

LA MACCHINA PENSANTE

Romanzo di **GIACOMO FUTRELLE**



Il «contratto» di lettura delle collane poliziesche

Il romanzo poliziesco trionfa oggi in tutti i paesi (...) Gli scrittori e le scrittrici di romanzi polizieschi non si contano più a dozzine, ma a centinaia e son scrittori e scrittrici di ogni ceto, d'ogni cultura e d'ogni levatura. Professori di filosofia e d'economia, uomini politici, uomini d'affari, preti ne scrivono per diletto e per guadagno. Scrittori di seri trattati scientifici e storici ne scrivono anch'essi, come romanzieri e novellieri professionali.

Alberto Sorani, *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco*, in «Pegaso», anno II, n. 8, agosto 1930.

Molti sono stati negli ultimi anni gli studi e le inchieste che hanno registrato la parabola crescente del successo del genere. Il poliziesco presenta delle difficoltà d'analisi originate non solamente dalla sua storia ormai centenaria, dalla sua capacità di rinnovarsi e di trasformarsi in una metamorfosi senza fine di stili e di temi, elementi peraltro già ampiamente esplorati dalla critica, ma soprattutto dalla sua straordinaria forza attrattiva di presentarsi come il banco di prova delle più sofisticate riflessioni sulle dinamiche di funzionamento dell'intero sistema letterario, in virtù del suo statuto generico sfuggente e proteiforme che si presta ora alle ragioni dell'arte di élite ora a quelle triviali del consumo.

Come ha evidenziato Jacques Dubois¹, il poliziesco propone una narrativa basata sul realismo, sull'eroe protagonista, sulla limpidezza e linearità dell'intrigo, sulla forte motivazione del racconto e sull'enfasi della conclusione. Un genere letterario che da una parte sembra opporsi al romanzo cosiddetto «letterario» che tende, lungo tutto l'arco del Novecento, a scompaginare l'ordine cronologico della narrazione, a disgregare la struttura, a depotenziare la soggettività del protagonista; dall'altra sembra invece prendere le distanze dai generi popolari in pieno sviluppo come il romanzo sentimentale e sensazionale, d'avventure etc., manifestando spesso un intento parodico nei confronti dei seducenti intrighi del *feuilleton*, se non addirittura fungendo da «romanzo di secondo grado» che ne mima la ridondanza e la superficialità.

La natura ibrida, intermedia, del poliziesco sembra pertanto rappresentare un punto di incontro tra due correnti:

«La prima è quella di una tradizione retorica basata su regole costrittive e la continua riorganizzazione di elementi più o meno fissi di infinite varianti. (...) La seconda, completamente opposta alla prima, è quella della modernità in letteratura, della ricerca e della sperimentazione, che trasgredisce i codici narrativi e sconvolge i modelli costituiti.»²

La natura acrobatica, funambolica del poliziesco, oscillante tra sperimentazione e ripetitività, ha il fascino di un modello di letteratura aperto e chiuso nello stesso tempo.

Numerose le prospettive teoriche sulla nascita del genere. Si va da quelle che vedono la genesi del romanzo poliziesco nel progressivo differenziarsi di temi e motivi del romanzo *feuilleton*, a quelle che interpretano i differenti canoni del genere come

PAOLO SESSA

nato a Gorizia nel 1966, laureato in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Trieste, ha ottenuto nel 1994/95 una borsa di studio per frequentare un corso di Specializzazione post-laurea in Italianistica presso l'Université Stendhal di Grenoble III in Francia. Attualmente riveste l'incarico di ricercatore presso l'Università Janus Pannonius di Pécs in Ungheria, frequenta il corso di Dottorato di Ricerca in Italianistica sui «Problemi relativi alla letteratura nella società di massa» presso l'Università degli Studi di Trieste. I suoi interessi sono rivolti allo studio della dinamica dei generi letterari tra Settecento e Novecento con particolare riguardo al genere poliziesco e all'opera di Carlo Emilio Gadda.

differenti sottogeneri sviluppatasi contemporaneamente nei tre diversi paesi in cui ha avuto maggior fortuna (gli Stati Uniti, la Francia, l'Inghilterra); per concludere con le più recenti che, pur riconoscendo la natura popolare del genere, lo interpretano come un particolare «intermediario» tra i due «regimi», colto e popolare, in cui sarebbe strutturato il sistema letterario a partire dalla seconda metà dell'800³.

La struttura narrativa del poliziesco appare, a grandi linee, fortemente condizionata innanzi tutto dalla serialità delle straordinarie avventure dei *detectives*, che tendono a configurarsi in un ciclo (indizio della forte connotazione naturalista di questa tipologia romanzesca), e in secondo luogo dalla collocazione del testo all'interno di una collana specializzata, che incide in maniera rilevante sulle modalità di ricezione e fruizione del genere.

