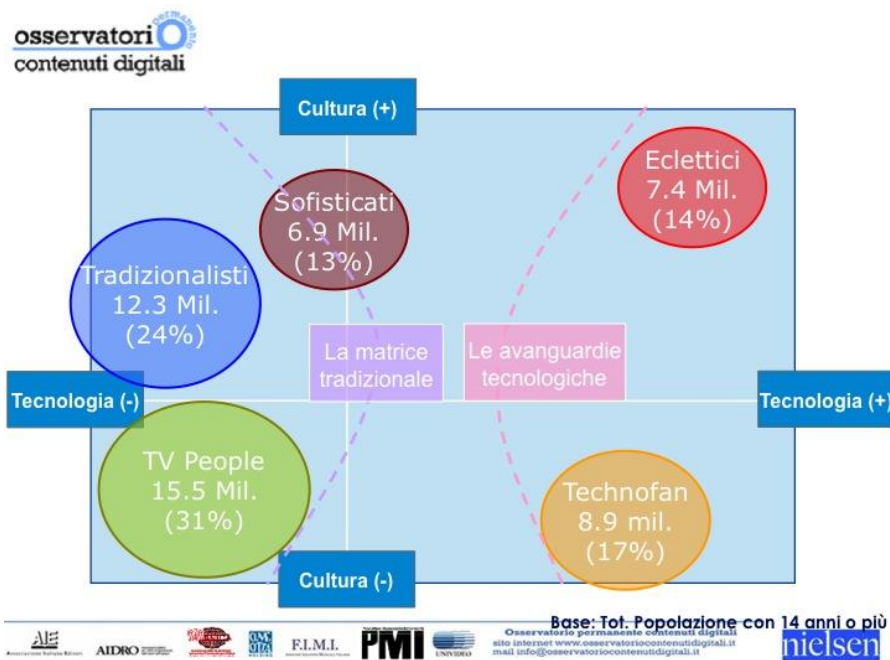
⁵ Oltre che in ALESSANDRO BARICCO, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Roma, Fandango, 2006 (poi Milano, Feltrinelli, 2008), la metafora è presente anche nei contributi di alcuni dei più influenti intellettuali contemporanei, tra cui TZVETAN TODOROV, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro di civiltà*, trad. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2009 (ed. or. *La peur des barbares*, 2008) e ZYGMUNT BAUMAN, *Lo spettro dei barbari. Adesso e allora*, trad. di Antonio Rafele, Milano-Roma, Bevivino, 2012 (ed. or. *The Spectre of Barbarism. Then and Now*, 2009). Sulla polemica che divide i più importanti intellettuali francesi del Seicento, infine, lo studio fondamentale è MARC FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, trad. di Graziella Ciliario e Massimo Scotti, Milano, Adelphi, 2005 (ed. or. *La querelle des anciens et des modernes*, 2001).

duca normalmente a sviluppare competenze specifiche, in virtù delle quali risulta possibile dialogare anche con gli specialisti.

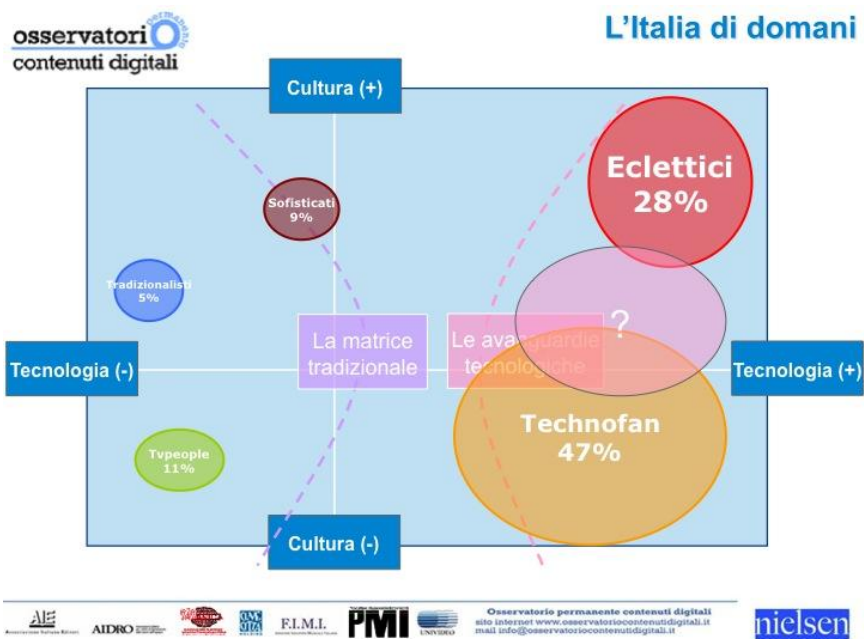
Il profilo di chi opera oggi nell'informazione culturale tende così a sovrapporsi a quello di chi all'informazione culturale si rivolge per ottenere informazioni e, più ancora, orientamenti. In un contesto caratterizzato dall'accessibilità pressoché illimitata di informazioni, il valore più prezioso è costituito dalla capacità di istituire e documentare collegamenti non banali tra le diverse nozioni, utilizzando anche risorse di tipo narrativo.

Questo è ancora più valido per un Paese come l'Italia, dove l'indagine pubblicata nell'autunno 2008 dall'Osservatorio permanente contenuti digitali (www.osservatoriocontenutidigitali.it) ha confermato non soltanto la scarsa penetrazione delle nuove tecnologie, ma anche il loro modesto utilizzo in chiave culturale. Secondo l'indagine, infatti, la stragrande maggioranza della popolazione italiana risulta composta da persone che non utilizzano una connessione internet. Questo dato complessivo, pari al 68%, può essere ripartito tra un 31% di Tv People (la platea la cui dieta mediatica è costituita quasi esclusivamente dalla programmazione televisiva generalista), un 24% di Tradizionalisti (soggetti che, in genere, non intrattengono rapporti di sorta con il mondo della tecnologia) e un 13% di Sofisticati (coloro che per scelta si sottraggono alle suggestioni provenienti dal digitale). L'ultimo dato è di poco inferiore a quello degli Eclettici (14%), termine con cui l'indagine dell'Osservatorio qualifica quanti, pur accedendo frequentemente a un'ampia gamma di consumi culturali (lettura, cinema, teatro, concerti ecc.), fanno ugualmente uso della rete, che anzi incrementa e rende possibili i consumi culturali stessi (acquisti online, prenotazioni, raccolta di recensioni e pareri di altri utenti ecc.). Gli Eclettici, dunque, sembrano costituire l'interlocutore privilegiato dell'informazione culturale, ma si trovano di fatto in soggezione rispetto alla maggioranza relativa dei Technofan (17%), per i quali internet costituisce semplicemente una fonte di svago e di intrattenimento. Come se non bastasse, la medesima indagine fa notare che, mentre i Technofan non hanno difficoltà a trasmettere ai propri figli l'atteggiamento ludico e disimpegnato che li caratterizza, gli Eclettici incontrano invece notevoli ostacoli nel-

la condivisione dei loro valori all'interno del nucleo familiare, di modo che nelle "seconde generazioni" si assiste a una progressiva migrazione dalla tribù degli Eclettici a quella dei Technofan.⁶



La situazione al 2008 (fonte www.osservatoriocontenutidigitali.it)

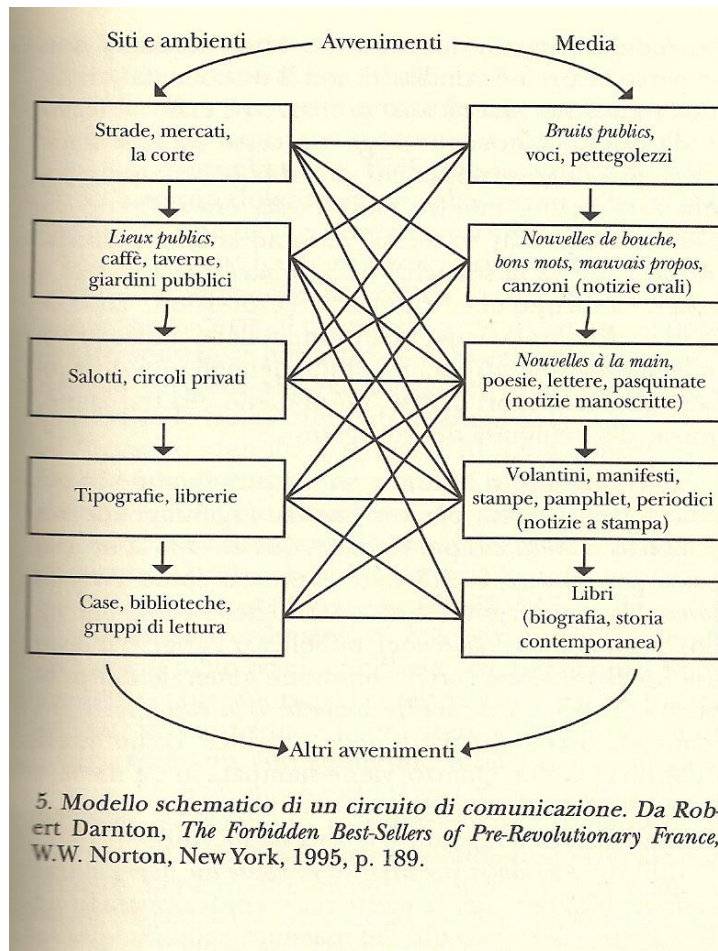


La possibile evoluzione (fonte www.osservatoriocontenutidigitali.it)

⁶ Per un'analisi dell'indagine mi permetto di rimandare ad ALESSANDRO ZACCURI, "Le 'tribù' tecnologiche e la carenza di valori" in "Vita e Pensiero" XCI.6 (dicembre 2008).

