



Paradigmi di canonizzazione: best seller vs classici? Uno sguardo all'estremo contemporaneo

di Isotta Piazza
(Università di Parma)

TITLE: *Paradigms of Canonization: Best Seller vs Classics? A Look at the Extreme Contemporary*

ABSTRACT: Che fine fanno i best seller? E in che relazione sono con i percorsi di canonizzazione? Nel tentativo di fornire risposte esaustive a queste domande, l'articolo propone un excursus storico attraverso la Modernità borghese fino ad arrivare all'Estremo Contemporaneo. Il lungo corso della storia letteraria italiana dimostra infatti come i paradigmi valoriali cambino con il modificarsi dei lettori, con l'avvicendarsi delle epoche storiche e con le trasformazioni inerenti ai sistemi di produzione. L'approfondimento intende dunque porre le necessarie premesse storiche e metodologiche per leggere i cambiamenti in atto nella produzione dei best seller contemporanei e per cogliere le possibili ricadute sui percorsi di canonizzazione di ciò che oggi leggiamo e 'guardiamo'.

ABSTRACT: What happens to best sellers? And how are they related to canonization paths? In an attempt to provide exhaustive answers to these questions, the article proposes a historical excursus through bourgeois Modernity until reaching the Extreme Contemporary. The long course of literary history shows how value paradigms change as readers change, as historical epochs change, and as production systems change. The study therefore intends to set the necessary historical and methodological preconditions for reading the changes taking place in the production of contemporary best sellers and to grasp the possible repercussions on the paths of canonization of what we read and 'watch' today.



PAROLE CHIAVE: best seller; classici; paradigmi valoriali; Modernità Letteraria; Estremo Contemporaneo

KEY WORDS: classical works; value paradigms; Literary Modernity; Extreme Contemporary

Il dibattito sul canone, scaturito in ambito anglo-americano negli anni Ottanta del Novecento, nel decennio successivo si è propagato anche in Italia grazie all'organizzazione di seminari e convegni, e alla pubblicazione di innumerevoli saggi, libri e numeri monografici di riviste scientifiche dedicati a questo tema (Piazza 7-31). Pur nel vasto numero dei contributi e nell'autorevolezza delle tante voci intervenute, quel ricco confronto non pervenne ad una visione condivisa (Anelli 3) ed anzi attorno al problema più specifico della canonizzazione del secondo Novecento s'innervarono ulteriori questioni cruciali come la discussione sul ruolo della scuola, la verifica dei paradigmi valoriali, la imperitura dialettica tra conservatori e riformatori, ma anche quella di lunga data tra apologeti della letteratura come cernita di monumenti e fautori della letteratura come pluralità di documenti.

Avendo discusso di canone novecentesco nei termini di "una questione di sopravvivenza" del ruolo della "letteratura come istituzione sociale" (Redazione di *Quaderns d'Italia* 11), colpisce che rispetto agli ultimi decenni di produzione letteraria la necessità di canonizzare (o almeno di avviare un confronto in questo senso) parrebbe essersi dileguata nei meandri di un dibattito critico che è stato e che continua ad essere molto vivace, a partire ad esempio dalle definizioni proposte di *ipermodernità* (Donnarumma, *Ipermodernità*), *letteratura circostante* (Simonetti, *Letteratura circostante*) o *estremo contemporaneo* (Zinato, *L'estremo contemporaneo*), dai frequenti tentativi di mappatura (si aggiungano a quelli già citati: Matt, Tirinanzi de Medici, Cortellessa, Zinato, "Prosa") e dai preziosi tentativi di fare emergere temi ricorrenti, come quello del lavoro (Contarini), generi narrativi caratterizzanti (Mondello), autorialità femminili (Rossi, Rubinacci) e specifici statuti autoriali (Pennacchio).

Gli ostacoli maggiori alla canonizzazione dell'estremo contemporaneo o anche solo alla sua discussione parrebbero rappresentati in primis, sul piano quantitativo, da una produzione editoriale "così ipertrofica e pulviscolare da non essere sondabile che per azzardata sineddoche" (Zinato, "Prosa" 9). All'angoscia della quantità (Ferroni, *Dopo la fine 183*, ma si veda anche *Scritture*) occorre aggiungere il presunto imbarbarimento della letteratura italiana; Gianluigi Simonetti parla ad esempio del congedo del romanzo italiano "da tentazioni sperimentalistiche, da fascinazioni vernacolari, da esperimenti sovversivi con la lingua" (Simonetti, *Caccia allo Strega* 16), ovvero da tutti quegli espedienti tecnici ed espressivi fondamentali per la selezione qualitativa, e Donnarumma più esplicitamente ancora rileva come "i libri cui la critica accademica riconosce valore vivono con difficoltà, come una specie in un ambiente inquinato dalla



crisi climatica e dal proliferare di specie infestanti" e che "l'insidia peggiore alla letteratura di valore sia il *midcult*" (Donnarumma, *Ipermodernità* 34).

Questo intervento non vuole certo negare il problema quantitativo della produzione editoriale o l'attuale tendenza ad una "sperimentazione a bassa intensità" (Benvenuti 63) che non si arrischia mai davvero (e mai del tutto) in operazioni di sovversiva innovazione. Tuttavia, si vorrebbe porre l'accento sulla storicità dei paradigmi valoriali attualmente supportati in sede critica, sulla correlazione (sempre esistita) tra criteri di selezione letteraria e identità socio-culturale dei selezionatori, per riflettere infine sull'influenza che i sistemi di produzione strutturalmente esercitano sulla definizione dei paradigmi estetici di una determinata epoca e dunque anche sulla loro ridefinizione.

