

# Tirature

'99

I libri del secolo:  
letture novecentesche  
per gli anni duemila

**A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA**

il Saggiatore  
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.saggiatore.it  
info@saggiatore.it

fondazione@mondadori.it

© il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano 1999

Tirature '99 / a cura di Vittorio Spinazzola. - Milano : il Saggiatore ; Fondazione Mondadori 1999. - 272 pp. : 22 cm. - ISBN 88-428-0745-1

1. Letteratura italiana - Saggi 2. Industria editoriale - Italia - Saggi 3. Libri - Italia - 1990-99 - Saggi 4. Scrittori italiani - Saggi

I. Spinazzola, Vittorio

070.5 (Opere generali. Editoria)

Finito di stampare nel gennaio 1999  
da Nuova Linotipia, Piacenza

# SOMMARIO

## I LIBRI DEL SECOLO

---

Oltre il Novecento <i>di Vittorio Spinazzola</i>	10
<b>Letteratura sperimentale</b>	
Le antitesi della poesia di ricerca <i>di Paolo Giovannetti</i>	18
Gli effetti della trasgressione narrativa <i>di Gianni Turchetta</i>	26
<b>Letteratura istituzionale</b>	
Il secolo della modernità prosastica <i>di Giovanna Rosa</i>	35
I poeti della comunicatività <i>di Alberto Cadioli</i>	44
Largo alla non-fiction <i>di Mario Barenghi</i>	52
<b>Letteratura d'intrattenimento</b>	
Best seller party 1999 <i>di Bruno Pischetta</i>	59
I successi del giornalista-scrittore <i>di Luca Clerici</i>	70
<b>Letteratura marginale</b>	
La narrativa facile <i>di Bruno Falchetto</i>	77
Il fumetto di qualità <i>di Dario Moretti</i>	85
Nostro canone quotidiano <i>di Massimo Regesto</i>	91

---

**GLI AUTORI**


---

**Alte tirature**

Il ricettario della New Age <i>di Maurizio Imperiali</i>	96
La morale dei faraoni <i>di Giuseppe Gallo</i>	102
Primo Levi, una canonizzazione dal basso <i>di Mario Barenghi</i>	109
La realtà di Vincenzo Cerami <i>di Stefano Calabrese</i>	114

**Comprati in edicola**

Il nuovo corso della narrativa «di genere» Intervista a Giuseppe Lippi <i>di Bruno Falchetto</i>	120
--	-----

**Adottati a scuola**

La letteratura per moduli <i>di Carlo Minoia</i>	125
Un gran bisogno di Novecento <i>di Paolo Giovannetti</i>	132
Pennac, l'orrore del silenzio <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	138

---

**GLI EDITORI**


---

**Cronache editoriali**

Una dozzina di proposte di legge <i>di Giovanni Peresson</i>	146
«La lettura è legata alla modernità» Intervista a Luciano Mauri <i>di Fabio Gambaro</i>	158
Dai superstore alle librerie virtuali <i>di Paola Dubini</i>	169

Carta stampata sull'editoria  
*di Alberto Cadioli* 174

### **Le vie della promozione**

Le recensioni a grande tiratura  
*di Laura Lepri* 180

Il promotore e il marketing  
*di Milly Semeraro* 186

---

## **I LETTORI**

### **Lettura sotto inchiesta**

La scoperta dei «lettori morbidi»  
*di Pierfrancesco Attanasio ed Elisabetta Carfagna* 194

### **Il pubblico delle biblioteche**

Bibliotecari e mediatecari  
*di Riccarco Ridi* 204

---

## **MONDO LIBRO 1997-1998**

### **Calendario editoriale**

Paradossi all'italiana  
*di Raffaele Cardone* 212

### **Almanacco ragionato delle classifiche**

Una copia ogni venti secondi  
*di Luca Clerici* 237

### **Diario multimediale**

Una competizione ad armi impari  
*di Cristina Mussinelli* 243

### **Cruscotto europeo**

Una crescita al rallentatore  
*di Giovanni Peresson* 251

Indice dei nomi e dei titoli 259



# I LIBRI DEL SECOLO

---

Oltre il Novecento  
*di Vittorio Spinazzola*

## **Letteratura sperimentale**

Le antitesi della poesia di ricerca  
*di Paolo Giovannetti*

Gli effetti della trasgressione narrativa  
*di Gianni Turchetta*

## **Letteratura istituzionale**

Il secolo della modernità prosastica  
*di Giovanna Rosa*

I poeti della comunicatività  
*di Alberto Cadioli*

Largo alla non-fiction  
*di Mario Barenghi*

## **Letteratura d'intrattenimento**

Best seller party 1999  
*di Bruno Pischedda*

I successi del giornalista-scrittore  
*di Luca Clerici*

## **Letteratura marginale**

La narrativa facile  
*di Bruno Falchetto*

Il fumetto di qualità  
*di Dario Moretti*

Nostro canone quotidiano  
*di Massimo Regesto*

## OLTRE IL NOVECENTO

di Vittorio Spinazzola

*Un gruppo di critici e saggisti della «generazione di mezzo» propone un quadro non convenzionale della produzione letteraria novecentesca. Il criterio è quello di una suddivisione in fasce, secondo il diverso grado di complessità dei testi. Lo scopo è di fornire delle indicazioni di lettura attuali, che tengano conto di tutta la varietà di interessi, competenze, curiosità di un pubblico colto ma non necessariamente specialistico.*

**S**ecundo lo storico Eric Hobsbawm il Novecento è stato un «secolo breve». Forse questa fortunata definizione potrebbe essere rovesciata: il Novecento è stato un secolo lungo, molto lungo; o almeno, così è stato dal punto di vista letterario. Certo è che nel corso degli ultimi cento anni il mondo della scrittura e della lettura ha fatto tantissima strada; ha raggiunto una complessità di stratificazioni e articolazioni interne come non si era mai vista in qualsiasi passato. C'è stata anzitutto una crescita quantitativa straordinaria: mai erano stati pubblicati tanti libri che avessero o aspirassero ad avere il crisma della letterarietà. È vero che a questo incremento della produzione non ha corrisposto un'espansione adeguata del consumo librario. Ma in compenso si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili.