2. La prospettiva storica

a. Il Settecento: l'età dell'informazione



Se è vero che la “Galassia Gutenberg” prende nome dall’inventore della stampa a caratteri mobili (la data-simbolo è il 1455, anno in cui viene completata a Magonza la celebre Bibbia a 42 linee), occorre tuttavia attendere il XVIII secolo perché si formi un sistema dei media che preannunci, almeno in parte, quello attuale⁷. In particolare, gli studi dello storico statunitense Robert Darnton⁸ mostrano come già durante “l’età dell’informazione” settecentesca si realizzi un intreccio fittissimo fra

⁷ Interessanti osservazioni sulla “seconda rivoluzione del libro” in FRÉDÉRIC BARBIER – CATHERINE BERTHO LAVENIR, *La storia dei media*, trad. di Guido Michelone, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2002 (ed. or. *Histoire des médias*, 2000²).

⁸ Si vedano, tra gli altri, i saggi raccolti in ROBERT DARNTON, *L’età dell’informazione*, trad. di Franco Salvatorelli, Milano, Adelphi, 2007 (ed. or. *George Washington’s False Teeth*, 2003).

l'elaborazione culturale più elevata (la celeberrima *Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, per esempio) e la produzione decisamente corriva dei “best seller proibiti” (pamphlet, libelli diffamatori ecc.). A decretare il successo delle idee poi deflagrate nel 1789 sarebbero stati, secondo Darnton, più i secondi dei primi, in un singolare connubio fra immaginario narrativo e speculazione filosofica. Forte anche della sua esperienza di giornalista, Darnton riassume il processo nel diagramma riportato nella pagina precedente, delineando un sistema ampiamente basato su fenomeni spontanei di condivisione delle notizie.

Da notare come allo schema suggerito da Darnton sia possibile sovrapporre in modo pressoché perfetto molti elementi della situazione attuale, istituendo analogie niente affatto peregrine tra la funzione esercitata dai *nouvellistes de bouche* nella Francia del XVIII secolo e quella svolta dai bloggers sulla scena digitale contemporanea. In entrambi i casi si assiste a un commento e, in sostanza, a una rielaborazione collettiva e apparentemente informale delle notizie, dove la “reputazione” di ciascun commentatore è certificata all'interno del gruppo degli uguali (v. oltre, paragrafo 4.b).

Nel contempo, però, il sistema illustrato da Darnton è già indirizzato verso un'evoluzione di tipo industriale, destinata a trovare compimento nel periodo successivo alla Rivoluzione francese.

b. L'Ottocento: l'età dell'industria

A determinare la svolta del XIX secolo è una concomitanza di cause sia sociali (l'ascesa della borghesia intesa come pubblico d'elezione dei consumi culturali) sia tecnologiche (la messa a punto di nuove e più efficienti tecniche di stampa). Una rappresentazione plastica di questi sviluppi è offerta da uno capolavoro di Honoré de Balzac, *Illusioni perdute* (1837-1843), i cui protagonisti sono rispettivamente un intellettuale ambizioso che dalla provincia si sposta a Parigi, dove tenta di sfruttare a proprio vantaggio la nascente industria culturale, e un tipografo non meno promettente, che cerca di mettere a frutto le opportunità offerte dal progresso.

In linea di massima si può affermare che nell'Ottocento si innesca un meccanismo che sottrarrà l'opera d'arte al suo statuto di unicità irripetibile per consegnarla alla dimensione della riproducibilità, generando così un'abbondanza indiscriminata di prodotti e stimoli culturali.⁹

Nel suo ampio panorama sui consumi culturali in Europa tra XIX e XXI secolo¹⁰, lo storico inglese Donald Sassoon suggerisce per l'Ottocento una periodizzazione di questo tipo:

1800-1830 si manifestano le “precondizioni” per l'affermarsi dell'industria culturale, grazie a un miglioramento generale delle condizioni di vita e a una più ampia alfabetizzazione; di conseguenza la cultura popolare diventa sempre più spesso veicolo di contenuti “alti” anche sul piano politico (è il momento in cui l'identità nazionale assume un'importanza decisiva).

1830-1880 il trionfo della borghesia porta alla creazione di generi letterari di largo consumo, la cui fortuna è legata anche agli sviluppi della stampa periodica (feuilleton, romanzi a fascicoli ecc.); la lettura è sempre più riconosciuta come strumento di elevazione sociale, ma a dispetto del moltiplicarsi di generi e mercati (romanzi per signore e per ragazzi, teatro, opera lirica ecc.) il volume complessivo dei consumi culturali rimane modesto: in Francia uno dei massimi best seller del periodo, *Il giro del mondo in ottanta giorni* di Jules Verne, vende in solo 108mila copie.

Anche nella sua piena maturità, il processo non è privo di ombre, come testimonia il romanzo *Giuda l'Oscuro* di Thomas Hardy (1895), il cui protagonista tenta di e-

⁹ Il riferimento principale rimane WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

¹⁰ DONALD SASSOON, *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, trad. di Chiara Beria, Monica Bottini, Elisa Favarelli e Natalia Stabilini, Milano, Rizzoli, 2008 (ed. or. *The Culture of the Europeans*, 2006). Si tratta dello studio più completo e aggiornato, ma non l'unico. Basti pensare ad ANGELA BIANCHINI, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'800*, Napoli, Liguori, 1988 e a RICHARD D. ALTICK, *La democrazia fra le pagine. La lettura di massa nell'Inghilterra dell'Ottocento*, trad. di Eica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1990 (ed. or. *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public., 1800-1900*, 1983).

manciparsi dalla condizione di lavoratore proletario facendo leva sulla propria passione per gli studi classici, ma viene duramente respinto dal sistema accademico.

Dal punto di vista materiale, fino a questo punto l'accesso all'opera d'arte o, più in generale, al prodotto culturale avviene comunque lungo un duplice binario: attraverso la stampa oppure attraverso la rappresentazione dal vivo. Le prime incisioni fonografiche e più ancora l'invenzione della radio (1895) introducono in una nuova stagione, caratterizzata dalla riproducibilità e, allo stesso tempo, da una crescente disponibilità di tempo libero da parte del pubblico.

c. Il Novecento: l'età dei mass media

Più ancora dello sviluppo delle diverse tecnologie (radio, televisione, new media ecc.), in questa sede è opportuno sottolineare alcune tendenze che, già presenti nel passaggio fra Otto e Novecento, hanno assunto rinnovata attualità in anni recenti. Si pensi al ruolo pubblico riconosciuto all'intellettuale (come nel caso del proverbiale *J'accuse* di Emile Zola, 1898), ma anche alla cosiddetta "prima globalizzazione", che alla vigilia del primo conflitto mondiale, conduce a un provvisorio uniformarsi dei consumi culturali su scala mondiale.

A partire dal 1920, poi, sempre secondo la periodizzazione suggerita da Sassoon, la produzione culturale è fortemente condizionata dalla politica interventista avviata dagli Stati totalitari (regime sovietico in Russia, fascismo in Italia, nazismo in Germania), alla quale gli Usa rispondono diversificando sempre di più i generi dell'intrattenimento popolare. Rivelatore, da questo punto di vista, il romanzo incompiuto di Francis Scott Fitzgerald, *Gli ultimi fuochi* (apparso postumo nel 1941 con il titolo *The Last Tycoon*), nel quale i meccanismi dell'intrattenimento hollywoodiano sono illustrati e discussi attraverso la figura del protagonista, il produttore Monroe Starr: un uomo che ha sostituito la lettura delle sceneggiature a quella dei romanzi e che per questo, a differenza degli scrittori che lavorano per gli *studios*, sa benissimo quali sono i meccanismi indispensabili per "fare del cinema".

A partire dal secondo dopoguerra, inoltre, torna ad assumere nuovo significato l'esibizione dal vivo, per esempio nell'ambito della musica pop. All'altezza del 1960

il sistema dei media si presenta in modo apparentemente compiuto (stampa, radio, cinema, discografia, televisione) e come tale sarà percepito fino all'avvento dei new media digitali e, in particolare, dal balzo in avanti rappresentato dal World Wide Web, le cui caratteristiche saranno analizzate nelle sezioni 4 e 5 di questa stessa dispensa¹¹.

¹¹ Per uno sguardo sulle dinamiche attive nell'industria culturale del XXI secolo si raccomanda FRÉDÉRIC MARTEL, *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, traduzione di Matteo Schianchi, Milano, Feltrinelli, 2010 (ed. or. *Mainstream*, 2010).

3. Il caso italiano

a. Origine e destrutturazione della terza pagina

La “terza pagina” è stata per molto tempo lo strumento principe dell’informazione culturale nel nostro Paese e ancora oggi rappresenta, sia pure in modo sempre meno consapevole, un punto di riferimento importante per i modi della divulgazione e del dibattito.

Le origini della “terza” sono prettamente giornalistiche. L’idea di destinare un’intera pagina a un avvenimento culturale deriva infatti dalla volontà di informare il pubblico nel modo più esauriente possibile in merito a quello che viene considerato “il fatto del giorno”. L’intuizione, com’è noto, è attribuita al direttore del «Giornale d’Italia», Alberto Bergamini, che nell’edizione del 10 dicembre 1901 decide di dedicare un titolo a sei colonne e quattro diversi articoli alla “prima” della *Francesca da Rimini*, la tragedia di Gabriele d’Annunzio andata in scena al Teatro Costanzi di Roma. È quello che oggi si definirebbe un *media event*, un evento che si impone come tale perché sono i media stessi a definirne la portata.