LA MODERNITÀ LETTERARIA: UNA TRADIZIONE DICOTOMICA

Come noto, rispetto alla Modernità Letteraria italiana le Indicazioni Ministeriali, emanate nel 2010, sollecitano lo studio degli autori e dei testi

che più hanno marcato l'innovazione profonda delle forme e dei generi, prodottasi nel passaggio cruciale fra Ottocento e Novecento, segnando le strade lungo le quali la poesia e la prosa ridefiniranno i propri statuti nel corso del XX secolo. (*Gazzetta Ufficiale* 76)

Il criterio di selezione ministeriale si basa dunque sul principio valutativo dell'innovazione formale, ovvero su un paradigma che s'impose in Italia con i Romantici lombardi in aperta opposizione al criterio classicista dell'imitazione. In questo ribaltamento delle concezioni estetiche condivise, il principio di emulazione finì nella polarità critica del disvalore, salvo essere recuperato dalla nascente industria editoriale italiana e incarnato nella pragmatica della serializzazione. Come rilevato da Ulrich Schulz-Buschhaus

proprio nella società borghese [...] si manifesta una profonda contraddizione tra teoria e realtà. Da un lato, la teoria richiede con un'enfasi sempre crescente una letteratura il cui valore centrale sarebbe – parlando con Baudelaire – "le nouveau" [...]. Dall'altra parte, c'è però la prassi imposta dal mercato e dall'industria editoriale. Questa prassi ha condotto ad un predominio compatto, mai conosciuto prima, della letteratura imitativa che si avvale abilmente di alcuni schemi convenzionali [...], ogni tanto un po' modernizzati, per rivolgersi ad un pubblico di massa. (Schulz-Buschhaus 21)

Quest'ultima dinamica è ben rappresentata dal fenomeno di fine Ottocento e inizio Novecento delle Pinocchiate (Curreri e Martelli) ma anche dai numerosi generi letterari standardizzati da alcune collane editoriali di straordinario successo, come furono ad esempio i Gialli Mondadori (Pischedda 130). Il principio valoriale dell'innovazione stilistica espunge tuttavia questa tipologia di produzione dal novero delle opere canonizzabili, nonostante il grande successo di pubblico ottenuto da alcune di esse, anzi dovremmo dire che il successo di pubblico, popolare o di massa ma comunque non qualificato di lettori, spesso rafforza l'ostracismo critico. Se, come



dimostrato da Quondam, nella coesa e circoscritta Repubblica delle Lettere preborghese spesso i percorsi di canonizzazione degli autori designati come classici delle varie epoche hanno ricalcato le preferenze di lettura dal maggior numero (benché limitato) dei lettori contemporanei (Quondam 18), nella Modernità Letteraria italiana viceversa tra successo di pubblico e canonizzazione parrebbe essersi instaurata una relazione dicotomica, accentuatisi dopo l'Unità. La progressiva espansione del mercato editoriale portò infatti gruppi di scrittori, intellettuali e critici a reagire aspramente alle dinamiche di ammodernamento della civiltà letteraria e a contestare gli stereotipi della nuova produzione; inoltre, l'allargamento verso il basso del consumo librario sollecitò una differenziazione dei marchi editoriali proseguito nel Novecento (Piazzoni 53), con la marginalizzazione (da parte dei lettori colti) dei circuiti di produzione e fruizione popolare. Al contempo, con la specializzazione dell'attività intellettuale, la letteratura cominciò a configurarsi come un campo di forze autonomo dalle altre sfere, con dinamiche interne caratterizzate da lotte per l'acquisizione del potere simbolico, costituito dal prestigio letterario e valoriale, elargito dalla critica e dalle istituzioni ufficiali. I gusti artistici e letterari direttamente correlati alla classe sociale di appartenenza (Bourdieu, *Distinzione* 102-11) si differenziarono con il pluralizzarsi dei livelli di pubblico, ma non ottennero uguale legittimazione: i gusti delle classi dominanti tesero infatti ad essere imposti come valori egemoni (violenza simbolica) perpetrando la subalternità sociale dei ceti popolari anche nell'ambito culturale. Nello stesso campo letterario, tuttavia, venne a costituirsì anche un'altra polarità, rappresentata dal capitale economico, vincolato all'editoria e alla soddisfazione delle esigenze di lettura del pubblico medio e poi del pubblico popolare e di tutti quei segmenti destinati ad assumere una posizione numericamente rilevante (Bourdieu, *Regole* 65). Questa polarizzazione dell'attività produttiva s'innervò attorno ad una concomitante polarizzazione valoriale che vide contrapporsi, anche in questo caso, da una parte la critica e i lettori colti, quali sostenitori del paradigma dell'originalità, e dall'altra l'editoria, i lettori medi e popolari, fautori di forme letterarie connotate nel senso della leggibilità, ma anche della serialità, come già accennato.