Difficile dunque la compilazione di rendiconti a tutto raggio, davvero attendibili. Lo si constata bene nei molti tentativi di bilancio o indicazioni di opere «canoniche» da salvare, all'ordine del giorno in questo scorcio finale del secolo ventesimo. *Tirature* ha deciso di provarcisi ricorrendo a un metodo più duttile ed ela-



borato: dividere la produzione letteraria novecentesca in quattro fasce, disposte dall'alto verso il basso, prima i testi più sofisticati, poi quelli con un carattere di letterarietà più agevole da riconoscere, poi ancora le opere a prevalente funzione di intrattenimento, infine i prodotti emarginati dalle persone colte.

Una griglia simile è decisamente utile per dare un'immagine sistematica delle molte idee di letteratura coltivate da scrittori e lettori. Un dato di realtà fondamentale della modernità novecentesca è infatti la convivenza di tipologie letterarie eterogenee, in un insieme ribollente che bisogna prima scomporre per poi riordinarlo in un panorama unitario, dove ogni fenomeno trovi il posto che gli spetta, *unicuique suum*. Va precisato che la disposizione scalare delle fasce produttive ha un significato descrittivo, non valutativo. È nell'ambito di ogni singola fascia che si tratterà di segnalare le opere che hanno influenzato maggiormente, nel bene o nel male, la mentalità dei rispettivi destinatari. A tutti i livelli, anche gli infimi, è possibile distinguere i prodotti dotati di una loro originalità da quelli meramente ripetitivi, gli autori che avevano qualcosa da dire e quelli che si limitavano a orecchiare il già detto. Sarà poi libero ogni lettore, ogni pubblico di elaborare la sua gerarchia di valori, mettendo in cima i libri che hanno soddisfatto meglio la sua competenza e la sua sensibilità di lettura.

D'altra parte, non si è voluto redigere una storia letteraria novecentesca a più voci, sia pure con criteri meno convenzionali del solito. Nessuna pretesa di dare una sistemazione definitiva alla vita letteraria novecentesca, come se si trattasse di archiviare l'intero secolo. Il proposito è più modestamente empirico: indicare quali sono i libri oggi più leggibili, più capaci di interessare il lettore a seconda che cerchi dei testi a carattere sperimentale o istituzionale o divertentistico, di poesia o narrativa o di saggistica e così via. Non semplici testimonianze d'epoca, insomma, per quanto importanti, ma opere che abbiano un interesse attuale anche fuori degli ambiti di studio specialistici.

Bisogna però cercar di chiarire da che punto di vista sono stati emessi questi giudizi di leggibilità. In altre parole, secondo quali orientamenti i collaboratori di *Tirature* hanno lavorato nel settore di cui si sono occupati? Fatte salve naturalmente le diverse prospettive personali, direi che nell'insieme c'è un'ottica generazionale che si fa sentire: le date di nascita di quasi tutti sono gli anni

cinquanta. A esprimersi è l'odierna generazione di mezzo, che appartiene per intero alla seconda metà del Novecento. Questo significa che fascismo, Resistenza, seconda guerra mondiale rinviano per loro a un passato prenatale. La loro formazione politico-culturale è avvenuta nell'epoca della guerra fredda: da una parte il poststalinismo sovietico, da Kruscev a Breznev a Gorbaciov, e il declino del fascino esercitato dall'ideologia comunista, nella sua connessione con la società autoritaria del «socialismo reale»; dall'altra parte il grande sviluppo economico dell'Occidente, Italia compresa, all'insegna della democrazia capitalistica: con tutti i suoi squilibri ma anche le dinamiche di progresso civile. E bisogna aggiungere che il Sessantotto, nodo esplosivo di tutte le inquietudini della condizione giovanile, la generazione dei quaranta-quarantacinquenni l'ha attraversato nell'adolescenza, se non nell'infanzia. In età adulta, slanci e ingenuità utopiche hanno ceduto il passo a stati d'animo magari non meno arrabbiati ma più insediati nella realtà: quelli di chi si sente cittadino del suo tempo, pur essendo lontano dal ritenerlo il migliore dei tempi possibili.

In campo letterario poi la grande stagione delle avanguardie primonovecentesche appare a questi postgiovani come un'eredità storica remota, ormai tutta inventariata. La rivolta contro il realismo romantico ottocentesco ha fatto il suo corso; l'ideologia della trasgressione antistituzionale permanente è stata ufficializzata come una delle molte prospettive aperte al lavoro letterario. E il Gruppo '63 non ha certo saputo impedire il ricostituirsi di un vincolo di continuità con la tradizione, da ridiscutere sempre ma non da negare in via di principio. Oggi, nessuno disconosce più i propri antenati: o meglio, quelli che considera tali.