Negli anni '30, uscire nei «Libri Gialli» di Mondadori, o nella «Romantica Economica Serie Gialla» di Sonzogno, o nei «Romanzi del Disco Giallo» di Nerbini rappresenta una precisa scelta di pubblico da parte degli autori. Esso può essere più o meno vasto, più o meno colto, dove vasto non significa necessariamente meno colto, ma sicuramente popolare in senso interclassista. Non mancano poi i giallisti che prediligono giocare su più fronti, proponendo prodotti di qualità diversa a seconda delle collane con le quali collaborano (presentando cioè eroi e intrecci diversificati a seconda del pubblico al quale si rivolgono).

In questo studio affronteremo alcuni problemi connessi all'identificazione di una *dominante*⁴ capace di governare una particolare tipologia narrativa, nel nostro caso quella del romanzo poliziesco, nel momento in cui la si considera non correlata alle modalità di produzione dei testi e alla loro ricezione.

Adottiamo una tale prospettiva poiché la veste editoriale più consueta nella quale si manifesta il genere poliziesco è la collana. Una forma di pubblicazione periodica che presenta non soltanto particolari procedure di scrittura che modificano in maniera rilevante il momento generativo del testo (per esempio, il contratto che lega lo scrittore a un editore può essere a volte molto complesso e stabilire in maniera dettagliata le caratteristiche e la quantità della produzione narrativa ancora da scrivere), ma anche capace di condizionare, in virtù della propria articolazione, e della configurazione dell'apparato paratestuale, il contenuto narrativo dei singoli testi in essa contenuti modificando, o producendo nuove modalità fruibili.

Numerosi studiosi⁵ propongono oggi l'analisi della «legge» e del «codice» del genere, del «sistema» dei personaggi, e di tutto ciò che presuppone l'esistenza di una *dominante* fissa e immutabile che regola e trasforma gli altri elementi, e che garantisce l'integrità della tipologia narrativa. Benché tale prospettiva riesca a spiegare le modificazioni nel tempo delle strutture e dei modi specifici di funzionamento, e il differenziarsi del genere in numerosi sottogeneri a causa dei mutati gusti del pubblico e delle trasformazioni del contesto storico e sociale⁶, trascura i modi in cui la tipologia narrativa si presenta preferibilmente al lettore, e gli effetti che tali modalità di produzione, di pubblicazione e di distribuzione generano non solo sulle strutture narrative, ma anche nelle abitudini fruibili del lettore.

Il «patto» narrativo⁷, che si instaura tra autore e lettore, non è solamente il frutto di una convenzionalità legata alle regole che via via gli autori impongono modificando i canoni in cui viene articolandosi la storia del genere, ma fa parte di un «contratto» più vasto che deve tener conto del modificarsi dei rapporti tra editore e autore, e tra testo

e tipologie di lettura, instaurati dalla forma in cui tale narrativa principalmente si manifesta, ovvero la collana.

Già Poe, a metà del secolo scorso, nelle sintetiche quanto profonde considerazioni di poetica sul neonato genere poliziesco, aveva messo in evidenza la brevità del genere imposta dalla referenzialità diretta o indiretta di tutti gli elementi disseminati nel testo all'effetto della *surprise*, e il conseguente mutamento delle modalità fruibili esercitato da tale forma (la *short story*) che imponeva una lettura tutta d'un fiato. Infine aveva anche previsto la miglior veste editoriale per tale narrativa, e cioè la rivista.

Ci limiteremo pertanto a prendere in esame gli effetti della «forma» collana, in cui la narrativa poliziesca ama presentarsi, ai fini dell'esistenza, diffusione e fruizione del genere.

Nonché accenneremo alle modalità che guidano la direzione editoriale nella selezione dei canoni endogenerici da proporre via via al pubblico; un'operazione compiuta spesso con accuratezza in ogni collana di narrativa poliziesca, ed estremamente rilevante ai fini sia della valorizzazione dei singoli testi, sia del raggiungimento di un determinato pubblico.

Molti degli elementi paratestuali sono di pertinenza più dell'editore, o di chi per lui esercita tale funzione, che dell'autore, e giocano un ruolo di primo piano nella storia della diffusione del genere, partecipando, in maniera sostanziale, a determinare alcune delle regole del contratto narrativo tra autore e lettore.

Le figure del direttore editoriale e dei lettori professionisti sono state poco studiate, mentre incidono in maniera rilevante sulla confezione della copertina e sulla scelta del titolo di un testo, e indirizzano gli autori, durante l'elaborazione dei loro romanzi, al rispetto dei canoni narrativi fissati nel piano editoriale della collana.

Abbiamo deciso di privilegiare questa prospettiva perché molti studi non tengono conto delle differenti strategie di produzione editoriale, della presenza di precisi canoni endogenerici in cui si articolano le collane, e infine delle differenti modalità di fruizione. Essi tendono pertanto a rendere omogenee la narrativa gialla, quella rosa, o la *spy story* dal punto di vista della produzione e del consumo, differenziando queste tipologie narrative quasi esclusivamente su ragioni di tipo strutturale e tematico.

Descrivere l'evoluzione del giallo come la storia di un raggruppamento di testi governati da una precisa *dominante* di tipo strutturale e tematico, deve anche tener conto di quanto ricaviamo dallo studio delle collane poliziesche. Pur non proponendo queste ultime esclusivamente testi appartenenti *strictu sensu* al genere, generano delle aspettative e dei canoni interpretativi che guidano la lettura condizionando fortemente il contenuto testuale.