Le coppie dicotomiche innovazione formale vs imitazione, *unicum* vs *seriale*, capitalizzazione simbolica vs economica, paradigma valoriale di pochi vs molti hanno irrobustito la diffidenza con cui la critica guarda ai best seller e hanno corroborato i percorsi di canonizzazione letteraria di quelle opere dotate di un quoziente sperimentale sufficiente a renderle invise al pubblico medio dei loro contemporanei. Questa prassi, del resto, viene brillantemente supportata dalla teoria dell'orizzonte d'attesa di Hans Robert Jauss, allorché lo studioso chiarisce come la rottura delle aspettative dei lettori è azione nefasta per gli scrittori nell'immediato (perché affossa la loro quotazione economica), ma è azione virtuosa per il futuro della letteratura all'interno di una tradizione borghese che ha bisogno di opere sperimentali per essere costantemente rivitalizzata (Jauss 166-225). Guardando a questi fenomeni attraverso lo specimen degli scrittori, Harold Bloom parla di un'angoscia dell'influenza (Bloom). In particolare, in alcuni dei più importanti poeti romantici e postromantici della letteratura anglofona egli ravvisa una tensione agonistica nei confronti dei loro 'padri' o 'maestri'. L'ammirazione genera infatti una vera e propria lotta, data dalla necessità di smarcarsi dal principio emulativo e imitativo, confrontandosi con un'eredità



letteraria che tanto più viene riconosciuta importante quanto più necessita di essere superata e ‘uccisa’ per affermare la propria originalità.

Le dinamiche appena descritte, pur avendo effettivamente influenzato il campo letterario della modernità borghese, hanno altresì prodotto alcuni schematismi ricettivi estremamente resistenti e pervasivi sino al punto da diventare pregiudizievoli e ostativi nei confronti dell'accettazione di una pluralità di bisogni estetici (da parte dei lettori) e di una varietà di possibilità produttive (da parte degli scrittori). Anziché problematizzare queste antinomie, la tendenza critica è stata viceversa per lungo tempo quella di farne la base legittimante di due diversi modelli di racconto della Modernità Letteraria, ben riconoscibile nella narrazione dell'Otto e Novecento italiano: da una parte c'è la selezione della critica e dei lettori specialisti, attenti a valorizzare il paradigma dell'originalità, imprescindibile per la capitalizzazione simbolica di un'opera e per il suo ingresso tra le letture scolastiche. Dall'altra, c'è la selezione operata dal pubblico dei lettori più numerosi di epoca in epoca, periodicamente sottoposta a qualche proposta di narrazione (Giocondi), che tuttavia non riesce ad intaccare quella scolastica del ‘canone ufficiale’. Ad ostacolare questa ipotesi di commistione influenza del resto anche una spartizione disciplinare che pregiudica a monte qualunque tipo di circolazione: alla critica letteraria e alla storiografia spetta il compito di occuparsi dei grandi autori, alla sociologia letteraria e alla storia dell'editoria, la concessione di cimentarsi nell'indagine dei best seller (problema rilevato, tra gli altri già da Petronio IX-LXXXVI).

Personalmente, nutro alcune perplessità su questa disparità di trattamento e sugli esiti che ha prodotto in termini di narrazione storiografica della modernità borghese. A stridere in particolare è la proposta a scuola di un inquadramento storico letterario della letteratura otto e novecentesca che include le spiegazioni inerenti all'allargamento del pubblico dei lettori, all'industrializzazione della produzione, che parla del romanzo come genere privilegiato dal pubblico borghese, salvo escludere gli effetti di queste dinamiche dalla cernita delle opere e degli autori. Detto in maniera più sintetica: accettiamo che la modernità sia rappresentata come quel momento storicamente caratterizzato da un rivoluzionario processo di democratizzazione nell'accesso alla lettura, ma continuiamo ad estromettere pregiudizialmente i best seller, frutto di questo stesso processo e sua diretta conseguenza.

“CANONE UFFICIALE” VS “CANONE DIFFUSO”

A sparigliare le carte così rigidamente divise, nel corso del secondo Novecento sono intervenute due trasformazioni destinate a problematizzare il quadro fin qui tratteggiato.

La prima e più importante è la dinamica di “canonizzazione diffusa”, supportata dall'industria editoriale italiana (Piazza 146). Raggiunta nel secondo Novecento la piena modernità, l'editoria si è proposta come soggetto latamente canonizzante della letteratura coeva, nella misura in cui ha avuto la forza di imporre alcune opere scelte dal pubblico e soprattutto di legittimarne la stabilizzazione anche nel tempo medio e medio lungo.



Fondamentale in questo senso è stata l'importanza acquisita dal settore tascabile come strumento di acculturazione di massa. Attraverso collane di straordinario successo, come gli Oscar Mondadori (Cadioli) ad esempio, questo segmento è venuto a costituire una sorta di serbatoio letterario cui generazioni intere di lettori hanno avuto accesso e da cui sono state (in certo qual modo) formate alla lettura, perché fidelizzate al prodotto. Nella commistione di opere di varie epoche e di varia "qualità" che caratterizza gli Oscar si è ottenuto l'effetto di un corpus compatto di testi, all'interno del quale si riverbera "sul classico una luce di attualità e modernità" e si valorizza "il contemporaneo nella prospettiva della durata" (Ferretti 167).