Direi che la generazione di mezzo attuale è figlia di una modernità culturale finalmente compiuta. Dati costitutivi, il pluralismo delle tendenze, nessuna delle quali ha forza davvero egemonica; la circolazione delle idee, delle proposte, dei modelli testuali su un orizzonte globalmente planetario; la dinamizzazione dei circuiti della letterarietà; a supporto, l'industrializzazione del sistema editoriale, coi suoi svantaggi ma anche vantaggi. Il punto decisivo però è il declino dell'opposizione radicale su cui si è retto il novecentismo: da un lato la letteratura alta, esoterica, elitaria; dall'altro la letteratura di consumo, della banalità, dell'omologazione conformista.

Una visione più matura delle cose, e più duttile, ha indotto

a rivalutare la presenza e il ruolo di scrittori dalla personalità forte ma estranei allo sperimentalismo oltranzista, attenti a un criterio di leggibilità non corriva ma non impervia: Giorgio Caproni, per esempio, o Mario Soldati o Carlo Cassola, per limitarsi a casi non recentissimi. Nello stesso tempo è cambiato lo stato d'animo verso la produzione a diffusione larga, legittimandone spregiudicatamente la lettura. Si capisce bene il perché. Per i giovani-adulti di oggi i fumetti, i romanzi polizieschi o fantascientifici o erotici, la narrativa «per donne» hanno fatto parte della loro esperienza esistenziale, sono stati spesso le prime vie d'accesso alla dimensione dell'immaginario, assieme al cinema, alla radiotelevisione, alla canzone. E chi ci si è appassionato non se la sente più di guardarli con il disprezzo sommario del letterato perbenista di una volta, secondo cui non se ne doveva nemmeno parlare, neanche per dirne male.

Certo, ci sono ancora gli aristocratici delle belle lettere per i quali va condannato tutto ciò che piace a troppa gente, per il solo fatto che alimenta il commercio; il mercato, si sa, è la vera bestia nera dell'«umanista doc». Ma sempre più gente dà per scontato il diritto all'esistenza dei prodotti a larga divulgazione, e non si vergogna di fruirne: senza che ciò implichi nessuna confusione di valori, senza pensare di metter sullo stesso piano Tex Willer o Dylan Dog e Montale o Calvino.

In modo analogo va inquadrato un altro fenomeno d'importanza epocale. Solo dopo la seconda guerra mondiale si è avuta in Italia l'affermazione definitiva della civiltà del romanzo, secondo un processo evolutivo tipico di tutti i paesi moderni. In questo senso il Novecento è stato davvero, come dice Giovanna Rosa, il secolo della prosa, soprattutto nella sua seconda metà. Ma la posizione di centralità indubbia assunta da romanzi e racconti nel nostro sistema letterario, quindi nelle consuetudini di lettura più praticate, non ha implicato alcuna trascuranza per l'espressione poetica. Semplicemente, è caduto il preconconcetto di una superiorità intrinseca, ontologica, del discorso versificato, e specificamente lirico, rispetto al discorso narrativo. Insieme però si è rinsaldata la consapevolezza che la regolamentazione metrico-retorica della poesia risponde a una predisposizione permanente dell'io antropologico: assaporare il piacere insito nel riecheggiamento della scansione ritmica della materia verbale.

Infine, un ultimo tratto di questo sommario identikit ge-

nerazionale. Per le classi d'età degli anni cinquanta sarebbe forse eccessivo ma non del tutto improprio parlare di una generazione della saggistica: o più largamente delle prose non inventive, dalla trattatistica alla biografia e autobiografia alle cronache e reportage. S'intende che l'importanza attribuita a tutti questi generi e sottogeneri non è certo cosa nuova. Ma un salto di qualità c'è pure stato, nella crescita generale dell'interesse per le forme di scrittura nelle quali i motivi letterari si mescolano più indissolubilmente alle intenzioni extraletterarie: l'offerta di occasioni di arricchimento informativo o di riflessione etico-conoscitiva, secondo paradigmi che vanno dal resoconto di vita vissuta alla configurazione di modelli di comportamento esemplari. E questo è campo aperto per i non-letterati di professione, dal grande intellettuale al dilettante di genio a quella figura caratteristica della modernità che è il giornalista scrittore. Impossibile sottovalutare il contributo di questi autori al rinnovamento del linguaggio prosastico: lo mette in risalto limpidamente Mario Barenghi, e con lui Luca Clerici.

L'ottica mentale dei collaboratori di *Tirature* risponde insomma alle istanze di laicizzazione e liberalizzazione dell'universo letterario che si sono fatte valere negli ultimi decenni. A scanso di equivoci, è meglio ribadire che non si è voluto fare un'opera di storicizzazione, seguendo fase per fase l'andamento delle vicende letterarie lungo il decorso del secolo. Il progetto è stato di costruire un sistema a due coordinate, una verticale e l'altra orizzontale. La prima incolonna dall'alto verso il basso una serie di fasce, in rapporto al grado di complessità tecnica dei testi che le compongono. La seconda suddivide ogni singola fascia nei diversi generi che vi hanno la prevalenza, e che non sono sempre gli stessi. Così tutti i lettori potranno trovare delle indicazioni utili sui libri che promettono di oltrepassare la soglia del ventesimo secolo conservando un buon indice di leggibilità: nell'area di interessi e al livello di linguaggio che a ciascuno stiano a cuore.