Come considerare pertanto quei testi ai 'confini' del genere, o addirittura esogenerici, che troviamo in tante collane poliziesche? Non polizieschi perché non rispondenti al presunto «codice» del genere che il critico ha elaborato a posteriori, o polizieschi perché inseriti all'interno di una collana che ne condiziona le modalità di lettura?

La costante effrazione compiuta dagli autori alle norme generiche, la parodia e l'intertestualità hanno sempre rimescolato le carte rendendo impossibile una definizione compiuta del genere.

Inoltre, i complessi problemi aperti dallo studio delle collane, e in special modo quelli connessi agli effetti di senso prodotti dalle dinamiche paratestuali, impongono una riapertura dei confini del concetto di genericità.

La difficoltà di spiegare la presenza di lettori eterogenei (i cui *identikit* sono spesso socialmente e sessualmente assai differenziati), affezionati alle diverse collane specializzate in generi letterari, è la prova evidente dell'imbarazzo del critico nel momento in cui tenta di sondare i gusti del pubblico per poi omologare queste tipologie di produzione in un'unico modello adeguatamente articolato, queste tipologie. Se da una parte è vero che molte collane cosiddette 'paraletterarie' presentano delle modalità di produzione e degli accorgimenti paratestuali simili nel proporre differenziati generi letterari, dall'altra constatiamo che, quanto alle strutture narrative, all'ideologia o al linguaggio, appaiono oggi inadeguati i concetti che servivano a coglierne le specificità e le somiglianze intergeneriche (come ad esempio quelli di «narrativa degradata», «stereotipata» e «ripetitiva», o di «puro intreccio», di «trasparenza linguistica», e infine di «polarizzazione ideologica»).

Questi concetti teorici, ammantandosi dell'apparente neutralità di una semplice classificazione retorica, denunciano in realtà una precisa discriminante di valore letterario, e sembrano non tener conto del particolare «patto narrativo» che regola i rapporti tra lettore e testo con l'avvento delle collane 'specializzate'. Il discorso critico verteva più sulle ragioni del successo o dell'insuccesso di un genere letterario, sulle caratteristiche seriali dei suoi personaggi, che sulle modalità di affezione del lettore ad una particolare serie o collana.

Infatti, riconoscere come fanno i teorici alla ricerca dello specifico paraletterario che la scrittura poliziesca partecipa delle medesime strategie retoriche di altre tipologie narrative, poiché è costellata di meccanismi narrativi ripetitivi, dei *clichés*, degli stereotipi del linguaggio corrente, non ci dice nulla sulle caratteristiche del genere letterario.

Daniel Couégnas, in un recente studio, propone un «modello» teorico che sistematizza le pratiche di scrittura caratterizzanti la narrativa che viene comunemente definita paraletteraria, e afferma che le forme della ripetizione, l'illusione referenziale, le pratiche paratestuali (come la grandezza del formato, la maggiore o minore sobrietà di presentazione della veste editoriale, l'invasione dell'illustrazione di copertina)⁸ sono marche della letterarietà o della paraletterarietà di un testo.

Ci rendiamo conto che, a causa delle grandi diversità delle forme letterarie, è difficile individuare gli elementi comuni in grado di garantire la stabilità di un modello valido per tutta la produzione romanzesca. Un modello teorico che si propone di distinguere le pratiche di scrittura «letterarie» da quelle «paraletterarie», ammesso che tale differenza realmente sussista, deve essere elastico, e riconoscere che esistono sia delle «marche intergeneriche», sia delle «marche generiche», mantenendo quindi le distinzioni tra i generi. Non deve invece considerare valide per l'intero campo «paraletterario» alcune pratiche desunte dall'analisi di un solo suo settore – che nel caso di Couégnas è il solo «romanzo popolare» (XIX secolo) e i primi romanzi polizieschi (1890-1914) –; ma soprattutto deve spiegare in che senso le forme della ripetizione sarebbero caratteristiche della paraletterarietà di un testo.

Per fare un esempio, ricordiamo che inventare un personaggio che risponda alle dinamiche della produzione in collana, proprio in virtù della sua programmata serialità, è tutt'altro che facile.

Pochissimi personaggi riescono a diventare seriali, e quindi a raggiungere il successo ridestando continuamente l'interesse del pubblico con nuove e avvincenti

peripezie. Visto in quest'ottica, la serialità è il risultato di un'abilità dell'autore che ha saputo adeguarsi a una tipologia produttiva e fruitiva. Certo, vi sono autori che rimangono prigionieri della serie che hanno inventato, e che appaiono incapaci di prodursi in altri generi. La serialità presenta dei precisi, a volte complessi, accorgimenti intertestuali che ne consentono la riproponibilità, come testimoniano le attività letterarie di Poe, di Simenon, o di Chandler, e di per sé non rappresenta una discriminante di valore, come vorrebbe certa critica neoavanguardista che individua le stigmate della «letterarietà» di un testo nell'estetica dell'originalità e novità a tutti i costi.