L'innovazione di prodotto sancita da queste collane ha portato ad alcuni esiti davvero inaspettati: ad esempio, il primo titolo della Bur Rizzoli (1949) riporta alla ribalta delle letture domestiche *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni la cui richiesta sollecita sei ristampe in pochissimi anni. Gli Oscar Mondadori, a loro volta, 'creano' il best seller *Addio alle armi* di Ernest Hemingway, generando una vendita di 250.000 copie in una sola settimana di un romanzo che era già apparso in edizione italiana (Mondadori 1946), senza suscitare particolare interesse. Ancora più eclatante è il caso della collana Mille lire di Stampa Alternativa, che trasforma un testo di Epicuro (*Lettera sulla felicità*) in un best seller che vendette in pochissimi anni più di due milioni le copie. A colpire in tutti questi casi è la vitalità di queste collane tascabili, capaci di reinventare le opere destinandole a nuovi lettori (Chartier), trasformando in best seller libri diversissimi tra loro, grazie non tanto (o non solo) alla forza del testo quanto e soprattutto in virtù dell'oggetto editoriale che lo trasmette.

Dunque, nei fatti ben prima che nelle teorizzazioni, la tradizione secondo novecentesca ha reso molto più osmotici e labili i confini così nettamente distinti, creando best seller a partire da testi classici e, viceversa, designando come classici opere della contemporaneità.

Ma gli effetti della modernizzazione editoriale non sono certo finiti. Occorre ricordare, infatti, che nel numero crescente di titoli pubblicati nel secondo Novecento, per un'opera letteraria il fatto stesso di passare dall'*hard cover* al tascabile sancisce la possibilità di entrare nel piano editoriale di più lunga proiezione, scongiurando il rischio dell'oblio. Benché la riedizione in tascabile di un'opera sia solitamente frutto di una selezione commerciale, basata sul successo ottenuto, essa diviene al contempo "uno strumento di cultura, o, in altre parole, di costituzione, e naturalmente di diffusione, di un fondo permanente di opere ipso facto considerate "classici" (Ragone 452).

Nella pragmatica editoriale del secondo Novecento, dunque, i piani tendono inevitabilmente a confondersi: il successo di un titolo ne corrobora la stabilizzazione sul mercato e la sua possibile permanenza tra le letture più amate. Viceversa, i titoli più ostici per il pubblico medio sono anche quelli a rischio di 'estinzione' dai cataloghi editoriali, da cui la precarizzazione della possibilità che essi siano recuperati da un processo valoriale di canonizzazione a posteriori (come è accaduto, ad esempio, ai *Malavoglia* di Verga o all'opera di Svevo).

A supporto di queste osservazioni, vorrei riportare qui brevemente alcuni dei dati emersi dall'indagine empirica effettuata sulle unità bibliografiche possedute per autore dalle biblioteche italiane, tramite una ricerca avanzata del catalogo Opac sbn



(Piazza 146-170). Pur con i limiti e le necessarie cautele dettate dallo strumento ampiamente perfettibile (<https://opac.sbn.it/>), è stato possibile rilevare alcune macro-evidenze, la prima delle quali riguarda la stabilizzazione nel medio e medio-lungo periodo anche di autori e autrici che non hanno mai ricevuto alcun avallo critico, e dunque non sono mai stati considerati "classici" del Novecento né in sede accademica né nei manuali scolastici. È il caso, ad esempio, di un'autrice come Liala (che nel periodo compreso tra il 1900 e il 1999 può contare su oltre 1.000 schede bibliografiche dedicate, al pari di Croce, Moravia e Pascoli) e di un autore come Guareschi (posizionato al pari di Eco, Buzzati, Gramsci e Cassola) e forse destinato ad una posizione ancora più rilevante se estendessimo l'indagine alla "canone diffuso" della letteratura italiana esportata negli altri paesi. Insomma, le operazioni di selezione e trasmissione letteraria approntate dall'editoria tascabile nel secondo Novecento hanno contraddetto su larga scala l'idea che il best seller sia destinato a rapido ma estemporaneo successo, supportandone viceversa la resistenza nel tempo medio e medio lungo dell'osservazione odierna. Occorre aggiungere, infatti, che spostando l'arco cronologico di indagine al 2000-2020 gli esiti della ricerca confermano la permanenza degli autori più popolari ed evidenziano l'accentuarsi della marginalizzazione del genere poetico e delle frange autoriali più sperimentali.

La seconda dinamica da considerare è inscritta invece nella filiera di produzione dei testi e più in particolare in quelli che negli ultimi decenni del Novecento si ispirarono al principio postmodernista dell'ibridazione dei generi e dei livelli letterari. Emblematica, sotto questo punto di vista, è la vicenda de *Il nome della rosa*, romanzo che Umberto Eco scrisse appositamente pensando a diversi modelli di lettori:

La prima tipologia di lettori sarà avvinta dalla trama e dai colpi di scena, e accetterà anche le lunghe discussioni libresche, e i dialoghi filosofici, perché avvertirà che proprio in quelle pagine svagate si annidano i segni, le tracce, i sintomi rivelatori. La seconda categoria si appassionerà al dibattito di idee, e tenterà connessioni (che l'autore si rifiuta di autorizzare) con la nostra attualità. La terza si renderà conto che questo testo è un tessuto di altri testi, un "giallo" di citazioni, un libro fatto di altri libri. (Eco, *Il nome risvolto di copertina*)

Come scrisse lo stesso Eco nelle *Postille* al romanzo, questa triangolazione sparigliava la precedente

equazione "consenso" = "disvalore" [...] incoraggiata da certe posizioni polemiche prese da noi del gruppo 63, e anche prima del '63, quando si identificava il libro di successo col libro consolatorio, e il romanzo consolatorio col romanzo a intreccio, mentre si celebrava l'opera sperimentale, che fa scandalo ed è rifiutata dal grande pubblico. (Eco, *Postille* 34)