La novità viene apprezzata dai lettori, al punto da diventare un appuntamento fisso nell’impaginazione del «Giornale d’Italia», che nel frattempo arruola le firme più prestigiose della cultura dell’epoca, fino alla cooptazione del filosofo Benedetto Croce. Nel gennaio del 1905 anche il «Corriere della Sera» recepisce l’innovazione e da quel momento la “terza” diventa una caratteristica irrinunciabile dei quotidiani italiani, oltre che il banco di prova per la qualità e l’autorevolezza della testata.

La terza pagina classica ha un’impostazione fortemente letteraria, ribadita da quello che può essere considerato l’articolo più rappresentativo, e cioè l’elzeviro, la “spalla” (o falsa apertura) in cui un autore prestigioso si cimenta in un elegante pezzo di scrittura.¹² Ma anche le cronache di viaggio sono contraddistinte da un’evidente im-

¹² Si veda a proposito l’interessante saggio antologico di BEPPE BENVENUTO, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, che contiene anche utili notizie sulla storia della terza pagina.

postazione letteraria, quando non addirittura belletteristica, ulteriormente ribadita dalle recensioni, dai “corsivi” e da ogni altro intervento che appaia in “terza”.

Anche per questo, già negli anni Cinquanta, il tema della crisi della terza pagina è ben presente agli osservatori più attenti¹³. Un forte colpo a quella che è ormai diventata un’istituzione viene inferto dal quotidiano milanese «Il Giorno», che fin dal suo primo numero (21 aprile 1956) abolisce la “terza”, disseminando l’informazione e la critica culturale nel resto del giornale, grazie all’apporto di firme d’eccezione come Alberto Arbasino, Gianni Brera, Pietro Citati ecc. Più o meno nello stesso periodo il quotidiano romano «Paese Sera» decide di accorpate le recensioni in una “pagina libri” che, con il tempo, si trasformerà in un vero e proprio inserto. Si afferma così una duplice, ma non necessariamente contraddittoria tendenza, che sarà ulteriormente ribadita nei decenni successivi: da un lato la destrutturazione della “terza” a beneficio di una di un’informazione culturale meno paludata e istituzionale, dall’altro la creazione di inserti sempre specializzati.

b. Inserti e allegati tra edicola e web

Il 1° novembre 1975 esce il primo numero di “Tuttolibri”, settimanale di cultura edito dal quotidiano torinese «La Stampa». Poco dopo, il 14 gennaio 1976, la nascita di «Repubblica» vede la sostituzione della terza con il cosiddetto “paginone” centrale, che con la sua collocazione eccentrica intende sottolineare un taglio netto rispetto alle precedenti consuetudini di informazione culturale. Da lì a qualche anno anche «Repubblica» si dota per un breve periodo di un suo inserto letterario, “Mercurio”, al quale si affianca nel 1983 il “Domenicale” del quotidiano economico milanese «Il Sole 24 Ore»: quest’ultimo, insieme con il già ricordato “Tuttolibri” (dal 1980 riasorbito nella «Stampa» del sabato), rappresenta il più longevo punto di riferimento in un panorama nel quale sono oggi presenti l’inserto domenicale “La Lettura” del «Corriere della Sera», “La Domenica” di «Repubblica» (al cui interno troviamo lo spazio “RCult”), “Saturno” del «Fatto Quotidiano» (esce il venerdì), “Alias” del «manifesto» (sabato) e l’edizione domenicale di “Agorà”, la sezione culturale del quoti-

¹³ Sintomatico il panorama offerto da ENRICO FALQUI, *Inchiesta sulla “Terza Pagina”*, Torino, Eri, 1953

diano cattolico «Avvenire», in cui sono confluite le esperienze dell'inserto "Gutenberg", realizzato nei primi anni Novanta.

Nel 1989, con l'abolizione della terza pagina da parte della «Stampa», il processo di destrutturazione appare ormai compiuto. A ribadirlo in modo definitivo provvede, nel 1992, l'analoga decisione presa dal «Corriere della Sera», che pure in tempi recenti è tornata a reintrodurre una simbolica "Terza Pagina" all'interno della sezione culturale. Quanto a «Repubblica», ha deciso di perseguire una politica di moltiplicazione delle sezioni e degli inserti, affiancando all'ex "paginone" (che oggi conta in realtà di tre pagine) la sezione "R2" su temi di cultura e società e l'appuntamento con il monografico "Diario" (una questione o, a volte, una sola parola-chiave affrontata da diverse angolature). Senza contare i numerosi "speciali" su mostre, eventi ecc. che appaiono regolarmente nelle maggiori testate nazionali.¹⁴

Negli ultimi decenni, del resto, i quotidiani hanno finito per assumere un altro importante ruolo di divulgazione culturale attraverso il fenomeno dei cosiddetti "allegati" o, più precisamente, "collaterali", termine con cui ci si riferisce alla vendita congiunta di libri, opere enciclopediche, cd, dvd ecc. Si tratta di una tendenza avviata negli anni Novanta dall'«Unità», in una formula ancora antieconomica per il lettore e per lo stesso editore (in alcuni giorni l'acquisto obbligato con una videocassetta era l'unico modo possibile per comprare il quotidiano: da qui il rischio di forti rese, oltre che di una sostanziale svalutazione del prodotto principale rispetto al gadget che avrebbe dovuto veicolare la diffusione). Perseguita con risultati discordanti per circa un decennio, la pratica dell'abbinamento ha avuto il suo momento di massima espansione nel 2002 con la nascita della "Biblioteca di Repubblica", subito imitata dal «Corriere della Sera» e da quasi tutti i quotidiani nazionali e locali. Un fenomeno che si è tradotto nella diffusione in milioni di copie per i volumi allegati alle diverse testate, con relative polemiche da parte delle case editrici, secondo le quali i giornali stavano praticando una sleale forma di concorrenza.

¹⁴ Ricco di suggestioni l'intervento di ERMANN0 PACCAGNINI, "La cultura" in AA. VV., *Il quotidiano in classe: dai giovani di oggi ai cittadini liberi di domani*, a cura dell'Osservatorio permanente giovani-editori, Firenze, La Nuova Italia, 2006.

Al di là delle valutazioni di merito, resta il fatto che il pubblico ha percepito questa nuova stagione di vendite congiunte come una sorta di estensione del brand: in un mercato editoriale in cui risulta sempre più difficile orientarsi, i libri (e i dischi, i film ecc.) proposti dal “mio” giornale rappresentano una garanzia, sono avvolti da un’aura di autorevolezza e rassicurazione che mi persuade all’acquisto, anche se non necessariamente alla lettura. Il giornale, dunque (quotidiani e non solo: si pensi al caso dei settimanali, dove è ormai prassi distinguere tra la vendita del “nudo” giornale e quelle delle varie edizioni con allegati), si fa promotore di cultura anche trasformandosi in editore e selezionando in modo apparentemente autonomo i titoli da pubblicare e commercializzare.

Un discorso analogo vale per le estensioni della testata nel web. L’iniziale prospettiva del sito come “vetrina” del prodotto destinato all’edicola è ormai superato da una logica di differenziazione delle proposte. Un ruolo significativo è svolto, per esempio, dai canali televisivi sviluppati sulla rete dai maggiori quotidiani, in una prospettiva che esula ormai dalla mera tempestività informativa. Su Corriere Tv (<http://video.corriere.it>) è così possibile trovare spettacoli in diretta streaming oltre che contenuti in esclusiva (si pensi all’accordo con Milena Gabanelli per la diffusione delle inchieste di “Report”), mentre Repubblica Tv (<http://tv.repubblica.it>) è disponibile anche nella piattaforma del digitale terrestre. Di particolare rilevanza si sta inoltre dimostrando lo sviluppo di “applicazioni” destinate ai tablet, resi sempre più popolari dal successo dell’iPad. I casi più interessanti (tra cui “RSera” di «Repubblica» e “Ttl” della «Stampa») sono rappresentati da prodotti direttamente pensati per i nuovi device, con attenzione ai criteri di multimedialità, interattività e flessibilità.

c. La cultura alla radio e alla tv

Una simile funzione di supplenza da parte di quotidiani e periodici è in qualche misura legata anche all’affievolirsi dell’offerta di informazione culturale tradizionalmente proposta nel nostro Paese da radio e televisione.

In termini storici, l’informazione e la divulgazione culturale rappresentano un patrimonio decisivo per la Rai delle origini. Si pensi a un programma-simbolo come

“L’Approdo”, che nasce in radio nel 1945, genera una rivista nel 1952 e approda in televisione nel 1963, continuando tuttavia ad andare in onda anche in radio fino al 1977 (il programma tv chiude invece nel 1972). Significativa, in ambito televisivo Rai, anche l’esperienza di “Tuttilibri” (1967-1988).

Se in questi programmi il modello della terza pagina è ancora ben riconoscibile, forme più accentuate di sperimentazione sono riscontrabili all’interno della “storica” RaiTre diretta da Angelo Guglielmi (critico letterario, oltre che dirigente televisivo), per esempio con “Babele” condotto da Corrado Augias tra il 1990 e il 1993 e con “Pickwick” di Alessandro Baricco e Giovanna Zucconi nel 1993. Con il passare del tempo, tentativi in varia misura interessanti - come “A tutto volume”, in onda sulle reti Mediaset nel 1992-1994, e il talk-show culturale “Contesto”, condotto dal pittore e scrittore Emilio Tadini sulla satellitare Tele+ tra il 1997 e il 2001 - hanno lasciato il campo a format come “Che tempo che fa” su RaiTre, dove la promozione del singolo prodotto attraverso il metodo dell’intervista frontale ha il sopravvento rispetto al dibattito e al confronto tra opinioni diverse. In campo radiofonico, invece, spicca attualmente l’offerta di RadioTre, all’interno della quale continua a rivestire un ruolo significativo la trasmissione pomeridiana “Fahrenheit”, che ha raccolto l’eredità del precedente “Lampi” (1995-1999).

d. Il circuito dei festival

In Italia la ritrovata attualità delle esibizioni dal vivo (v. sopra, paragrafo 2.c) ha assunto una connotazione del tutto particolare con l’avvento dei festival culturali che, in pochi anni, si sono diffusi in tutto il Paese.