La scrittura poliziesca presenta dei meccanismi di ripetizione, di variazione, di parodia, fino ai limiti dell'ironia e dell'autoironia, che vanno analizzati nella loro specificità e funzionalità alla tessitura del testo poliziesco; sono altresì capaci di suscitare, dal punto di vista della ricezione, simultaneamente più livelli di lettura, e quindi una piacevolezza data dal distanziamento ironico che postula una lettura tutt'altro che ingenua. Il piacere che il lettore prova nel momento di incontrare in un testo il beniamino a cui è affezionato è un obiettivo difficile da raggiungere per qualsiasi autore.

Nella collana presa in esame, la «Romantica Economica Serie Gialla» di Sonzogno⁹, su un campione di oltre 100 testi, pochissimi sono gli autori che presentano un personaggio seriale, e anzi, proprio a questa loro incapacità di inventare un *detective* al quale il pubblico possa affezionarsi è dovuta gran parte del loro insuccesso come giallisti. Ma oltre alla serie, soggetta a una continua rielaborazione da parte di uno scrittore, anche la più vasta cornice rappresentata dalla collana manifesta una compattezza d'ideazione che ne fa un prodotto letterario con una sua identità differenziata dalle altre della stessa specie.

Con questo non vogliamo affermare che esistono tanti generi letterari quante le collane esistenti, ma che non è stato ancora affrontato in maniera esaustiva quel complesso intrecciarsi di fattori «commerciali» e «culturali» che partecipano alla fondazione di un progetto editoriale complesso come la «collana», e che modificano profondamente, nell'età della società di massa, il concetto di «genere».

Il successo di una «collana» non è mai il risultato di una fortunosa combinazione di testi scelti da un editore, ma l'effetto di un riconoscimento del pubblico che ha ritenuto le proposte editoriali conformi alle proprie aspettative lungo un arco di tempo più o meno variabile. Il rapporto continuativo che l'edizione in collana instaura con i lettori si basa su una sapiente proposizione di canoni endogenerici in grado di adeguarsi al progressivo differenziarsi e raffinarsi del gusto del pubblico.

Infatti, la durata di numerose collane si presenta del tutto effimera. Nei soli anni '30 sono state avviate più di 200 collane poliziesche, e più di un centinaio nella sola Milano; ma solo poche sono state capaci di superare i primi numeri.

Come interpretare questo fenomeno? È forse il capriccio del pubblico che determina il successo di una collana, o la solidità del progetto editoriale?

Già a prima vista, scorrendo i cataloghi delle collane, possiamo constatare che le differenze tra le pubblicazioni sono assai profonde sia nella veste editoriale, sia nel canone di autori proposti. Ciò fa pensare che la «fortuna» di una collana vada ricercata nella sua capacità di ammodernarsi continuamente, di stare al passo col proprio lettore.

Ecco che le collane più fortunate appaiono strutturate su vari livelli di fruizione, o addirittura affiancate da altre collane minori, iperspecializzate, che differenziando l'offerta, o solamente simulandone la novità, tentano di soddisfare le richieste sempre più

ROMANTICA ECONOMICA
PUBBLICAZIONE QUINDICENNALE
N. 46 15 Febbraio 1939-XVII
Spedizione in abbonamento postale

SERIE GIALLA - N. 46

IL SIGNOR ZERO

Romanzo di **J. S. FLETCHER**

PREZZO
1,50



esigenti dei propri lettori. È sulla capacità di lanciare continuamente nuovi prodotti, o perlomeno di farli apparire come tali, che si fonda la stabilità del rapporto iterativo di acquisto-lettura.

Un esempio di ri-uso di un complesso di testi ci viene offerto dall'editore popolare e di successo Sonzogno, che era stato tra i primi in Italia a interessarsi al genere poliziesco. Già nel 1914 aveva creato una collana dal titolo «I Romanzi Polizieschi» che comprendeva una trentina di romanzi di cui più della metà dedicati alle avventure di William Tharps, «il celebre poliziotto inglese», di George Meirs. A partire dal 1919, Sonzogno aveva pubblicato la collana «I Racconti Misteriosi», mentre nel 1933 aveva lanciato una collana dal titolo «I Romanzi dell'Enigma».

A distanza di anni, queste collane si prestano ad essere riutilizzate a fianco della «popolarissima» e di «successo» «RESG» (1938-'41). Infatti, il catalogo della collana «I Romanzi Polizieschi», Avventure di William Tharps, Walter Clark, e di Mandelstamm allievi e emuli di Sherlock Holmes», fa la sua comparsa all'interno della RESG nel «Notiziario letterario», una raccolta di recensioni apparse su varie riviste posta in appendice ad ogni numero.

Vengono ristampati nel '38 anche «I Romanzi dell'Enigma», che ricompaiono, dal 1941 al '43, in una «seconda» serie più ampia intitolata «I Romanzi Gialli e dell'Enigma».