Analogamente, vengono in mente alcune riflessioni di Italo Calvino a proposito dell'opera (postmoderna) *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il critico Angelo Guglielmi, come noto, rivolse diverse osservazioni al romanzo che Calvino riprese in un suo articolo per Alfabeta:

[Guglielmi] "Non è che con Ludmilla Calvino, se pure inconsapevolmente, conduce un'opera di seduzione (di adulazione) verso il lettore medio, che poi è il vero lettore (e acquirente) del suo libro [...]?". [Calvino] Di questo discorso la cosa che non mi va giù è il se pure



inconsapevolmente. Come: inconsapevolmente? Se ho messo Lettore e Lettrice al centro del libro sapevo quel che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è acquirente, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato. (Calvino, *Se una notte 4*)

Come già Eco, anche Calvino inscrive nella propria opera un modello di lettore medio con cui sceglie di rapportarsi, in una logica di superamento delle equivalenze (ben radicate ancora nell'ottica di Guglielmi) successo = disvalore e sperimentalismo letterario = opera per pochi lettori.

E ancora colpisce come lo stesso Calvino, ovvero forse l'unico autore già pienamente canonico del secondo Novecento letterario italiano, in quegli anni, parlando del proprio posizionamento nel mercato editoriale precisi:

I miei libri non appartengono alla categoria dei best-sellers che vendono decine di migliaia di copie appena escono e l'anno dopo sono già dimenticati. La mia soddisfazione è vedere i miei libri ristampati tutti gli anni, alcuni con una tiratura di dieci, quindicimila copie ogni volta. (Calvino, *Eremita* 261)

Essere all'epoca un autore di long seller ed essere oggi l'autore italiano più venduto negli Oscar Mondadori non credo abbia nuociuto alla canonizzazione di Calvino, anzi: nella difficoltà già secondo novecentesca di valutare tutto quello che viene pubblicato, la "canonizzazione diffusa" garantita dall'editoria entra osmoticamente in dialettica con la "canonizzazione ufficiale", secondo dinamiche che si accentuano ulteriormente e in parte mutano nel contesto odierno dell'estremo contemporaneo.

DAL BEST SELLER AL GLOBAL NOVEL

Come già descritto da Vittorio Spinazzola, se per una buona parte della Modernità Letteraria

si è accentuata al massimo la contrapposizione tra alto e basso, creazione artistica di qualità e merce di infimo consumo, da una parte le opere destinate alla lettura delle persone colte preparate esigenti e dall'altro alto i testi concepiti per l'intrattenimento banale dei ceti di scarsa e fragile acculturazione, da poco fuoriusciti dall'analfabetismo [...] l'epoca duemillesca ha capovolto le carte in tavola, perché ha accettato il principio funzionale della leggibilità. Le opere scritte sono fatte per essere lette: se si riconosce questo presupposto di realistica nel rapporto interpersonale catalizzato dall'oggetto testuale, tutta la dimensione della letterarietà esige di essere ripensata. Se scrittore e lettore sono i due terminali di uno scambio di interessi soggettivi, allora è essenziale riconoscerne le motivazioni. E particolarmente utile appare il richiamo dell'attenzione sugli autori che hanno dimostrato la maggior sagacia nel catturare il consenso ammirativo di una cerchia riconoscibile di destinatari. Dove si manifesta un più largo plauso di pubblico, lì c'è qualcosa che val la pena di analizzare, capire, spiegare. (Spinazzola 11-12)

Spinazzola fotografa, con il consueto acume, l'evoluzione in atto nel campo letterario coevo. La progressiva e forse inavvertita (in ambito critico) affermazione del



“canone diffuso” dell’editoria secondo novecentesca da una parte e la riscoperta dei generi di consumo nella letteratura *highbrow* dall’altra hanno sfrangiato quella contrapposizione dicotomica tipica della tradizione moderna e ripopolato la letteratura di testi che, pur ambendo al riconoscimento critico, non rinunciano affatto al plauso del pubblico vasto. Si potrebbe ridurre questo fenomeno (e spesso lo si fa) ad un mero appiattimento della produzione letteraria alle richieste del mercato, ma questo significherebbe ragionare ancora in quei termini contrappositi che impediscono la piena comprensione delle trasformazioni in atto. La riflessione di Spinazzola invita viceversa a una piena immersione nei fenomeni letterari di maggior successo, e alla ricerca degli elementi testuali (contenutistici e formali) che hanno decretato la soddisfazione immaginativa ed estetica dei lettori.