La dimensione dell’evento, in effetti, non è affatto estranea alla nostra tradizione culturale: basterebbe pensare al patrimonio delle Biennali d’arte veneziane, attive dal 1890 e dalla cui esperienza nasce, nel 1932, la Mostra del cinema, a tutt’oggi la più longeva (e antica) tra le manifestazioni del genere a livello internazionale. Allo stesso modo, una funzione importante è stata svolta dal Festival di Spoleto o dei Due Mondi (dal 1958) e, in genere, dal sistema dei premi letterari (Viareggio dal 1929, Strega dal 1949, Campiello dal 1962, Grinzane Cavour dal 1982), che nel corso degli

anni si sono sempre più configurati in strutture simile a quelle degli attuali festival, con incontri pubblici, dibattiti fra gli autori ecc.

Una prima svolta è rappresentata, nel 1988, dal Salone del Libro di Torino, che nel 1998 assume la denominazione di Fiera, nel 2002 assume carattere internazionale e nel 2010 recupera la dicitura di Salone. A differenza della Buchmesse di Francoforte (nata nel 1949), l'appuntamento torinese non si configura come fiera di compravendita di diritti per gli addetti ai lavori, ma si presenta da subito come kermesse “generalista”, destinata a rendere più accessibile il rapporto con il libro. Strettamente connessa all'andamento dell'industria editoriale, in una prima fase la manifestazione alterna momenti di grande spessore a eventi di maggior richiamo popolare, raggiungendo infine una propria fisionomia anche grazie alla collaborazione con grandi partner internazionali.

Nel frattempo, nel 1997, nasce a Mantova il Festivalletteratura che a sua volta fa tesoro di esperienze come quelle di Hay-on-Wye in Galles, di Saint-Malo in Bretagna e della Semana Negra di Gijón, nelle Asturie: scrittori e pubblico si incontrano in contesti anche informali, all'interno di un fitto programma che prevede una serie di eventi a pagamento. La formula si rivela un successo oltre ogni previsione e viene rapidamente imitata altrove, con tematiche sempre differenti (il Festivalfilosofia di Modena, Carpi e Sassuolo dal 2001, il Festival della Mente a Sarzana dal 2004, il Festival dell'Economia a Trento dal 2006 ecc.).

Per quanto discutibile e discussa (oggi anche in termini di redditività economica o, meglio, per il rapporto tra investimenti e benefici da parte delle amministrazioni locali), la realtà dei festival ha rappresentato un'importante novità nel contesto dell'informazione culturale italiana, portando alla ribalta una nuova tipologia di pubblico “nomade”, per molti aspetti simile a quello dei concerti pop.¹⁵ È proprio da questa constatazione, del resto, discende una parte delle critiche che i festival si sono attratte: l'evento, si domandano infatti i detrattori, produce davvero nuove abitudini culturali oppure si consuma in se stesso?

¹⁵ Le diverse forme dell'esperienza di consumo culturale nel contesto italiano odierno sono analizzate in AA. VV., *L'arte dello spettatore*, a cura di FRANCESCO DE BIASE, Milano, FrancoAngeli, 2008.

4. Il rapporto fra critica e informazione

a. Recensire e giudicare: la nascita del critico professionista

Il ruolo dell'informazione culturale confina spesso con l'esercizio della critica, senza tuttavia coincidere necessariamente con essa. Il punto di maggior prossimità è individuabile nello strumento della recensione, che in molti casi svolge contemporaneamente una funzione informativa e una funzione di giudizio rispetto all'opera esaminata.

Anche se le origini della recensione risalgono all'età tardo-antichità e medievale (il modello è la celebre *Biblioteca* redatta nel IX secolo dal patriarca bizantino Fozio, grazie alla quale ci sono noti molti testi greci altrimenti perduti), la sua forma moderna coincide con il processo di consolidamento dell'industria culturale descritto sopra nei paragrafi 2.a e 2.b. Il discrimine, anche in questo caso, è tracciato da un dato di natura economica: il critico moderno non è più un gentiluomo che decide di condividere conoscenze e opinioni nella cerchia degli uguali, ma un professionista che viene pagato per indirizzare con il proprio gusto le scelte del pubblico. In ambito italiano le figure che meglio impersonano questo passaggio – e più ancora il dissidio che lo accompagna – sono il conte Monaldo Leopardi (1776-1847), tipico rappresentante di un'erudizione elitaria e disinteressata sotto il profilo economico, e il figlio Giacomo (1798-1837), che al contrario rivendica, senza successo, il diritto a vivere con i proventi del lavoro intellettuale.

In termini ideali, il critico professionista si presenta come un organo di controllo rispetto all'industria culturale e la sua autorevolezza poggia in parti uguali su competenza e indipendenza. Nella pratica, i legami con l'industria culturale stessa sono assai più complessi e talvolta ambigui, in un intreccio che in tempi recenti ha rischiato di far venire meno la credibilità della critica¹⁶.

b. Segnali dalla blogosfera: la rivincita dell'amateur

¹⁶ Un quadro molto ambizioso, ma talvolta deludente nell'analisi dei singoli elementi si trova in GIANCARLO FERRETTI – STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a Internet. 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Negli ultimi decenni anche la figura del critico professionista è stata investita dal fenomeno della cosiddetta “fine del lavoro” che sta progressivamente riportando in auge un’organizzazione delle professioni di tipo premoderno, per esempio con l’alternanza fra lunghi periodi di inattività e brevi fasi di impegno intensivo ¹⁷. In un simile contesto, la diffusa scolarizzazione e la crescente accessibilità ai contenuti culturali ha portato a un ritorno della figura dell’*amateur*, che però, a differenza di quanto accadeva in passato, non è più il gentiluomo erudito, ma semplicemente il “lettore qualunque” che esprime pubblicamente opinioni e giudizi “da intenditore”.

La prima ondata della *amateur culture* precede l’avvento di internet e si traduce, negli anni Venti e Trenta del XX secolo, nella nascita delle cosiddette *fanzine* (contrazione da *fan+magazine*), pubblicazioni amatoriali sorte negli Stati Uniti nell’ambito delle letterature di genere, in particolare fantascienza e horror. Cimentandosi in racconti e recensioni, gli appassionati finiscono spesso per maturare conoscenze ancora più approfondite rispetto ai critici professionisti, con cui entrano non di rado in polemica.

Già il Web 1.0 fornisce numerose risorse all’*amateur* più intraprendente. Significativo, tra gli altri, il caso delle “recensioni dell’utente” che, introdotte alla metà degli anni Novanta dalla libreria online Amazon.com, si sono rivelate un importante elemento di incentivo all’acquisto: il suggerimento di un qualunque lettore, improvvisamente, era considerato più affidabile rispetto a quello del critico professionista, che al contrario era tenuto in sospetto per via del suo coinvolgimento nell’industria culturale. E questo nonostante gli episodi di falsificazione che hanno interessato anche alcuni dei commenti apparsi su Amazon.

Con il passare del tempo, le “recensioni dell’utente” hanno anzi contribuito alla creazione di specifici profili di gusto e di consumo, la cui funzione commerciale si è rapidamente integrata con la logica della *community*. La recensione, in particolare, è stato uno dei principali vettori di espansione del fenomeno del blog, con il conseguente slittamento dal criterio di autorevolezza (mi fido di questo critico perché

¹⁷ Ancora utile, anche se meno dirompente rispetto al suo apparire, l’analisi di JEREMY RIFKIN, *La fine del lavoro*, trad. di Paolo Canton, Milano, Mondadori, 2007 (già Milano, Baldini & Castoldi, 1995; ed. or. *The End of Work*, 1995).

scrive su un giornale importante) a quello della reputazione (mi fido di questo blogger perché mi ritrovo nei suoi giudizi e perché è stimato dalla mia comunità di riferimento)¹⁸.

Il processo ha numerose analogie con l'affermarsi del cosiddetto *citizen journalism*, di cui condivide non soltanto le opportunità, ma anche i limiti strutturali. Così come la semplice attività di *reporting* non può considerata di per sé sufficiente a qualificare l'operato di un giornalista, allo stesso modo l'emissione di un giudizio in un post non può essere immediatamente assimilata ad un atto critico. In entrambi i casi al professionista è richiesta una prospettiva di contestualizzazione, valutazione e mediazione dalla quale l'*amateur* può, a torto o a ragione, considerarsi dispensato. Allo stato attuale, queste tendenze sono ulteriormente accentuate dallo sviluppo dei siti di social networking (Facebook.com) e dalle piattaforme di microblogging (Twitter.com), dove la brevità e l'immediatezza dei messaggi condivisi rappresenta da un lato un indubbio vantaggio in termini di incisività, amplificando però i rischi di una decontestualizzazione.

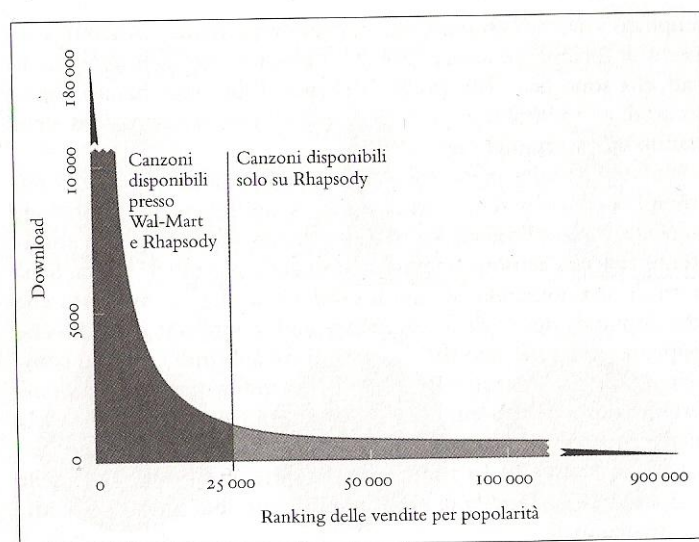
c. La coda lunga: verso il citizen criticism?