Naturalmente le difficoltà, gli assilli non sono mancati. Anzitutto, quelli riguardanti la collocazione di certi testi, più in alto o più in basso. C'è da discutere, per esempio, se *La donna della domenica* o *Il nome della rosa* siano narrativa «d'intrattenimento» o «istituzionale». Vuol dire che si discuterà. Bisogna poi tenere conto dei fenomeni di ascesa o discesa che si sviluppano nel tempo. Svevo, poniamo, è stato dapprima recepito come un narratore sperimen-

tale, sperimentalissimo, ma in seguito è stato molto istituzionalizzato. Viceversa, un Guareschi è stato collocato per decenni ai margini infimi della letterarietà, mentre oggi appare ritenuto un intrattenitore più che decoroso. È vero d'altronde che uno stesso scrittore può presentare nel corso della sua carriera una fase di ricerca sofisticata, per accedere in seguito a moduli espressivi almeno relativamente più accessibili: Montale prima e dopo *La bufera*. Capiterà quindi che alcuni nomi compaiano più di una volta, a diversi gradi della scala di complessità: niente di male.

L'altro tormentone, non meno inevitabile, ha riguardato il numero delle proposte da selezionare: questione sempre più spinosa, si sa, man mano che ci si avvicina all'oggi, e viene fatto naturalmente di largheggiare, per cautelarsi senza troppo rischio e fatica. Non ci si voleva ridurre a puri elenchi di nomi, con qualche aggettivo di contorno. D'altra parte, restringersi al nucleo degli autori ormai già canonizzati per comune consenso era poco allettante. Intendiamoci, l'idea di un «bignamino del Novecento» non sarebbe poi scandalosa; ma avrebbe tolto troppo spazio alla espressione delle tendenze, dei gusti, delle idiosincrasie personali. Alla fine si è convenuto che si sarebbe rinunciato in partenza a ogni pretesa di completezza; e che di massima si sarebbe cercato di tenersi entro il limite di una dozzina di titoli. A conti fatti, si è poi visto che per lo più quel «di massima» è stato inteso con larga approssimazione. Ma bisogna ammettere che specie in alcuni settori non era agevole rispettare il limite previsto.

Ad ogni modo, non c'è dubbio che i nomi fatti da *Tirature*, nel loro insieme e nei molti sottoinsiemi, si prestano particolarmente al gioco tradizionale di conteggio delle inclusioni e delle esclusioni. Si era anche pensato di anticiparlo, redigendo un elenco di scrittori mancanti, magari in ordine alfabetico, da Bassani a Zavattini. Assieme però sarebbe stato giusto compilarne un altro, con tutti gli autori che di solito non figurano in nessun manuale o dizionario critico: Pischedda, Clerici, Falcetto, Moretti si avventurano tra personaggi poco o nulla classificati ufficialmente. E i problemi di selezione che hanno incontrato sono stati molto diversi ma certo non inferiori rispetto a quelli toccati a Giovannetti, Turchetta, Cadioli, Rosa, Barenghi. Lasciati perdere gli elenchi, all'attualità della questione canonistica, nei suoi termini generali, è stato dedicato l'esauriente articolo di Massimo Regesto che chiude questa sezione di *Tirature*.

Infine, quello che conta davvero è che in ogni articolo, anzi minisaggio, emerga con chiarezza la linea critico-interpretativa seguita da chi l'ha redatto. Su di essa si vale la pena di confrontarsi, in quanto giustifica la valorizzazione di certe esperienze letterarie rispetto ad altre, di per sé magari non immeritevoli di menzione. Un paio di esempi: Cadioli individua come asse centrale della poesia istituzionale novecentesca la tendenza alla narratività prosastica dimessa; Turchetta afferma che nella narrativa sperimentale gli sviluppi più significativi sono dovuti non tanto alle arditezze vertiginose delle avanguardie quanto al filone che punta a ottenere un miglior effetto di realtà vissuta attraverso il maggior artificio tecnico. Sono tesi opinabili, si capisce. Ma aiutano a districare i fili del groviglio novecentesco, per la coerenza non settaria e la lucidità non scolastica con cui sono argomentate.

La diversità personale dei collaboratori di *Tirature* si riflette anche nel loro modo di impostare il discorso: si va dai toni elegantemente pacati all'ardore militante, dall'impianto tipico dell'architettura saggistica alla trovata estrosa, come capita con Pischedda, che convoca in una serata mondana un buon numero dei suoi bestselleristi. Però in tutte queste pagine si respira una certa aria di famiglia: si sente che siamo già oltre il Novecento, in un clima più libero e aperto, fuori delle ossessioni, esaltazioni, demonizzazioni, che hanno pervaso il secolo morente. La voglia di criticare non è per niente diminuita, al contrario. E la consapevolezza che il futuro è sempre a rischio è ben viva. Solo che, dopo tanti proclami sul tramonto delle ideologie, pare incongruo ideologizzare il catastrofismo. Siamo diventati grandi; e se non crediamo più nelle filosofie della storia ottimistiche, mirate al trionfo finale dell'utopia, non per questo è diventato inevitabile credere in una filosofia del negativismo antistorico. I profeti dell'apocalisse ingrossano la voce proprio perché sentono di non avere l'ascolto che vorrebbero.