Pensiamo ad esempio alle frontiere sterminate delle fan fiction dove “il momento della produzione risulta quasi indistinguibile da quello del consumo” (Dainotto 11). Benché la critica letteraria continui a considerare questo tipo di creatività amatoriale estranea al letterario tradizionalmente inteso, nel nuovo ecosistema postmediale essa è destinata a modificare gli assetti del campo di produzione, mettendo in crisi l’idea di autorialità, pluralizzata dalle pratiche di scrittura collettiva, e quella di qualità disgiunta dalla quantità, laddove viceversa “la piattaforma digitale genera valore dall’attenzione dell’utente stesso” (Dainotto 11). Nell’universo in espansione del web, dovremmo inoltre considerare gli spazi di produzione e fruizione letteraria garantiti dai blog, dai social media, dai social writing, dalle piattaforme di self publishing, cui occorre aggiungere (sul fronte della critica) il fenomeno in ascesa dei booktoker e dei book influencer. La tentazione è di derubricare tutto questo come estraneo alla letteratura; tuttavia occorre tenere a mente che alcuni dei titoli di maggior successo degli ultimi anni, anche in ambito italiano, nascono dal web, così come dimostra il caso *Fabbricante di lacrime* (libro più venduto in Italia nel 2022). Potremmo continuare a considerarli fenomeni transitori, destinati a non entrare mai nella lista delle opere chiamate a rappresentare i classici degli anni Duemila. Eppure, è difficile immaginare che il vasto pubblico addestrato dalla rete a scenari di partecipazione attiva, sia dal punto di vista creativo sia critico, possa sottomettersi al principio della condivisione assertiva e dunque continuare a ricevere e a vivificare un canone deciso da soggetti ormai lontanissimi dalla propria esperienza, che assecondano paradigmi totalmente avulsi dalle loro abitudini di valorizzazione. La coppia qualità/quantità, ad esempio, nell’ambiente di produzione e fruizione del web tende a perdere conflittualità, per correlarsi l’una all’altra in maniera direttamente proporzionale all’interno di una comunità virtuale che attribuisce valore alla quantità (non disvalore).

Se dunque i percorsi di canonizzazione risultano oggi molto più labili di un tempo, le scelte dei lettori viceversa parrebbero supportare percorsi di valorizzazione di massa sempre più vasti, perentori e globalizzati. Questo accade all’interno del web (senza alcuna sorveglianza da parte della critica ufficiale), ma questo accade anche all’interno dell’editoria diciamo tradizionale, dove i best seller hanno acquisito proporzioni numeriche e confini di ricezione vastissimi, trasformandosi in alcuni casi in global novel. La nuova e più vasta possibilità di espansione dei confini del successo letterario va tuttavia correlata ad una perdita di autonomia di questo campo, le cui



tensioni hanno origine oggi da un'area molto più vasta, rappresentata dal sistema dei media. Questa nuova configurazione, garantita dagli agglomerati editoriali (o corporation), inevitabilmente "ridimensiona la centralità della letteratura, sia per quanto concerne la sua funzione educativa e identitaria (legata alla formazione degli stati-nazione), sia per quanto riguarda quella di trasmissione della tradizione" (Benvenuti 4). Umberto Eco, ad esempio, scrive:

sino ad alcune decine di migliaia di copie si incontrano di regola lettori che conoscono perfettamente il patto finzionale. Dopo e certamente oltre il primo milione di copie, si entra in una terra di nessuno dove non è detto che i lettori siano al corrente del patto. (Eco, *Sei passeggiate* 98)

Se i primi best seller delle Modernità Letterarie (*Cuore*, *Pinocchio*) sancirono l'ingresso nel consumo letterario di una nuova schiera di lettori (giovani e appena alfabetizzati), e se quelli postmoderni (*Il nome della rosa*) si fondavano sulla pluralità dei modelli di lettura inscritti nel testo, oggi paradossalmente i best seller dell'estremo contemporaneo guardano ad un pubblico di non lettori. Più precisamente, essi intendono rivolgersi a quella vastissima platea di consumatori di storie, solo sporadicamente attratti dalle narrazioni letterarie. Questa nuova platea indistinta di fruitori trasversali e globalizzati rappresenta dunque uno scenario molto diverso dal pubblico novecentesco pluralizzato sì, ma ancora riconoscibile ed etichettabile in gruppi culturali coesi al loro interno, più o meno direttamente corrispondenti ai gruppi sociali. La nuova polarità che parrebbe definirsi all'orizzonte è dunque quella tra lettori di letteratura e lettori consumatori, ovvero utenti che solo incidentalmente incappano nel testo scritto, spesso fruendolo con le stesse modalità e attese con cui fruiscono i prodotti audio-video.

Se il principio sempre più pervasivo della leggibilità scongiura operazioni di sperimentalismo avanzato, la possibilità data ai best seller di oggi di trasformarsi in *global novel* innesca ulteriori cambiamenti all'interno delle scelte autoriali. Come dimostrato da Damrosch, questo ha incoraggiato strategie di transculturalizzazione, supportando la scrittura di opere già predisposte ad un modello di ricezione *glocal*. A questo si aggiunga la riflessione di Jenkins, secondo il quale nell'attuale convergenza dei vecchi e nuovi media ad emergere è il criterio della transmedialità, da intendersi propriamente come strategia di narrazione pianificata simultaneamente per più media, ma anche (impropriamente) come la potenziale adattabilità di un testo a questo tipo di circolazione.

È evidente come lo sperimentalismo, ancora perno degli odierni paradigmi critici, trovi scarsa risonanza all'interno dei sistemi produttivi delle *corporation*, in cui emergono altre polarizzazioni: traducibilità vs intraducibilità, transmedialità vs non transmedialità. Ora queste coppie non vanno però ad aggiungersi alle precedenti, ovvero non sono direttamente riconfigurabili sulle antinomie novecentesche. Essere traducibili e transmediali, infatti, non significa affatto essere sprovvisti di originalità, bensì spostare questa connotazione dall'ambito linguistico e stilistico a quello immaginativo e dell'intreccio. È proprio sulla capacità di creare *worldbuilding* iconici e resistenti, con un vasto impatto sull'immaginario collettivo, che si fonda la capitalizzazione economica delle opere dell'estremo contemporaneo, ma anche (io



credo) la loro possibilità di resistere nel tempo medio e medio lungo della “canonizzazione diffusa”, destinata ad avere un ruolo sempre dialettico e osmotico con quello che rimarrà della “canonizzazione ufficiale”.