La figura dell'*amateur* gioca un ruolo del tutto particolare nel contesto della cosiddetta "coda lunga", dettagliatamente analizzato dal giornalista statunitense Chris Anderson¹⁹. La tesi principale può essere così riassunta: se nel "mercato di massa" ha finora prevalso la logica del best seller (pochi prodotti raggiungono la diffusione più vasta), nel web 2.0 si sta sviluppando una "massa di mercati" o, più precisamente, di nicchie sempre più caratterizzate.

¹⁸ Le riflessioni di GIUSEPPE GRANIERI, *Blog Generation*, Roma-Bari, Laterza, 2005, possono essere oggi riconsiderate alla luce delle argomentazioni sostenute da GEERT LOVINK, *Zero Comments. Teoria critica di Internet*, traduzione di Alessandro Delfanti, Milano, Bruno Mondadori, 2008 (ed. or. *Zero Comments*, 2007).

¹⁹ Inizialmente apparso come articolo sulla rivista «Wired» e poi ampliato in CHRIS ANDERSON, *La coda lunga*, trad. di Susanna Bourlot, Torino, Codice, 2006 (ed. or. *The Long Tail*, 2006), fino al dicembre 2009 il saggio è stato aggiornato attraverso il blog www.thelongtail.com. In seguito l'autore ha trasferito la propria attività su altre piattaforme, tra cui Twitter.com (@chr1sa). Una successiva integrazione delle tesi legate alla "coda lunga", anche in relazione all'accresciuta accessibilità di risorse "a costo zero" sul web, si trova in CHRIS ANDERSON, *Gratis*, trad. di Ilaria Katerinov, Milano, Rizzoli, 2009 (ed. or. *Free*, 2009).

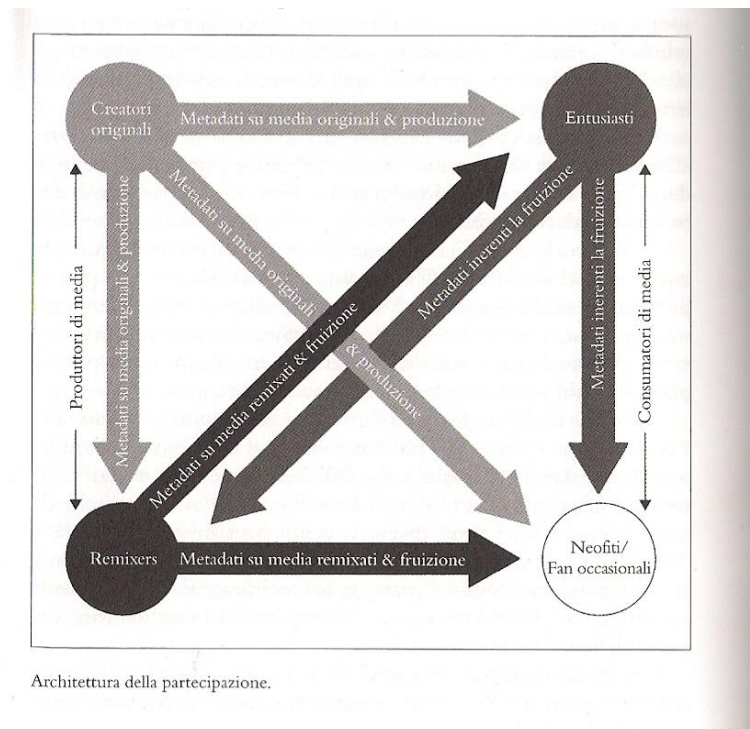
Sviluppata attraverso l'esame dei più diversi consumi culturali, la ricerca di Anderson ha preso l'avvio dal mercato musicale, dove il raffronto fra le vendite di cd in una grande catena (l'americana Wal-Mart) e la distribuzione di file audio online (mediante il sito Rhapsody.com) si è tradotto in un grafico di questo tipo:



Popolarità della musica online (Rhapsody, dicembre 2005).

La “testa” della curva continua a essere occupata dalle hit (i dischi più venduti nei negozi e online), ma la “coda” dei brani reperibili solo in rete e scaricati (non importa se in quantità minime) tende ad allungarsi in modo pressoché illimitato, senza mai toccare lo zero.

Anderson sostiene che la precedente regola dell'80/20 (in ciascun settore l'80% dei profitti è generato dal 20% dei prodotti) è destinata a essere sostituita dalla regola del 98% (con riferimento alla percentuale di brani presenti su Rhapsody di cui è stato effettuato il download almeno una volta nel corso di un trimestre). Una simile democratizzazione dei consumi culturali starebbe producendo un'analogia democratizzazione dei processi creativi, secondo le dinamiche di condivisione già testimoniate da siti come YouTube, MySpace ecc. Si verrebbe così a creare un circolo virtuoso così schematizzabile, per cui ciascun autore sarebbe, nello stesso momento, anche utente di contenuti prodotti da altri autori-utenti, dando luogo al circolo vizioso che Anderson schematizza nel seguente grafico:



Architettura della partecipazione.

Una previsione tanto entusiastica è però contestata da altri studiosi, primo fra tutti lo statunitense Andrew Keen, a giudizio del quale il Web 2.0 rappresenterebbe in realtà il trionfo dell'*amateur* inteso nella sua accezione più negativa, quella cioè del dilettante improvvisato²⁰. Anziché democratizzare i processi culturali, dunque, la “coda lunga” alimentata da blog e social network starebbe distruggendo i valori e i criteri di giudizio tradizionali, alimentando solipsismi, pretenziosità e, appunto, dilettantismo. Nella combattiva requisitoria di Keen il presunto *citizen criticism* sarebbe, da ultimo, un meccanismo autoreferenziale, privo di qualsiasi autorevolezza al di fuori del consenso che la rete stessa finirebbe per produrre.

d. Tra ammirazione e copyright: la nuova pirateria

Un ulteriore elemento di complessità è costituito dal dibattito a proposito della cosiddetta “pirateria” digitale, la quale – pur non configurandosi come attività “critica” in senso stretto – rappresenta un significativo indice di “reputazione” dei prodotti culturali. Il fenomeno del download illegale o dello streaming *barely legal* riguarda non soltanto i best seller indiscussi, ma anche prodotti di nicchia che, proprio in vir-

²⁰ La tesi è polemicamente sostenuta da ANDREW KEEN, *Dilettanti.com. Come la rivoluzione del Web 2.0 sta uccidendo la nostra cultura e distruggendo la nostra economia*, traduzione di Francesca Stignani, Novara, De Agostini, 2009 (ed. or. *The Cult of the Amateur*. 2008²).

tù della loro disponibilità online, finiscono per assumere una diffusione altrimenti insperata. Viene pertanto a costituirsi un singolare circolo virtuoso, per cui la formale violazione del copyright si trasforma in una sorta di esercizio di ammirazione.

Paradossale è, del resto, gran parte del dibattito contemporaneo sul diritto d'autore, che ancora una volta sembra rimandare a circostanze e consuetudini pre-moderne²¹. Fino al Copyright Act sancito nel 1710 sotto il regno di Anna d'Inghilterra, infatti, l'unica tutela riservata alle opere dell'ingegno era rappresentata dal *privilegio*, che poteva essere accordato dal mecenate dell'artista oppure derivare dall'iscrizione a un apposito registro. Il sistema del privilegio non garantiva però protezione adeguata e non si traduceva immediatamente in una forma di remunerazione a vantaggio dell'autore, che si trovava così nella continua necessità di rivendicare la sua "proprietà" intellettuale. A partire dal Settecento questi limiti furono superati dalla logica del *copyright*, che nel secolo scorso ha progressivamente esteso la tutela dell'opera (e i conseguenti vantaggi economici) a un periodo di 70 anni successivo alla morte dell'autore.

Relativamente semplice da applicare per quanto concerne i media tradizionali, il copyright ha cominciato a vacillare già a partire dagli anni Settanta, quando forme di registrazione e videoregistrazione domestica hanno indotto i legislatori a rivedere in senso relativamente permissivo le norme, altrimenti inflessibili, sulla "copia" per uso personale. Ora la frontiera del libro digitale viene a complicare in modo inatteso lo scenario, anche per il moltiplicarsi di possibilità di pubblicazione eccentriche rispetto alla mediazione editoriale fin qui consolidata: il *self publishing* da una parte e il *copyleft*²² dall'altra promettono di rivoluzionare la produzione e la diffusione del libro, con esiti in larga parte imprevedibili²³.

²¹ Una formidabile ricostruzione dell'intera vicenda si legge in ADRIAN JOHNS, *Pirateria. Storia della proprietà intellettuale da Gutenberg a Google*, trad. di Maddalena Togliani e Giuseppe Maugeri, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 (ed. or. *Piracy. The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Google*, 2009).

²² Un'inquadratura di questo particolare dispositivo giuridico, che tutela il diritto d'autore senza escludere il riutilizzo dell'opera per applicazioni non commerciali, è fornita dal sito www.copyleft-italia.it.