Cominciato all'insegna della sovversione di tutte le regole, il secolo si conclude con il riconoscimento della loro utilità: non come prescrizioni, va da sé, ma come strumentazione funzionale per stabilire il contatto tra chi scrive e chi lo leggerà. Non tira però nessuna aria di restaurazione, d'indole più o meno neoclassicistica, come in Italia ci sarebbe poco da stupirsi se accadesse. Le regole che i giovani scrittori più notevoli tendono a darsi vogliono essere

aggiornate alle esigenze di sviluppo della cultura letteraria in una civiltà dove la comunicazione interpersonale ha un'alacrità dinamica e una molteplicità di canali che galvanizzano le energie. La letteratura non può straniarsene, per presidiare la sua purezza; deve immergersi dentro.

Del resto, oltrepassare il Novecento è un impegno imposto dall'andamento delle cose. Ma lo si travalica proficuamente solo se lo si attraversa, rivedendone i lasciti senza accantonarne le acquisizioni irrinunciabili. In primo piano forse sarebbe da collocare l'allargamento del campo della rappresentazione letteraria alle pulsioni tumultuose e tortuose dell'inconscio; assieme però, anche alla fisicità dei comportamenti sessuali. È vero che l'entusiasmo per queste direzioni di scoperta ha comportato, nel primo caso degli eccessi di cerebralismo spossante; e nel secondo delle provocazioni erotiche tanto chiassose da riuscire non meno stancanti. Ma all'attivo resta comunque lo spostamento del punto di vista narrativo all'interno dell'io protagonista, nei suoi roveli egocentrici: qui sta l'effetto maggiore dello stimolo esercitato dalla psicologia del profondo, autentica scienza guida per gran parte dei letterati novecenteschi. E questo è un punto di non ritorno.

Piuttosto, è da notare che all'assimilazione della lezione psicanalitica ha fatto riscontro una molto minor attenzione agli esiti del sapere sociologico, economico, statistico, al di là della vulgata marxiana. Chissà se gli scrittori del nuovo secolo si preoccuperanno un po' di più di familiarizzare con le scienze sociali, in modo da trarne concetti e categorie che li aiutino a strutturare narrativamente la loro idea complessiva della vita di relazione nella società contemporanea. È un problema decisivo, questo, per la costruzione di un romanzo a largo respiro; la difficoltà o la riluttanza ad affrontarlo spiega la notoria predilezione dei nostri narratori per la forma racconto, dove la questione si pone in termini meno impegnativi.

LETTERATURA  
SPERIMENTALE  
Le antitesi  
della poesia di ricerca  
di Paolo Giovannetti

*Cinque temi contraddittori, per illustrare l'area più conflittuale della lirica novecentesca. Agli estremi del secolo, due raccolte di Sbarbaro e Loi esemplificano la dicotomia poesia in prosa/romanzo in versi, laddove Allegria di naufragi e Lavorare stanca mostrano l'incertezza dei giudizi intorno alla coppia varietà/uniformità, e dietro i libri di Rosselli e Sereni si intravedono i frequenti scacchi delle poetiche. Infine, la necessità dello strumento-antologia trova in Sanguineti e Brevini interpreti divisi tra la polemica e l'intervento di servizio, mentre le opere canoniche di Zanzotto e Montale inducono una riflessione sui modi in cui può realizzarsi la novecentesca complementarità di lettore critico e opera.*

**I** confini, innanzi tutto. Il Novecento «breve» della poesia sperimentale necessita, con ogni evidenza, d'una delimitazione altrettanto sperimentale, blandamente provocatoria, e comunque in grado di suggerire valori *in progress*, funzionali ad altri esperimenti, a ricerche artistiche non paghe dei propri esiti. E allora perché non puntare subito su due raccolte in molti sensi «di frontiera», come *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (uscita nel 1920, ma frutto del lavoro di più d'un lustro) e *L'angel* di Franco Loi (1994, culmine d'un trentennio e più di riflessioni e scritture)? Da un lato dunque, nel secolo del verso libero, la provocazione d'una poesia che ogni metrica cancella, polemicamente abolisce, e in questo modo corre il rischio di non esser nemmeno riconosciuta come «lirica», venendo relegata ai margini del dominio poetico strettamente inteso, confinata in una terra di nessuno davvero imbarazzante. Fate una prova: e verificate quanti dei pur bellissimi *Trucioli*, baudelairiani come lo sono state poche altre opere in lingua italiana, figurino nelle antologie della poesia novecentesca. Dall'altro, alle soglie del Duemila, in Loi agisce l'utopia all'apparenza regressiva, affatto ottocentesca, del romanzo in versi, per di più «storico»: se è vero che *L'angel* sa fare i conti con un trentennio almeno di storia italiana e, in particolare, affronta con la massima lu-



cidità (verrebbe da dire: con la massima naturalezza) la crescita della violenza politica, dai primi anni cinquanta alla vigilia del brigatismo rosso. E tutto questo Loi ottiene attraverso gli strumenti espressivi di ben quattro idiomi a un tempo – il milanese, il genovese, il colornese e l'italiano (che non è solo lingua della glossa e del commento, ma eccezionalmente può farsi parola di poesia): andando però incontro, un po' come Sbarbaro, ai rischi dell'oscuramento, della rimozione critica, del silenzio imbarazzato. Di nuovo: c'è in giro qualcuno che abbia il coraggio di inserire *L'angel* (anche strutturalmente figlio delle narrazioni in versi di Scott, Byron e Puškin) nel panorama del romanzo italiano novecentesco? E, insomma, se il non-verso di Sbarbaro produce poesia, il verso, il lirismo pieno di Loi si transvaluta in romanzo. Sono due dei tanti paradossi d'un Novecento in senso lato avanguardistico, sfuggente, polimorfo, capace di spiazzare non solo il pubblico ma anche i lettori di professione.