Non solo, ma osservando la radicalità dei cambiamenti oggi in corso nei paradigmi valoriali della letteratura verrebbe la tentazione di predire che essi non saranno solo quelli fondativi della selezione operante per le opere coeve, ma che fungeranno anche da criteri dirimenti per operazioni retroattive di revisione degli autori già canonici, secondo logiche di appropriazione che decideranno la resistenza o la marginalizzazione anche di quanto consideriamo già indiscutibilmente acquisito. Pensiamo ad esempio ad un’opera come *Il nome della rosa*. La costruzione di un mondo immaginario solidissimo (cui l’autore si dedicò per un anno intero) ha reso questa opera perfettamente adattabile ad una serie di operazioni transmediali, come la creazione di videogiochi, serie televisive, film, adattamenti teatrali, radiofonici ecc. (Della Gala 115-117), decretandone la sua permanenza nell’immaginario collettivo odierno, indipendentemente dalla ricezione diretta del testo letterario. Così, andando più a ritroso, potremmo ragionare attorno al caso di *Pinocchio* che indipendentemente dalla persistente marginalizzazione manualistica è una delle storie più conosciute al mondo, grazie ad una serie di operazioni autoriali (letterarie, filmiche e iconografiche) ispirate a quell’immaginario. E ancora, e non da ultimo, pensiamo al caso della *Commedia* e dell’*Inferno* più in particolare, recentemente tornato alla ribalta del canone diffuso, grazie ad una rivitalizzazione pop di questa opera, in virtù delle potenzialità transmediali del viaggio immaginifico che racconta e della attitudine *glocal* del suo *brand author*.

Insomma, questo nuovo campo letterario duemillesco, ibridato con gli altri sistemi produttivi e fruitivi della postmedialità, sta già scegliendo i propri padri putativi, e riscrivendo la genealogia di una nuova tradizione letteraria italiana, posteriore alla Modernità.

CONCLUSIONI

Nell’attuale inapplicabilità dei paradigmi della tradizione critica novecentesca ad essere messo in crisi non è solo il vecchio modello di selezione canonizzante perorato per decenni, ma è lo stesso codice binario attraverso cui si è tenuta ben distinta l’indagine dei best seller da quella dei classici. L’estremo contemporaneo viceversa esige uno sforzo di ridefinizione degli strumenti metodologici della critica, una interrogazione militante e curiosa rispetto ai nuovi territori di produzione e fruizione postmediali, ed una revisione di tutte quelle dicotomie percettive e valutative che ancora pregiudizialmente disconnettono tra loro i diversi segmenti di produzione letteraria.

Il superamento di questo strabismo, quanto mai necessario per l’interpretazione e per la valutazione degli scenari coevi, è operazione auspicabile anche per la narrazione otto-novecentesca, in cui tanti fenomeni sfuggono alle polarizzazioni dicotomiche best seller vs classici, fenomeno di massa vs opera di nicchia, letteratura



di consumo vs letteratura di ricerca. Pensiamo ad esempio alla produzione novellistica di Verga e Pirandello, direttamente commissionata dall'industria periodica italiana e prodotta dai rispettivi autori per esigenze alimentari (come si era soliti dire all'epoca), e tuttavia collocata dalla critica ai vertici del canone letterario. E ancora pensiamo alla mobilità di generi come il fumetto e la canzone d'autore, recentemente nobilitati rispettivamente dal fenomeno del graphic novel e dal Nobel per la letteratura conferito a Bob Dylan. Ma più in generale, la parzialità della valorizzazione eminentemente stilistica e linguistica operata dalla critica si scontra ancora più pesantemente con le spinte eteronime connaturate all'industrializzazione della letteratura, spinte che diventano sempre più pervasive e strutturali già a partire dal secondo Novecento fino al punto da intaccare anche l'ultimo baluardo della tradizione letteraria, qual è considerato il canone degli autori. Queste spinte non rappresentano forze estranee al letterario moderno, ma uno dei dati strutturali connaturati alla sua identità.

Per superare gli automatismi percettivi da cui si è partiti, e per tracciare un nuovo orizzonte disciplinare capace di unire le due narrazioni (qualitativa e quantitativa), occorrerebbe altresì disattendere l'idea di canone degli autori come il frutto di archetipi di gusto innati, immutabili e correlati ad una visione platonica della creazione letteraria, per ragionare, viceversa, sulle tensioni sociali, sulle connotazioni storiche e sull'influenza che i diversi sistemi di produzione generano sui paradigmi valoriali. Riflettendo in questi termini, i percorsi di canonizzazione smetteranno di essere operazioni sussiegose calate dall'alto, per diventare strumenti duttili a servizio dei lettori, in dialogo con le loro diverse esigenze di lettura (di svago, di distrazione, di impegno, di ricerca interiore), mettendole a confronto con le domande cui storicamente l'opera ha cercato di dare risposta, al momento della sua produzione.