²³ A titolo di esempio si possono confrontare le riflessioni, non sempre convergenti, di GINO RONCAGLIA, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza, 2010, e ROBERT DARNTON, *Il futuro*

5. I concetti chiave del dibattito culturale

a. Midcult e masscult

Questi due termini vengono appaiati per la prima volta dal saggista statunitense Dwight MacDonald (1906-1978) in un famoso intervento del 1960²⁴. In precedenza era stata la scrittrice inglese Virginia Woolf (1882-1941) a coniare il dispregiativo *middlebrow*. Secondo la Woolf, infatti, il pubblico non si dividerebbe più tra un'illuminata minoranza degli *highbrow* (le persone “dal ciglio alzato”, dal gusto elitario, ben esercitato) e una desolante maggioranza *lowbrow* (gli incolti “dalla fronte bassa”, destinatari di prodotti di grana grossa, chiassosi ed effimeri). Ad avanzare sempre di più sarebbe la schiera dei *middlebrow*, che assumono posticci atteggiamenti *highbrow* pur disponendo di una preparazione poco più che *lowbrow*.

Ampiamente discussa e non di rado contestata (l'obiezione più diffusa imputa alla Woolf il pregiudizio per cui ciascun pubblico verrebbe determinato in modo inappellabile dai prodotti culturali che consuma), la distinzione viene ripresa e rimodulata da MacDonald con particolare riguardo al sistema mediatico americano. Se il *masscult* può essere considerato come lo sfruttamento industriale di un elemento originariamente radicato nell'esperienza della cultura popolare (come la musica country), il *midcult* si presenta da subito come prodotto commerciale. È la conseguenza di una *middlebrow culture* (da qui il neologismo *midcult*) che pretende di emulare l'opera d'arte, ma fallisce nell'intento perché non ha i mezzi per comprendere pienamente il suo stesso modello.

Al di là di ogni possibile (e opportuna) attualizzazione, vale la pena di sottolineare come *masscult* e *midcult* siano categorie ancora oggi presenti nell'industria culturale e

del libro, trad. di Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 2011 (ed. or. *The Case for Books. Past, Present and Future*, 2009).

²⁴ La più recente edizione italiana del saggio – apparso per la prima volta nel nostro Paese all'interno dell'«Almanacco Bompiani 1963» – è DWIGHT MACDONALD, *Masscult e midcult*, trad. di Adriana Dell'Orto e Annalisa Gersoni Kelley, Roma, e/o, 2002.

come il loro dosaggio possa risultare decisivo nel confezionamento di un best seller, il quale, del resto, non può essere sbrigativamente bollato come *midcult*. Il saggista statunitense Steven Johnson ha documentato in modo molto convincente il progressivo innalzamento degli standard qualitativi dei prodotti di intrattenimento destinati al pubblico di massa, quali telefilm, videogiochi ecc. In termini molto suggestivi, Johnson parla di una “curva del Dormiglione”, riferendosi a un celebre film di Woody Allen (*Il Dormiglione*, 1973) in cui si immagina un futuro in cui tutto quello che oggi viene ritenuto nocivo, a partire dalle famigerate merendine, si rivela al contrario salutare e raccomandabile²⁵.

b. Umanesimo e scienza, le “due culture”

La formulazione classica del dissidio latente fra tradizione umanistica e ricerca scientifica risale alla conferenza tenuta nel 1959 dal fisico e narratore inglese Charles Percy Snow (1905-1980), che poi ne integrò i contenuti nel 1963.²⁶ La riflessione di Snow risulta oggi fortemente legata al clima della Guerra fredda, di cui l'autore ben conosceva la portata avendo svolto un'importante attività per i servizi segreti britannici durante la Seconda guerra mondiale.

Nel momento in cui i saperi specialistici si fanno sempre più esclusivi, infatti, c'è il rischio che la reciproca ignoranza tra umanesimo e scienza degeneri in un clima di sospetto, impendendo così la condivisione delle istanze più profonde di ciascuna prospettiva culturale. Uno scienziato non può accontentarsi di sapere solo di scienza, così come un letterato non può rimanere confinato nella sua biblioteca.

Snow non ha mai avuto intenzione di sancire il primato di una delle “due culture” (del resto, le praticava entrambe). Al contrario, ha voluto mettere in guardia gli scienziati dall'indifferenza rispetto al significato ultimo delle loro ricerche e, nel contempo, ha esortato gli umanisti a prendere atto delle implicazioni epocali insite nello sviluppo scientifico. In considerazione di queste premesse, da alcuni anni si sta in-

²⁵ STEVEN JOHNSON, *Tutto quello che fa male ti fa bene*, traduzione di Fjodor B. Ardizzola e Francesca Ioele, Milano, Mondadori, 2006 (ed. or. *Everything Bad Is Good For You*, 2005).

²⁶ Si veda da ultimo CHARLES P. SNOW, *Le due culture*, a cura di Alessandro Lanni, Venezia, Marsilio, 2005 (ed. or. *The Two Cultures and a Second Look*, 1963).

tensificando anche nel nostro Paese il dibattito sulla cosiddetta “terza cultura”, e cioè una nuova forma di collaborazione tra umanesimo e scienza promossa dalla Edge Foundation (www.edge.org) su iniziativa del suo presidente John Brockam²⁷.

Più in generale, l’attuale dibattito sulle tecnologie è caratterizzato da una continua integrazione fra competenze umanistiche e competenze scientifiche, come dimostrano i contributi, non di rado provocatori, di autori come Malcolm Gladwell, Kevin Kelly e i già ricordati Chris Anderson e Steven Johnson²⁸.

c. La teoria del “meme”

Il più singolare tentativo di accorciare la distanza fra le “due culture” è stato compiuto negli anni Settanta dal genetista inglese Richard Dawkins, secondo il quale sarebbe possibile applicare al pensiero umano gli stessi criteri evolutivi cui si fa riferimento in biologia²⁹. Dawkins ha ipotizzato l’esistenza del “meme”, che può essere considerata come l’unità minima dell’evoluzione culturale. Si tratta di una nozione elaborata in analogia con quella di “gene”, con la quale condividerebbe il fatto di essere sottomessa a un costante processo di selezione naturale.

Se però il gene progredisce o recede in linea verticale, ossia nel corso del tempo, il meme avrebbe la caratteristica di diffondersi per via orizzontale, attraverso una sorta di “contagio del pensiero”. Lo stesso Dawkins ha suggerito di estendere al meme le condizioni evolutive tipiche della genetica, e cioè la *variazione* (le nuove idee rappresentano una variante di quelle già esistenti), l’*ereditarietà* (sopravvivono le idee che possono essere trasmesse da una generazione all’altra) e infine l’*adattabilità* (hanno la meglio le idee che traggono vantaggio dall’ambiente circostante). Da nota-

²⁷ Un tentativo di aggiornare le pionieristiche suggestioni di JOHN BROCKMAN, *La terza cultura. Oltre la rivoluzione scientifica*, trad. di Luca Carra, Milano, Garzanti, 1995 (ed. or. *The Third Culture. Beyond the Scientific Revolution*, 1995) si trova ora in AA. VV., *Terza cultura. Idee per un futuro sostenibile*, a cura di Vittorio Lingiardi e Nicola Vassallo, Milano, il Saggiatore, 2011. Da ricordare inoltre CARLO BERNARDINI – TULLIO DE MAURO, *Contare e raccontare. Dialogo sulle due culture*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

²⁸ Di grande interesse l’ormai classico MALCOLM GLADWELL, *In un batter di ciglia*, traduzione di Massimo Parizzi, Milano, Mondadori, 2006 (ed. or. *Blink*, 2005) e il più recente KEVIN KELLY, *Quello che vuole la tecnologia*, trad. di Giuliana Olivero, Torino, Codice, 2011 (ed. or. *What Technology Wants*, 2010).

²⁹ La teoria del meme è avanzata per la prima volta nel celebre RICHARD DAWKINS, *Il gene egoista*, traduzione di Giorgio Corte e Adriana Serra, Milano, Mondadori, 1995 (già Bologna, il Mulino, 1979; ed. or. *The Selfish Gene*, 1976).

re come - secondo l'intransigente laicismo di Dawkins, che in seguito ha assunto posizioni ancora più polemiche nei confronti dell'esperienza spirituale - lo stesso fenomeno religioso sarebbe da considerare un semplice tratto dell'evoluzione memetica.³⁰

Molto suggestiva dal punto di vista metaforico, la teoria del meme è stata particolarmente approfondita nell'ambito degli studi accademici anglosassoni, dando vita a una nuova disciplina, la memetica, la cui scientificità risulta tuttavia controversa.

Con l'avvento del Web 2.0 il concetto di meme ha conosciuto vasta fortuna, anche se in un'accezione assai meno nobile rispetto a quella stabilita da Dawkins. Nel gergo della rete il "meme" è infatti il singolo contenuto o "tormentone" digitale che si diffonde viralmente attraverso lo scambio peer-to-peer e mediante la condivisione su siti come YouTube o le piattaforme di social networking. In parole povere il meme è diventato sinonimo di tormentone.

d. La cultura convergente

Allo stato attuale il tema più ricorrente nel dibattito sull'evoluzione del web è quello che prende spunto dalle ricerche dello studioso statunitense Henry Jenkins sul tema della *convergence culture*³¹. Secondo Jenkins, per troppo la riflessione sull'idea di "convergenza" è stata condotta in termini esclusivamente tecnologici, con l'obiettivo di individuare la nuova *black box*, ossia lo strumento che - dopo il telefono, la televisione e il computer - sarebbe stato in grado di rivoluzionare le abitudini dello spettatore-utente. Oggi però si assiste a un fenomeno del tutto diverso, se non addirittura opposto: uno stesso soggetto è in grado di adoperare in modo convergente oggetti diversi, obbligando così gli studiosi a spostare la loro attenzione dall'ambito tecnologico a quello culturale.