Gli annunci presenti nel «Notiziario letterario» della RESG mirano a pubblicizzare e differenziare l'offerta di romanzi polizieschi della casa editrice attraverso due principali strategie. Ora, come nel caso dei «Romanzi Polizieschi», presentando un catalogo di soli titoli che propone ai lettori un particolare canone poliziesco, quello sherlockolmiano (richiamando quindi l'attenzione sulla notorietà del personaggio seriale); ora, come nel caso dei «Romanzi dell'Enigma», differenziando l'offerta in base a un particolare canone della tipologia narrativa, quello ad «enigma» (facendo invece leva sulla popolarità del nome d'autore).

Osservando i cataloghi degli autori proposti ci accorgiamo che le collane presentano in realtà lo stesso prodotto, principalmente la narrativa di G. Meirs e E. Wallace, e che la diversità delle copertine e dei titoli sono semplicemente degli espedienti per incuriosire diverse fasce di lettori simulando proposte alternative.

Spesso l'editore di narrativa periodica specializzata, nel sondare i gusti del pubblico e perfezionare la propria strategia editoriale, non ha altri mezzi che calcolare la quantità di invenduti. Strategia che deve tener conto delle particolari dinamiche produttive e fruttive di questo tipo di mercato.

Normalmente nel mercato librario il successo di un testo ha spesso un effetto di «trascinamento» sia per altri testi appartenenti allo stesso genere, sia per la collana di cui fa parte. Inoltre la presenza del nome famoso d'autore nel catalogo della casa editrice garantisce autorevolezza all'intera produzione. Questo fenomeno accade anche nelle collane specializzate, ma con degli effetti a volte paradossali. Nelle collane poliziesche infatti, l'eccessivo successo di un numero può trasformarsi in un danno per l'intera collana qualora la qualità narrativa dei numeri successivi non sia in grado di rispondere alle aspettative che il romanzo di «successo» ha generato nei suoi lettori. L'editore di una collana gioisce quando vede stabilizzati gli introiti delle sue proposte editoriali, non quando è costretto a registrare delle vertiginose impennate del suo fatturato seguite da brusche flessioni. La tiratura deve essere stabile per poter mantenere competitivo il

prezzo di copertina, e l'invenduto è sempre disastroso per l'editore che non sia in grado di provvedere a una successiva riedizione. I testi «usa e getta» presentano la possibilità di essere riutilizzati quando vengono inseriti in una nuova collana, o quando li si maschera in una riedizione capace di apparire come nuova, magari utilizzando pochi accorgimenti paratestuali come la modificazione della copertina e del titolo.

È quest'ultimo il caso della collana «Biblioteca Gialla», sempre dell'editore Sonzogno, la cui copertina interamente gialla riproduce al centro su sfondo nero una piccola immagine di un volto maschile che reca nel margine inferiore la firma di Charles Vanef. Questa collana non riporta alcuna data, né il catalogo dei testi pubblicati. Si tratta probabilmente della modificazione della copertina di alcuni numeri della RESG, che travestiti da «Biblioteca Gialla», vogliono apparire come continuazione o ristampa di alcuni autori di successo, fra i quali primeggia il popolare Enzo Gemignani. In realtà questa operazione editoriale sembra, più modestamente, una tipica maniera di disfarsi dell'invenduto.

La strategia più efficace per affrontare la competitività del mercato appare quella di confondere nelle collane «nuovi» e «vecchi» romanzi, poiché l'editore più accorto preferisce lanciare i suoi nuovi prodotti affiancandoli ad autori riconosciuti e riconoscibili come classici del genere, garanti di una certa stabilità qualitativa del prodotto. La standardizzazione, la pubblicità sensazionale, l'adattamento di un testo «vecchio», la traduzione, a volte banalizzante e «traditrice» del testo originale, appaiono come gli strumenti più efficaci di stabilizzazione delle vendite.

Infine, le collane poliziesche partecipano di un circuito distributivo che prevede dei rapporti, cioè dei contratti, tra editore e distributore del tutto particolari. Le collane poliziesche spesso non circolano nelle librerie, tranne quelle di qualità, ma si trovano nelle edicole, come gran parte della stampa periodica.

Il mutamento delle abitudini di acquisto dei lettori, che le nuove reti distributive hanno contribuito a creare, ha generato un nuovo e differenziato articolarsi delle strutture di mediazione nel rapporto tra editore e lettore. Molto più spesso di quanto normalmente si creda, il successo di una collana non dipende esclusivamente dai testi proposti, ma soprattutto dalla facilità del loro reperimento.

Nessuno sa meglio di un edicolante quanto sia imbarazzante dover rivelare ad un acquirente l'assenza di una determinata pubblicazione, perché consapevole di aver perso un futuro cliente, e soprattutto quanto sia rischioso per il buon andamento della propria attività commerciale, quella particolare forma contrattuale che lo lega agli editori, che se da una parte non lo rende responsabile dell'invenduto, merce infatti che non gli viene addebitata, dall'altra mette a nudo eventuali carenze di affidabilità e di potenzialità del suo punto di vendita.

La modificazione delle abitudini fruibili generate dall'avvento delle collane, riguarda anche una forma particolare di consumo rappresentata dal collezionismo. Alcuni acquirenti tendono a considerare la pubblicazione periodica più per il suo valore commerciale e antiquario che per il suo valore d'uso.