Il concetto è da subito verificabile se ci spostiamo sul versante logico diametralmente opposto, ed esaminiamo quello che nessuno, senza alcun dubbio, avrebbe il coraggio di considerare un capolavoro misconosciuto del nostro secolo: vale a dire l'ungaretiano *Allegria di naufragi* (siamo nel 1919, e un travaglio compositivo di un quinquennio circa gli sta alle spalle). Un'opera che consiglierai di leggere per una volta sino in fondo, in tutte le sue sezioni, dimenticando – o mettendo fra parentesi – le molte, pur giuste definizioni intorno alla «purezza», all'«assolutezza» della «parola» di Ungaretti, al suo «sillabato» metrico, alle «pause» e ai «silenzi» che isolano «attoniti nuclei di suono e di senso»: e che infatti, attraverso un'esemplare trafila di varianti, nel corso degli anni (peraltro non pochi: quasi un quarto di secolo, se prendiamo come riferimento l'*Allegria* mondadoriana del 1942) si approfondiranno e preciseranno con sempre maggior nettezza. Ora, nel 1919 l'Ungaretti allegresco ci si presenta invece con una fisionomia assai più contraddittoria, mescolata e incerta: poeta assoluto in versicoli, sì, ma anche autore di prose, calligrammi, liriche in francese (dove l'autotraduzione talvolta cancella il metro innovativo degli originali); artefice di scorie poetiche cioè, che, se non contrastano frontalmente con l'Ungaretti «maggior», certo ne denunciano una personalità assai più mossa di quanto di solito non si dica. Eppure, proprio la varietà, l'eterogeneità non sempre felice della ricerca al-

legresca è la migliore garanzia d'una *quête* autentica, d'un confronto con la poesia di cui è protagonista un proverbiale «nomade» sempre pronto a ripartire, a bruciare – per impazienza e insoddisfazione, ma anche per smemorata leggerezza – i residui meno convincenti della propria esperienza.

Altrettanto non si può dire del libro che mi piace correlare per opposizione a quello del primo Ungaretti: vale a dire *Lavorare stanca* (1936) di Cesare Pavese. E il rapporto contrastivo non verte tanto, in questo caso, sui dati esteriori, evidentissimi, che da sempre hanno fatto della raccolta di Pavese l'opera antiiermetrica per eccellenza, il libro in cui gli imperativi di poetica dominanti negli anni trenta italiani vengono sottoposti a un radicale (e, forse, tanto più artificioso) rovesciamento. Verte, il rapporto, sulla natura omogenea, unidimensionale, addirittura piatta, di *Lavorare stanca*: mentre Ungaretti attraversa fiduciosamente forme e modi, lingue e generi, Pavese appare legato a un solo, monotono registro, deliba una sola e costante cadenza (in senso, anche, propriamente tecnico, vista la ricercata uniformità ritmica della sua metrica, che l'autore dichiara d'aver creato «mugolando»). In *Lavorare stanca* è sfaccettata in molti modi una vicenda invariante; certo, spesso trasposta nel *décor* della vita sulle Langhe, ma materata di privatissimi desideri e frustrazioni, di tensioni «liriche» verso una pienezza vitale che sempre va incontro a un necessario, individuale scacco. Al «nomade», in altri termini, si sostituisce il contadino inurbato, portatore d'un trauma che l'affabulazione paziente non riesce in alcun modo a sciogliere. Eppure, poche altre opere del nostro secolo sono state investite dai lettori critici di responsabilità etiche ed essenziali altrettanto impegnative (e l'equivoco si è ripresentato anche in tempi recentissimi): quasi che il giovane Pavese avesse davvero contrapposto ai solipsismi ermetici la sanità d'una pronuncia capace di nominare la varietà delle relazioni sociali. Laddove, forse, un destinatario di fine millennio dovrebbe appunto ricercare l'ostinata fedeltà a un registro minimale, seriale, privo d'affondi e impennate, preoccupato di portare alle estreme conseguenze la logica *costruttiva* inizialmente impostata. Un Pavese «formalista», allora, è quello che oggi potremmo scoprire: a dispetto del suo mito, e certo a dispetto delle *intenzioni* di poetica da lui stesso espresse.

Ma questa – il fatto è tutto sommato ben noto – è una sorta di costante novecentesca: al punto che, certo esagerando, talvolta