Jenkins individua tre caratteristiche tipiche di questo fenomeno:

³⁰ Una replica alle posizioni di Dawkins in materia religiosa si trova in JOHN CORNWELL, *L'angelo di Darwin*, trad. di Piero Stefani e Maria Luisa Sgarretta, Milano, Garzanti, 2008 (ed. or. *Darwin's Angel*, 2007).

³¹ HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, trad. di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, Milano, Apogeo, 2007 (ed. or. *Convergence Culture*, 2006).

- la *convergenza mediatica*, per cui il medesimo contenuto è disponibile, anche contemporaneamente, su più piattaforme
- la *cultura partecipativa*, per cui l'utente non si accontenta di fruire in modo passivo di un prodotto culturale, ma entra all'interno del circuito elaborando riflessioni, prodotti emulativi e/o alternativi ecc. ed entrando di conseguenza in un rapporto dialettico con l'industria dell'intrattenimento
- l'*intelligenza collettiva*, per cui l'insieme degli utenti di un determinato prodotto culturale tende a scambiarsi informazioni, materiali ecc. fino a modificare in maniera talvolta radicale il profilo e l'interpretazione del prodotto medesimo

Queste tre caratteristiche interagiscono continuamente fra di loro, originando una dinamica particolarmente complessa. Jenkins analizza nel dettaglio in una serie di esempi di cultura pop che vanno dalla reality tv fino alla comunicazione politica, passando per il cinema e la letteratura. Da segnalare, per esempio, la diversità fra il modo in cui la saga di *Matrix* si presenta, da subito, in termini di convergenza (i film, i siti web, i videogiochi, i cartoni animati ecc. fanno parte di un'unica esperienza che l'utente è invitato a esperire per intero) e il sostanziale protezionismo che contraddistingue invece la gestione dei diritti relativi ai romanzi di Harry Potter (con il caso-limite della citazione per plagio avanzata nei confronti dei fan "colpevoli" di aver allestito siti internet dedicati alle imprese del maghetto).

Il dibattito sulla cultura convergente implica, tra l'altro, una riflessione sul ruolo della televisione, che Jenkins invita a considerare come elemento centrale, per quanto non più egemone, nell'esperienza mediatica.

6. Il reportage narrativo

a. L'atto di narrare fra narrazione e storytelling

Gli ultimi anni sono stati caratterizzati da un crescente interesse per il racconto di storie. Due termini, in particolare, sono stati impiegati sempre più spesso, per designare un'attività che, antica quanto l'uomo, pare aver acquisito oggi un'inattesa attualità.

Con il primo termine, *storytelling*, ci si riferisce a un processo avviato alla metà degli anni Novanta, in seguito al quale gli elementi di tipo narrativo tendono ad assumere un valore autonomo di tipo comunicativo ed economico. È il momento in cui il *brand* (la marca) si è ormai trasformato in *logo*, ossia in una rappresentazione simbolica che ha in sé l'intera storia del prodotto. Il passo successivo implica la trasformazione della marca in racconto: chi acquista un'automobile, per esempio, acquista con essa un'intera tradizione, esattamente come chi acquista un computer di ultima generazione immagina di proiettarsi nel futuro. Claim pubblicitari come “*Be Part of It*” oppure “*Impossible Is Nothing*” riassumono bene gli intenti narrativi di questa nuova cultura d'azienda, rivoluzionaria anche in termini di organizzazione interna. Alla tradizionale “cultura del silenzio”, che imponeva ai dipendenti di non parlare del proprio lavoro, subentra la prassi dello storytelling aziendale, che incoraggia il racconto di esperienze personali o l'invenzione di storie fantastiche quali strumenti di comunicazione, motivazione e progettazione all'interno del gruppo.³²

La pratica dello storytelling è stata analizzata e decisamente contestata dal saggista francese Christian Salmon³³ che, soffermandosi in particolare sulle implicazioni di tipo politico e militare, ha inteso denunciare il presunto carattere “imperialista”

³² In Italia l'esperimento più complesso di storytelling aziendale applicato alla letteratura (nella fattispecie, la riscrittura collettiva de *Le città invisibili* di Italo Calvino) è costituito da MARCO MINGHETTI & THE LIVING MUTANTS SOCIETY, *Le Aziende In-Visibili*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008.

³³ CHRISTIAN SALMON, *Storytelling: la fabbrica delle storie*, trad.di Giuliano Gasparri, Roma, Fazi, 2008 (ed. or. *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007). Per un'interpretazione più equilibrata del fenomeno si rimanda a GIAN PAOLO PARENTI, *Meglio che noi stessi. Narrare il consumo al tempo della crisi*, Milano, L'Ornitorinco, 2011.

del processo. Per Salmon lo storytelling non sarebbe altro che lo stratagemma con cui gli Stati Uniti, attraverso un'apparente smaterializzazione delle dinamiche capitalistiche, starebbero imponendo le proprie convinzioni e perseguendo i propri interessi a livello planetario.

L'altro termine, *narrazione*, gode invece di una straordinaria fortuna in ambito politico e civile. Il successo di una trasmissione come "Vieni via con me" (RaiTre, 2010) poggia appunto sul principio per cui il semplice racconto (anzi, la mera elencazione) dei fatti di realtà abbia il potere di mutare la realtà stessa. La narrazione viene presentata come un atto in sé neutro, che avrebbe la capacità di sprigionare una verità preesistente e altrimenti nascosta. Il narratore agisce come una sorta di moderno sciamano: racconta, e il suo racconto si trasforma in un'arma invincibile, senza che il narratore debba neppure scomodarsi a rivelare il significato del proprio racconto. Spetterà semmai a chi legge, o ascolta, trarre le conseguenze della storia.

L'apparente ingenuità di questa visione non deve trarre in inganno: ogni favola ha sempre una morale. Sostenere il contrario è una favola e, in quanto tale, sottintende una morale. Non importa che il narratore non la esprima in termini espliciti: è il modo stesso in cui il racconto è costruito a condurre verso una qualche forma di "sanzione", e cioè di riconoscimento di un valore che da quel momento diventa accettato e condiviso. Questo spiega perché l'orizzonte della narrazione viene evocato ogni volta che si intende stabilire un nuovo standard di convivenza sul piano civile, come se fossero i fatti stessi a imporre il mutamento che, al contrario, è frutto di una deliberata strategia politica e culturale. L'atto del narrare, in sé, non è mai neutro; presuppone un'assunzione di responsabilità e, di conseguenza, è sempre connotato da una dimensione etica³⁴.

b. Letteratura e giornalismo

³⁴ Una panoramica delle diverse teorie narratologica alla luce del dibattito contemporaneo si trova in STEFANO CALABRESE, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Molto prima che si scatenasse il dibattito su narrazione e storytelling, letteratura e giornalismo hanno imparato molto l'una dall'altro, e non soltanto perché il giornalismo ha rappresentato il principale mezzo di sussistenza per molti scrittori. Più semplicemente, arte e mestiere (posto che il giornalismo sia solo un mestiere e che la letteratura riesca sempre a essere un'arte) hanno molto in comune. Anche per scrivere un romanzo, infatti, bisogna rispettare la legge delle "5 W" tipiche del giornalismo: *what, who, where, when, why*.

Sul piano metodologico, può essere interessante la lettura degli appunti estrapolati dal saggio-inchiesta di Anton Cechov *L'isola di Sachalin* (1890), dai quali emerge una serie di consigli ancora attualissimi e fortemente legati agli aspetti della cultura materiale (Cechov, ricordiamo, era un medico e la particolare prospettiva dell'occhio clinico ha un ruolo decisivo nel suo stile)³⁵.

Una buona ricognizione contemporanea sulle potenzialità narrative delle "5 W" si trova in *Colorado Kid* di Stephen King, un piccolo mystery che mette in scena le diverse fasi di un'inchiesta giornalistica orchestrandole come un romanzo. Anche *L'avversario* di Emmanuel Carrère è la ricostruzione, ineccepibile dal punto di vista sia letterario sia giornalistico, di un terribile caso di cronaca nera, nel corso della quale l'autore si misura tra l'altro con le particolari usanze della tribù dei cronisti³⁶.

Molto suggestivo, nel suo richiamarsi al più antico – e narrativamente esuberante – modello storiografico dell'Occidente è l'autobiografico *In viaggio con Erodoto* di Ryszard Kapuscinski (1932-2007), in cui il grande reporter polacco ripercorre la nascita del suo singolare metodo di racconto giornalistico. Questo testo, dal sapore testamentario, può valere anche come introduzione agli altri libri di Kapuscinski³⁷.

c. Gli stili della Narrative Nonfiction

³⁵ ANTON CECHOV, *Scarpe buone e un quaderno di appunti*, a cura di Piero Brunello, traduzione di Nadia Caprioglio e Giovanna Spindel, Roma, minimum fax, 2004.

³⁶ Le edizioni italiane sono rispettivamente STEPHEN KING, *Colorado Kid*, traduzione di Tullio Dobner, Milano, Spelling & Kupfer, 2005 (ed. or. *Colorado Kid*, 2005) e EMMANUEL CARRÈRE, *L'avversario*, traduzione di Eliana Vicari Fabris, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. *L'Adversaire*, 2000).

³⁷ Apparso originariamente nel 2004, *Podróże z Herodotem* ha avuto una prima edizione in Italia come RYSZARD KAPUSCINSKI, *In viaggio con Erodoto*, traduzione di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli, 2005; ora si legge in RYSZARD KAPUSCINSKI, *Opere*, a cura di Silvano De Fanti, Milano, Mondadori, 2009.