Le dinamiche psicologiche relative all'acquisto hanno delle modalità spesso trascurate in nome della centralità del testo rispetto alle forme distributive e fruibili. La pubblicità e la mercificazione del prodotto editoriale nella società di massa sono realtà del testo che vanno considerate al pari degli altri meccanismi generativi del *sensu*. L'intero circuito produttivo e distributivo di cui partecipa il testo (editore, autore, lettore pro-

fessionista, forma pubblicitaria, tipologia di distribuzione, etc.), collabora all'articolazione delle modalità in cui esso viene fruito. Tralasciare anche uno solo degli elementi partecipanti all'edizione genera spesso delle prospettive critiche incapaci di rispondere all'interrogativo più elementare, ma più arduo, nell'analisi di questo tipo di narrativa: perché la si legge? O, quanto meno, perché la si acquista?

Possiamo a questo punto affermare che la 'vita' di una collana, lungi dall'essere l'attuazione meticolosa di un progetto stabilito fin dall'origine, presenta una durata la cui relatività è conseguenza di ragioni da ricercare nelle dinamiche del mercato editoriale. Decretare l'estinzione di una collana è un momento cruciale per una casa editrice, e spesso risponde a motivazioni, o necessità, assai diverse. Essa può essere il frutto di un repentino calo delle vendite, e quindi rappresentare il fallimento del progetto editoriale, oppure la scelta volontaria dell'editore di far confluire i propri lettori verso nuovi prodotti dello stesso genere, preventivamente messi sul mercato. Oppure essere il risultato di una legislazione oppressiva, come da più parti viene interpretata la fine della stagione d'oro del poliziesco italiano degli anni '30, che limita le possibilità di elaborazione di nuovi prodotti, imponendo che gli intrecci romanzeschi si adeguino alle direttive ideologiche del regime.

Non più un semplice catalogo di opere e di autori, la collana è da considerarsi un insieme dinamico di testi organizzati da una redazione editoriale, che segue una programmazione e una durata variabili a seconda delle esigenze del mercato, e che configura nuove tipologie sia di produttori sia di fruitori.

La collaborazione di numerosi autori ad un progetto editoriale di lunga durata sconvolge completamente i parametri tradizionali con i quali eravamo abituati a individuare le principali figure del circuito dell'informazione: l'editore, l'autore (l'emittenza) e il fruitore (la destinazione). Le principali conseguenze del lavoro di gruppo e dell'esistenza di una programmazione editoriale, con precisi parametri che ne determinano l'articolazione, sono la spersonalizzazione della figura dell'autore e dell'editore, che tendono a trasformarsi in etichette pubblicitarie garanti della qualità del prodotto. A sua volta, la forma periodica di pubblicazione trasforma le abitudini fruibili del lettore, che deve consumare spesso e con regolarità.

Ecco perché il genere assume il carattere di un raggruppamento di molteplici canoni alla cui elaborazione partecipa una miriade di autori misconosciuti. La notorietà, che pochi tra questi riescono a raggiungere, va ricercata non solo nell'originalità della loro interpretazione del poliziesco, ma nella fortunata collocazione all'interno di una collana che ne agevola e promuove la diffusione.

Come ha rilevato Roger Caillois¹⁰, il romanzo poliziesco occupa tra le forme romanzesche una posizione di estrema originalità. Se lo sviluppo crescente del romanzo nel secolo XIX coincide con il rigetto progressivo delle regole che determinano la forma e il contenuto dei generi letterari, il poliziesco si presenta come un'anomalia, come una contraddizione rispetto alla tendenza all'arbitrio, all'anarchia e alla trasgressività permanente del romanzesco.

¹⁰ «Il romanzo poliziesco attira l'attenzione perché s'inventa sempre più regole proprie; talché si cercherebbe invano nella produzione letteraria un altro genere che obbedisca a una determinata legislazione e si diletta a renderla più severa. Gli altri generi, al contrario, lungi dal sentire il bisogno di crearsene una, hanno mal tollerato quelle che li governavano e le hanno rigettate anziché rafforzarle.»¹¹

La forte normatività, il costante esercizio combinatorio degli stessi elementi narrativi caratterizzanti lo sviluppo del genere, trovano una motivazione nel ruolo fondamentale che il lettore viene ad assumere in questo tipo di narrativa.

Ancora Caillois ci fornisce una chiave interpretativa del genere quando afferma che le convenzioni, oltre a mirare all'eliminazione della fantasia e dell'elemento pittoresco, ambiscono a conferire un ruolo attivo al lettore.

«Ma l'ambizione comporta anche un lato positivo: si tratta del lettore, al pari del detective, nelle condizioni di trovare da sé la soluzione. A tal fine, occorre da un canto metterlo a parte di tutti gli elementi dell'enigma, dall'altro di non caricarlo inutilmente di zavorra buona soltanto a farlo andare fuori strada, o anche di particolari senza importanza artificialmente posti in luce e sapientemente aureolati di mistero. Si ubbidiva alla medesima preoccupazione proibendo l'uso del soprannaturale, del meraviglioso scientifico, delle architetture truccate.»¹²

La vasta convenzionalità di questo genere letterario presenta quindi delle precise regole che ne agevolano l'individuazione e la selezione da parte del lettore della società di massa, sempre più disorientato nell'operare delle scelte all'interno dell'articolato e complesso universo letterario. Il mondo delle collane specializzate appare in questo senso più confortevole, più facilmente individuabile proprio in virtù della specifica forma in cui si manifesta: la collana, che ha la funzione di rassicurarlo, e che si presenta in maniera indubitabile come un prodotto il cui contenuto è, in parte, noto.