si sospetta l'esistenza d'un rapporto di proporzionalità inversa tra poetiche e realizzazioni effettuali, tra «manifesti» programmatici e poesia. Nell'ambito delle avanguardie convenzionalmente, italianamente intese (quelle, cioè, dominate da una logica di gruppo, e non da una tensione sperimentale vissuta in modo solitario), il fenomeno è particolarmente diffuso, e ha prodotto conseguenze assai interessanti. Prendiamo a esempio il *livre* lirico forse più sconcertante dell'intero secolo, vale a dire *Variazioni belliche* (1964) di Amelia Rosselli. La sua tangenza rispetto alle pratiche del Gruppo '63 rischia di essere, insieme, rivelatrice e ingannatrice. Rivelatrice, perché un'opera tanto stravagante (capace di sbarazzarsi della grammatica italiana con un'«autenticità» che nulla ha a che fare con i cerebralismi futuristi, e capace di lasciarsi attraversare dai più devastanti automatismi dell'inconscio, e insieme di sfigurare, quasi «campionandoli», forme e testi della tradizione letteraria) non può esser pensata al di fuori d'una stagione di estrema tensione espressiva, e di ricerche procurate, quale quella propiziata dalla neoavanguardia. Fuorviante, poi, perché l'*intento* che agisce nella versificazione di Rosselli è davvero irriducibile ai tecnicismi, spesso estrinseci, che contraddistinguono buona parte della produzione poetica del Gruppo '63 (e che, anzi, appunto nella loro gratuità trovano il proprio più autentico valore: si pensi alla tecnica collagistica di Balestrini, ma anche alla punteggiatura ipertrofica di Sanguineti, ai suoi *a capo* stranianti). Nelle *Variazioni belliche* domina una vera e propria visceralità linguistica, un'affabulazione quasi incontrollata, *automatique*, che si impossessa del locutore, lo trascina con sé: e in modo tanto più percepibile in quanto l'*occhio* di chi legge (in parte pure l'orecchio) è ingannato da segnali metrici che mimano un ordine isocrono, un ritmo anche discorsivo, sintattico, di mera facciata. Più ancora che nel letteratissimo Zanzotto, qui si ha l'impressione che nessuna «ragione» sia capace di arginare gli scarti del linguaggio: fedele interprete dei sommovimenti dell'inconscio, la sua forza scatenata è in grado di far regredire, di addormentare ogni traccia culturale, i residui del pensiero «diurno» che qua e là, ostinatamente, tentano di venire a galla. E la norma logica, il senso che per un attimo cogliamo sono destinati a sprofondare nei gorgi del lapsus: «Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza / dei sensi caddero tutte le giornate. Dopo l'inchiostro / di

Cina rinacque un elefante: la gioia. Dopo della gioia / scese l'inferno dopo il paradiso il lupo nella tana».

Non solo. Lo scacco delle poetiche, diciamo, «forti» è sensibile anche in un altro ambito: quello della poesia che si vuole riflesso della società, che persegue il rispecchiamento di realtà, di eventi pubblici salienti. Che in Italia sia esistita una «poesia neo-realista», oggi, ahimè, se lo ricordano solo gli storici della letteratura; eppure della necessità d'una lirica «impegnata» non solo a lungo s'è dibattuto, ma non pochi poeti hanno cercato di trasformare in prassi attiva quelle discussioni. Tuttavia, se si dovesse indicare il nome dell'autore, e insieme della raccolta, che ha meglio saputo far levitare alcuni degli imperativi *engagés* della lirica sociale, si dovrebbe fare il nome d'un poeta che di fatto non li ha condivisi, quale Vittorio Sereni, e insieme si dovrebbe ricordare il titolo dei suoi *Strumenti umani* (1965, per l'esattezza). In questa opera, in sé non facile e probabilmente divenuta per i lettori d'oggi ancor più ardua, si esprimono in modo ritroso, rattenuto, irresoluto, ideali e chimere del ventennio precedente. Il borghese Sereni si muove fra le speranze nate con la Resistenza e l'attenzione per la «nuova» condizione operaia nell'età che fu detta neocapitalista, ma lo fa pudicamente, con un ritegno e una capacità di sofferto *understatement* che, mentre gli inibisce la parola definitiva, l'enfasi passionale, la polemica diretta, lo induce nondimeno ad avvicinare quasi coattivamente le contraddizioni del reale, magari solo a sfiorarle, come per svolgere un compito forse incomprensibile e tuttavia necessario: «Si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente. Ma c'è sempre / qualche peso di troppo, non c'è mai / alcun verso che basti [...]». La storia è percepita negli *Strumenti umani* come un grumo di contraddizioni e di risentimenti i quali *non possono* esser sciolti dalla poesia, e nondimeno richiedono, reclamano un paradossale *impegno*.

Questa sorta di decentramento della lirica sperimentale rispetto a ideologie e a imperativi esterni spiega anche bene perché la forma testuale attraverso cui i lettori (e i critici) hanno tentato più spesso di avvicinarla, quasi di addomesticarla, sia stata quella dell'*antologia*. Strumento di ricapitolazione, di valorizzazione e polemica, il genere «antologia della poesia italiana del Novecento» ha spesso segnato le grandi svolte, letterarie e non, del nostro secolo: si pensi solo al 1920 dei *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi (che,

all'indomani dalla guerra mondiale, denunciava la crisi delle avanguardie d'inizio secolo) e al 1942-1943 dei *Lirici nuovi* di Anceschi (un bilancio dell'ermetismo, venuto alla luce mentre il fascismo stava per crollare). Ma non v'è dubbio che il vertice appunto avanguardistico del libro-silloga poetica è stato fornito da *Poeti italiani del Novecento* di Sanguineti (1969). Opera in molti sensi «sessantottina», che parecchio rischia e qualcosa (molto?) certo sbaglia: si pensi che il poeta più generosamente antologizzato è un Gian Pietro Lucini, e che i padri del nostro Novecento quali Saba, Ungaretti e Montale (per non parlare poi d'un Quasimodo appena scomparso, e ancora fresco di gloria pubblica) vengono drasticamente ridimensionati, mentre sono con generosità accolte molte personalità – minori e minime – della pattuglia futurista. Ma l'opera di Sanguineti, a modo suo, funziona benissimo: e chi voglia capire, in maniera spesso anche divertente, che cosa abbia significato un certo tipo d'avanguardia, in che cosa consista una battaglia culturale coerentemente faziosa, non può non passare da lì.