BIBLIOGRAFIA

- Anelli, Cristiano. *A scuola di Novecento: La letteratura italiana del XX secolo nella manualistica scolastica (1923–2023)*. Palumbo, 2025.
- Benvenuti, Giuliana, a cura di. *La letteratura oggi: Romanzo, editoria, transmedialità*. Einaudi, 2023.
- Bloom, Harold. *L'angoscia dell'influenza: Una teoria della poesia*. Abscondita, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *La distinzione: Critica sociale del gusto*. Il Mulino, 2001.
- . *Le regole dell'arte*. Il Saggiatore, 2005.
- Chartier, Roger. "La materialità dello scritto." *Testi, forme e usi del libro: Teorie e pratiche di cultura editoriale*, a cura di Lodovica Braida e Alberto Cadioli, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 13–25.
- Cadioli, Alberto, a cura di. *Storia degli Oscar Mondadori: Una collana-biblioteca*. Unicopli, 2016.
- Calvino, Italo. *Eremita a Parigi: Pagine autobiografiche*. Mondadori, 1994.
- . "Se una notte d'inverno un narratore." *Alfabeta*, vol. 1, no. 8, 1979, pp. 4-5.



- Contarini, Silvia, a cura di. *Letteratura e azienda: Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*. Numero monografico di *Narrativa*, nn. 31–32, 2010.
- Cortellessa, Andrea. *La terra della prosa: Narratori italiani degli anni zero (1999–2014)*. L'Orma, 2014.
- Curreri, Luciano, e Matteo Martelli. *Pinocchio e le pinocchiate*. Nerosubianco, 2018.
- Dainotto, Roberto. "Romanzo italiano e repubblica globale delle lettere." *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, no. 18, 2020, pp. 7–15.
- Della Gala, Beniamino. "Un long seller transmediale: *Il nome della rosa* di Umberto Eco." *La letteratura oggi: Romanzo, editoria, transmedialità*, a cura di Giuliana Benvenuti, Einaudi, 2023, pp. 115–37.
- Donnarumma, Raffaele. "Ipermodernità dieci anni dopo: verifiche sulla prosa italiana." *Moderna*, no. 1, 2024, pp. 17–36.
- . *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Bompiani, 1980.
- . *Postille a Il nome della rosa*. Bompiani, 1984.
- . *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton Lectures 1992–1993*. La nave di Teseo, 2018.
- Ferretti, Gian Carlo. *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945–2003*. Einaudi, 2004.
- Ferroni, Giulio. *Dopo la fine: Sulla condizione postuma della letteratura*. Einaudi, 1996.
- . *Scritture a perdere: La letteratura negli anni zero*. Laterza, 2010.
- Giocondi, Michele. *Best seller italiani: 1860–1990*. Paradigma, 1990.
- Jauss, Hans Robert. *Storia della letteratura come provocazione*. Bollati Boringhieri, 2016.
- Matt, Luigi. *Forme della narrativa italiana di oggi*. Aracne, 2014.
- Mondello, Elisabetta. *Crimini e misfatti: La narrativa italiana degli anni Duemila*. Perrone, 2010.
- Pennacchio, Filippo. *Eccessi d'autore: Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*. Mimesis, 2020.
- Petronio, Giuseppe. *Letteratura di massa, letteratura di consumo: Guida storica e critica*. Laterza, 1979.
- Piazza, Isotta. *Canonici si diventa: Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*. Palumbo, 2022.
- Piazzoni, Irene. *Il Novecento dei libri: Una storia dell'editoria in Italia*. Carocci, 2021.
- Pischetta, Bruno. *La competizione editoriale: Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860–2020)*. Carocci, 2022.
- Quondam, Amedeo. "Il canone dei classici italiani." *Dal "Parnaso italiano" agli "Scrittori d'Italia"*, a cura di Paolo Bartesaghi e Giuseppe Frasso, Biblioteca Ambrosiana–Bulzoni, 2012, pp. 3–25.
- Ragone, Giovanni. "Tascabili e nuovi lettori." *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Giunti, 1997, pp. 449–77.



Redazione di *Quaderns d'Italià*. "Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero." *Quaderns d'Italià*, no. 4/5, 1999–2000, pp. 11–46.

Rossi Sebastiano, Michela, e Antonella Rubinacci, a cura di. *Scrittrici italiane degli anni Duemila*. Numero monografico di *Narrativa*, no. 44, 2022.

Schulz-Buschhaus, Ulrich. *Il sistema letterario nella civiltà borghese*. Unicopli, 1999.

Simonetti, Gianluigi. *Caccia allo Strega: anatomia di un premio letterario*. Nottetempo, 2023.

---. *La letteratura circostante: Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Il Mulino, 2018.

Spinazzola, Vittorio. *Il libro per tutti: Saggio sui "I promessi sposi"*. Editori Riuniti, 1984.

Tirinanzi De Medici, Carlo. *Il romanzo italiano contemporaneo: Dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Carocci, 2018.

Verga, Giovanni. *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di Gino Raya, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

Zinato, Emanuele, a cura di. *L'estremo contemporaneo: Letteratura italiana 2000–2020*. Treccani, 2020. [

---. "Prosa (2020–2024)." *Moderna*, no. 1, 2024, pp. [pagine mancanti]

Isotta Piazza insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Parma. Si è occupata di autori italiani dell'Otto e Novecento, di collane editoriali, ma anche delle nuove frontiere di produzione letteraria apparse in rete (da cui la nascita di una "letteratura granulare"). Tra le sue più recenti pubblicazioni si ricordano: *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati, 2018 e "Canonici si diventa". *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, 2022.

<https://orcid.org/0000-0002-4166-3586>

isotta.piazza@unipr.it