Nell'esplorare i meccanismi di fruizione di questo particolare campo letterario, vorrei ricordare l'importanza di soffermarsi, come invita a fare Genette, sulle «soglie» del testo, per individuare quelle complesse dinamiche paratestuali che agevolano la scelta, o la ricerca, di una specifica tipologia letteraria.

La definizione più efficace nell'etichettare questa complessa fase di presa di contatto con il testo, che precede la lettura vera e propria, mi sembra essere quella di «contratto narrativo», proposta da Alain-Michel Boyer.

Il «contratto narrativo» che un genere instaura con il proprio lettore, ha delle regole precise, spesso non scritte, ma che appaiono ugualmente vincolanti e che rappresentano la più efficace garanzia della continuità e dell'esistenza di una determinata produzione.

Il mutuare la parola «contratto» dalla giurisprudenza non è una scelta casuale. La sua polisemia racchiude sia il significato letterale di transazione commerciale, sia quello metaforico di obbligazione reciproca tra narratore e lettore a interpretare correttamente le regole del genere, nella maniera più stabile e duratura.

Questo codice contrattuale, apposto a margine del testo, che ne anticipa e ne condiziona la lettura, rappresenterebbe pertanto una specie di stato civile del testo.

Come afferma Alain-Michel Boyer:

«La scrittura e la lettura paraletterarie sono essenzialmente contrattuali, vale a dire che il lettore, nel momento in cui inizia il racconto ha concluso con l'autore un accordo tacito che gli assicura la conformità dell'opera in rapporto alla serie che ha scelto: deve essere sicuro di trovare ciò che va cercando; ha acquistato un romanzo sapendo ciò che l'attendeva, essendo convinto che quel romanzo manterrà le sue promesse.»¹³

Un contratto anomalo che dal punto di vista giuridico non obbliga nessuno, e che appare sbilanciato dalla parte dell'autore, ma che in effetti presenta molti punti in comune con la forma canonica delle contrattazioni: una merce narrativa ben circostanziata, l'uso dell'oggetto in un tempo stabilito, un prezzo convenuto, la promessa

di un rinnovo del contratto di lettura in un successivo numero della collana, ed infine l'atto volontario del contraente-lettore che con la semplice non lettura sancisce la fine del rapporto con l'autore.

Infatti, la narrativa delle collane ha come principale obbiettivo quello di costruirsi una clientela, di creare un rapporto speciale con un proprio tipo di lettore. Più che indirizzarsi ad un pubblico indistinto, massificato, in cui regna l'anonimato, la narrativa delle collane pare rivolgersi ad un pubblico di «specialisti» di «conoscitori», che si aspettano di veder soddisfatte le proprie attese nella serie prescelta.

Per fare un esempio, nella RESG è presente un annuncio in cui si invitano i lettori a interessarsi alla collezione dei «Romanzi dell'Enigma».

«I Romanzi dell'Enigma. Questi romanzi procurano al lettore, ad ogni pagina, un delizioso brivido. Scritti dai più grandi specialisti del genere «poliziesco» e «misterioso», essi sorprendono, soggiogano, costringono il lettore a divorarli senza interruzione, sino allo scioglimento finale dei loro drammatici enigmi.»¹⁴

In questo caso vediamo esplicitati tutti i termini dell'accordo: la formula proposta è chiara, e indirizzata a quei lettori polizieschi particolarmente amanti del sottogenere a enigma. Inoltre, anche il nome della collana è funzionale a catturare l'attenzione di un particolare tipo di lettore.

Ricapitolando, il lettore desidera un prodotto di qualità – fattore spesso garantito dalla presenza di una firma illustre che ormai ha imparato a conoscere –, ma soprattutto vuole una narrazione avvincente, che sappia dispensare durante la lettura piccoli brividi, che tenga desta l'attenzione fino all'imprevisto colpo di scena finale, che presenti un certo tipo di personaggi, di intrighi misteriosi e polizieschi, di ambientazioni che assicurino il rispetto delle leggi fondamentali del genere. Vale a dire che il patto tra autore e lettore sia costantemente mantenuto inviolato, riconfermando le aspettative di quest'ultimo.

Caratteristica di questa produzione letteraria è il rapporto diretto dell'edizione con il fruitore che non necessita, come invece accade spesso in altri settori del sistema letterario, della mediazione, e spesso legittimazione, del critico professionista, o del professore universitario. I giudizi, gli elogi, gli apprezzamenti, che troviamo largamente dispensati nella narrativa istituzionalizzata, hanno uno spazio e una funzione diversa nella narrativa delle collane specializzate in generi letterari. Innanzitutto poiché il lettore di romanzi rosa, di spionaggio o di polizieschi non ha bisogno della mediazione legittimante della critica per effettuare le sue scelte. Egli ha già instaurato il suo «contratto», un rapporto di intima connivenza con il genere preferito. Inoltre, la ritualità dell'acquisto periodico, settimanale, bisettimanale, etc., fa sì che il consumatore tenda a considerare il testo come appartenente a una totalità generica che trascende le singole individualità. Ecco che le differenze qualitative dei singoli testi diventano esclusivo appannaggio della sua competenza di lettore specializzato, che saprà in maniera autonoma apprezzare o bocciare le differenti interpretazioni che gli autori fanno di un genere.