Per Narrative Nonfiction si intende un genere di narrazione che, pur avendo tutte le caratteristiche di un'opera letteraria (per complessità, stile, soluzioni retoriche), si basa tuttavia su un rigoroso apparato di documentazione. In breve, un reportage raccontato come se fosse un romanzo. Di solito il capostipite della Narrative Nonfiction è indicato in *A sangue freddo* di Truman Capote (1966), meticolosa ricostruzione di un caso di cronaca nera avvenuto in un piccolo centro del Kansas. Già nelle generazioni precedenti, però, la narrativa americana aveva dimostrato un'estrema duttilità nei confronti della cronaca. Negli anni della Grande Depressione, per esempio, si cimentano nel reportage autori come John Steinbeck e James Agee, al quale si deve la realizzazione, insieme con il fotografo Walker Evans, di *Sia lode ora a uomini di fama*, insuperato capolavoro di "cronaca sperimentale"³⁸.

Lo stesso *A sangue freddo*, del resto, rientra nel più ampio filone del cosiddetto New Journalism, che rappresenta appunto il momento in cui, nel passaggio fra anni Sessanta e Settanta, il giornalismo inizia a fare ricorso in modo esibito e consapevole a una strumentazione di tipo letterario. Il teorico più illustre del movimento, oltre che suo esponente di spicco, è il reporter-scrittore Tom Wolfe, curatore della storica antologia intitolata appunto *The New Journalism* (1973).

Una particolare declinazione del New Journalism è il cosiddetto Gonzo Journalism, in cui il reporter mette in scena il proprio spaesamento – non di rado esagerato ad arte – davanti alla realtà che cerca di raccontare. Maestro riconosciuto del genere è Hunter S. Thompson (1937-2005), già antologizzato in *The New Journalism* con un articolo il cui titolo è rimasto proverbiale: "The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved"³⁹.

In anni recenti stiamo assistendo a un ritorno molto marcato della Narrative Nonfiction, tanto da giustificare nel 2005 la pubblicazione di *The New New Journalism*.

³⁸ JAMES AGEE – WALKER EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 2002 (ed. or. *Let Us Praise Now Famous Men*, 1941). Una bella antologia italiana dei testi giornalistici dell'autore di *Uomini e topi* è JOHN STEINBECK, *L'America e gli americani e altri scritti*, a cura di Bruno Osimo, Padova, Alet, 2008.

³⁹ La figura di Thompson è da tempo al centro di una riscoperta anche nel nostro Paese. Tra i titoli disponibili segnaliamo HUNTER S. THOMPSON, *Hell's Angels*, traduzione di Stefano Travagli, Milano, B.C. Dalai, 2008 (ed. or. *Hell's Angels*, 1966).

Tra gli autori più rappresentativi troviamo William Langewiesche, al quale si deve tra l'altro un lungo reportage – originariamente apparso sulla rivista «The Atlantic Monthly» – in cui lo sgomero della macerie da Ground Zero è ricostruito con una minuzia programmaticamente antiretorica⁴⁰.

Oggi come in passato, il campo della Narrative Nonfiction è battuto anche da scrittori di dichiarata caratura letteraria, tra i quali non possiamo non ricordare il compianto David Foster Wallace, autore di un esilarante e sociologicamente ineccepibile resoconto di un viaggio in crociera commissionato da «Harper's Magazine» a metà degli anni Novanta⁴¹.

d. La Narrative Nonfiction in Italia

Anche in casa nostra l'intreccio fra letteratura e giornalismo vanta una lunga tradizione, ora documentata nei quattro “Meridiani” che coprono il periodo compreso fra il 1860 e il 2001⁴². Per l'attualità il riferimento obbligato è costituito da *Gomorra* di Roberto Saviano (Milano, Mondadori, 2006), in cui la struttura del reportage si contamina intenzionalmente con quella del romanzo, anche attraverso l'espedito del personaggio-autore (il narratore è presente nella “trama” con le sue generalità anagrafiche, anche quando le vicende di cui è protagonista sono rimaneggiate per motivi narrativi). Altri esempi interessanti, apparsi già nel corso degli anni Novanta, sono *Cronache italiane* di Sandro Veronesi (Milano, Mondadori, 1992) e *La poetica dell'Unabomber* di Mauro Covacich (Roma-Napoli, Theoria, 1999). L'applicazione di strutture narrative “letterarie” a un materiale documentario di tipo comunque “giornalistico” è il procedimento adoperato anche da Gabriele Romagnoli in *Non ci sono santi* (Milano, Mondadori, 2006), storia di un personalissimo “ritorno in Italia” dopo lunghi anni di militanza giornalistica internazionale. Con le dovute differenze, la

⁴⁰ WILLIAM LANGEWIESCHE, *American Ground*, traduzione di Roberto Serrai, Milano, Adelphi, 2003 (ed. or. *American Ground*, 2002).

⁴¹ DAVID FOSTER WALLACE, *Una cosa divertente che non farò mai più*, traduzione di Gabriella D'Angelo e Francesco Piccolo, Roma, minimum fax, 2010³ (ed. or. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 1997).

⁴² AA. VV., *Giornalismo italiano*, a cura di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 2007-2009.

stessa strada è percorsa da *Ultimo stadio* di Michele Monina (Milano, Rizzoli, 2008), inchiesta sul tifo calcistico estremo condotta nello stile del Gonzo Journalism.

Per dare profondità storica al ragionamento può essere il caso di assaporare un paio di testi del passato, come *Il ventre di Napoli* di Matilde Serao, grande reportage datato 1884, e *La pelle* di Curzio Malaparte, il libro del 1947 che si presenta programmaticamente come esperimento composito di «Storia e racconto»⁴³. Sono due precedenti interessanti per la comprensione di un fenomeno come *Gomorra*, specie nel caso di Malaparte, che per molti aspetti appare oggi come il misconosciuto “padre nobile” della Narrative Nonfiction nostrana.

Insuperato per le sue risonanze letterarie rimane *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, trascrizione di un lungo reportage radiofonico realizzato dall’autore negli anni tra il 1953 e il 1957⁴⁴. Un modello che ha trovato applicazione di recente in reportage urbani, realizzati semplicemente seguendo una linea di tram o di autobus, quali *19* di Edoardo Albinati (Milano, Mondadori, 2001) e *Babele 56* di Giorgio Fontana (Milano, Terre di Mezzo, 2008).

e. Giappone e Russia, cinema e fumetti

Non importa quanto possono essere limitate o estese le conoscenze di un cronista: il potenziale lettore, oggi, ha un tratto cosmopolita ed eclettico, in quanto consuma – oltre a giornali e reportage – anche cinema, narrativa di genere, fumetti ecc. In una prospettiva, spesso, di allegro cosmopolitismo. Ecco perché, anche in assenza di competenze linguistiche specifiche, può risultare interessante campionare i territori della Narrative Nonfiction meno prevedibile. In *Underground* di Murakami Haruki, per esempio, troviamo uno dei maggiori autori giapponesi impegnato in una magi-

⁴³ Le edizioni più recenti sono MATILDE SERAO, *Il ventre di Napoli*, a cura di Patricia Bianchi, Cava de’ Tirreni, Avagliano, 2002 e CURZIO MALAPARTE, *La pelle*, a cura di Caterina Guagni e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2010. Di quest’ultimo si segnala anche CURZIO MALAPARTE, *Tecnica del colpo di Stato*, a cura di Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2011 (ed. or. *Technique du coup d’État*, 1931).

⁴⁴ Pubblicato per la prima volta da Mondadori nel 1957, il libro è stato più volte ristampato e riproposto: oggi è disponibile come GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, B.C. Dalai, 2007.

strale rivisitazione degli attentati terroristici che, nel marzo 1995, gettarono nel panico la metropolitana di Tokyo⁴⁵.

Decisamente più conosciuta in ambito giornalistico è la figura della reporter russa Anna Politkovskaja (1958-2006), uccisa dopo essere stata più volte minacciata in seguito alle sue inchieste. Dei diversi titoli disponibili in italiano il più adatto per farsi un'idea del suo metodo di lavoro è *La Russia di Putin*, che ha la caratteristica di rivolgersi al lettore occidentale. In apparenza lo stile della Politkovskaja non ha nulla di “narrativo”, la documentazione sembra prevalere sul racconto, eppure il risultato è avvincente e persuasivo⁴⁶.

Il discorso che vale per le “altre lingue” può essere esteso agli “altri linguaggi”. Anche chi non nutre ambizioni di film maker ha, in un certo senso, il dovere di confrontarsi con fenomeni quali *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore (2004), la controinchiesta sull'11 settembre che ha fatto conoscere al grande pubblico le procedure del Gonzo Journalism, qui declinate in modo particolarmente aggressivo dal punto di vista politico e non sempre affidabili in termini di accuratezza.

Quanto al cosiddetto Graphic Journalism, ossia l'affermazione del fumetto come strumento di racconto giornalistico, un buon punto di partenza può essere *Neven* di Joe Sacco, una storia incentrata sulla figura di uno spregiudicato faccendiere bosniaco. Rivelatore, in questo caso, il contrasto fra i due personaggi principali, ossia Neven – rappresentato con un tratto iperrealistico, quasi fotografico – e lo stesso Sacco, che si mette in scena in forma caricaturale, davvero fumettistica, in modo da marcare l'estraneità del reporter rispetto al contesto⁴⁷. Assumere il punto di vista corretto e, più ancora, dichiararlo con franchezza è il primo, imprescindibile atto di responsabilità di ciascun narratore deve farsi carico.

⁴⁵ MURAKAMI HARUKI, *Underground*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2003 (ed. or. 1997-1998).

⁴⁶ ANNA POLIKTOVSKAJA, *La Russia di Putin*, traduzione di Claudia Zonghetti, Milano, Adelphi, 2006 (ed. or. *Putin's Russia*, 2004).

⁴⁷ JOE SACCO, *Neven. Una storia di Sarajevo*, traduzione di Davide Brolli, Milano, Mondadori, 2007 (ed. or. *The Fixer*, 2003).