In questo universo letterario, dotato di un contratto di lettura del tutto particolare, gli elementi che partecipano dell'opera (come la notorietà dell'autore, l'efficacia della pubblicità, la serietà della collana e dell'editore) rivestono un ruolo fondamentale, tendente a configurarsi in un codice che guida l'acquirente all'interno del circuito distributivo. Il testo, che perde importanza nella sua singolarità, acquisisce tutte le connotazioni positive dell'essere immerso in un macrotesto rappresentato dalla collana.

Come nota Boyer, una delle conseguenze dell'espandersi dell'importanza dei segni paratestuali, come veicolo della conquista del mercato, è il fatto che:

«La copertina sembra a volte materializzare la totalità del libro; così, per facilitare il ritorno dell'invenduto nelle collezioni «Harlequin» o «Duo», le grandi imprese distributive hanno la possibilità di strappare la copertina la quale viene restituita all'editore, visto che il testo, divenuto inutile, è gettato, come se il racconto non sia altro che un elemento residuale, e che il libro sia ridotto a un solo segno simbolico.»¹⁵

In questa prospettiva è evidente che gli elementi paratestuali, quali l'immagine di copertina, gli annunci sul contenuto del libro, i colori, giocano un ruolo di primo piano, non avendo più alcun legame con i contenuti del testo. Questo accade nelle collane citate da Boyer, come nel caso della «Série noire», dove i titoli della collezione non hanno alcun rapporto di referenza con i contenuti dei testi.

Ma le collane citate da Boyer rappresentano un caso limite che non trova riscontro nella RESG dove, ad esempio, il titolo e l'immagine di copertina hanno ancora una funzione referenziale importante di guida alla lettura del testo.

L'essere immerso in questo circuito distributivo fa sì che le indicazioni intorno al testo tendano a configurarsi in un codice sovrapposto al romanzo, che influisce grandemente sul destino commerciale del libro, poiché ne rappresenta un segno di «affidabilità».

«Essi giocano il ruolo di criteri di 'letterarietà', se intendiamo con questa parola, certamente, lo specifico di un discorso marcato, socialmente riconoscibile, e immediato. Grazie ad essi, il contratto si manifesta più direttamente. Permettono di *riconoscere* il libro senza leggerlo, e di giudicare il testo senza entrare nel dispositivo narrativo. Benché, in casi molto rari, capita che il «codice» sia ridotto alla sua più semplice espressione (titolo del romanzo, nome dell'autore e soprattutto nome della collezione), questi segni appaiono come una linea di contatto tra il lettore e l'autore, un recinto che controlla il racconto, e che si deve attraversare per accedere ad esso. Infine, essi qualificano un testo in rapporto ad altri testi, stipulando *ciò che è* essi ne sono la messa in scena.»¹⁶

A conclusione, la collana diviene il percorso in cui si dettano continuamente nuove condizioni che truccano, trasgrediscono, rigettano le regole del contratto generico, esaudendo ad ogni tappa l'unico vero desiderio del lettore di inseguire e forse acchiuffare un assassino, restando, come Nero Wolfe, comodamente seduto in poltrona.

1 Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, Poitiers, 1992.

2 Yves Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, '98, p.90.

3 Jacques Dubois, *op. cit.*, p.8.

4 Intendiamo questo termine nello stesso senso proposto da Roman Jakobson quando, osservando che in ogni sintassi esiste un elemento centrale che regola e trasforma gli altri elementi e che garantisce l'integrità della struttura, definisce *dominante* quel principio sovrano che governa l'intero messaggio verbale.

5 Mi riferisco in modo particolare all'ottimo saggio di Jacques Dubois, *op. cit.*

6 Sulle origini del genere, e sulle forme e i temi dei principali sottogeneri, con particolare attenzione all'organizzazione del racconto, vedi, sempre in ambito degli studi francesi, il sintetico ma efficace saggio di Yves Reuter, *op. cit.*

7 Sul «patto» narrativo tra autore e lettore, e sull'importanza dei margini, o «frangia» del testo, nel dirigere la lettura, vedi il saggio di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

8 Daniel Couégnas, *Paralletteratura*, La Nuova Italia, 1997, pp.19-23.

9 D'ora in poi indicheremo la collana «Romantica Economica Serie Gialla» con la sigla RESG.

10 Roger Caillois, *La forza del romanzo*, Sellerio Editore, Palermo, 1980.

11 Roger Caillois, *op. cit.*, p.64.

12 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 73.

13 Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, «Que sais-je?», Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.110.

14 RESG, n°12.

15 Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 113.

16 Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 115.