E, insieme, chi voglia veder chiaro nella più ardua radicalità linguistica attiva nel nostro secolo, nella più irriducibile delle sperimentazioni, quella *dialettale*, dovrà prendere in mano la bella antologia curata da Franco Brevini (1987), *Poeti dialettali del Novecento*. Il dominio del dialetto letterario, oggi, ha assunto una vitalità estetica di grande interesse e varietà, che forse richiederebbe spiegazioni sociali un po' più complesse e articolate di quelle che ci vengono di solito proposte (basti pensare che negli ultimi dieci anni il dialetto è riuscito a conquistare, talvolta a riconquistare, anche i generi musicali di consumo, canzone in testa): ma non risulta per questo meno ostico, in ogni senso incomprensibile agli occhi del destinatario solo italofono, ovvero superficialmente coinvolto dalla realtà del dialetto. Tanto più preziosa sarà allora la silloga di Brevini, che ordinatamente esemplifica, sintetizza, e contribuisce a rendere accessibile questa straordinaria alterità.

A volere essere ancor più provocatori, si potrebbe inoltre affermare che, *a parte lectoris*, la museificazione della lirica novecentesca ha ben funzionato, e anzi è apparsa quasi indispensabile, pure quando si è applicata a singoli poeti. Un caso esemplare è rappresentato dall'antologia delle poesie di Andrea Zanzotto, curata da Stefano Agosti in due riprese (1973 e 1993). Che Zanzotto abbia le carte in regola per esser considerato il poeta sperimentale

per eccellenza, è indiscutibile; e da un sessantennio a questa parte la sua opera (seguendo una direzione sostanzialmente opposta a quella di Rosselli, anche se forse ad essa complementare) si configura come una specie di lotta *contro* la lingua, un tentativo di padroneggiarne le residue capacità espressive, i pochi barlumi di senso che un universo attraversato dall'alienazione permette di recuperare. I luoghi marginali privilegiati dal poeta, una natura (una geografia) «provinciale» capace di assorbire contraddittoriamente la storia, la simpatia per tutto ciò che residua, trascolora, si volatilizza (come l'agghiacciante immagine di Maria Fresu, disintegratasi nella strage di Bologna, il cui «nome» «continua a scoppiare / all'ora dei pranzi [...] / in milioni di / dimenticanze, di comi, bburp») eccitano un'instancabile produttività poetica, chiamata a definire una sorta d'area protetta, in cui il soggetto possa trovare uno spazio pacificato, una precaria salvezza. Di qui, dunque – almeno a me sembra –, la difficoltà di indicare *un* libro zanzottiano esemplare, di qui la necessità dell'antologia; e di qui l'indispensabilità di un viatico critico eccellente come è quello di Agosti, capace di integrare, chiarificandola, l'ardua parola del poeta, ma anche di rilanciarne alcune suggestioni, evitando ogni schematismo ermeneutico.

Perché, infine, se le poetiche novecentesche hanno mostrato la propria fallibilità, altrettanto non può dirsi per la grande critica, strumento di conoscenza talvolta irrinunciabile. Ciò, come abbiamo visto, può avvenire per analogia, per simpatia, per solidarietà ideale: il testo di Zanzotto in qualche modo reclama quello di Agosti, e non v'è dubbio che per molti lettori degli *Strumenti umani* (*quorum ego*) le pagine di Mengaldo presenti nell'edizione Einaudi (1975) costituiscono una specie di necessario complemento ai valori della raccolta. Ma tale rapporto può darsi anche per contrasto, attraverso una proficua opposizione. La lettura di quella che vorrei proporre come la raccolta massima d'un Novecento non istituzionale, vale a dire *Le occasioni* di Eugenio Montale (1939), andrebbe condotta in parallelo all'esame delle pagine che alla sua opera tutta (ma con particolare riguardo alla «cifra» più esclusiva e aristocratizzante delle *Occasioni* e di *Finisterre*) ha dedicato Franco Fortini, sia nei *Saggi italiani* (vecchi e nuovi) sia nei *Poeti del Novecento*. Ed è davvero istruttivo il contrasto tra il capolavoro, il classico che sembra bastare a se stesso, perfetto nei propri miti privati e nei propri ritmi, e l'impegno ermeneutico del lettore marxi-

sta che entro quella compagine forza il dubbio e la contraddizione. Un mondo chiuso, popolato di attanti lirici il cui senso ultimo è delegato all'autoesegesi del suo artefice, è contestato e inverato insieme dal critico che, pur temendole, ne rispetta e ama molte delle ragioni costitutive («Questa poesia, mi dico, ti ha tentato fin dall'adolescenza. Ogni volta che volevi «salvarti» pensavi (anche) alle *Occasioni*; poi a *Finisterre*»), e per questo ne ridiscute i fondamenti ideologici, l'ostentata separatezza, l'implicito classismo.

Certo. Eppure, in questo 1998-99 in cui si celebrano in successione i sessantennali delle infami leggi razziali promulgate dal fascismo e d'uno dei capolavori della letteratura italiana di ogni tempo, è il caso forse di rileggere *Le occasioni* per scoprirvi i molti riferimenti – cifrati ma non troppo – all'ebraismo e alle sue sofferenze, che un Montale a un tempo innamorato e (certo a modo suo) indignato vi aveva profusi a piene mani. La «rissa cristiana», vista nella prospettiva di Clizia-Irma Brandeis, giudea espulsa, cacciata dall'Italia, non è proprio un bello spettacolo. Ma siamo noi, di qua dall'Atlantico (nel Nord del mondo?), che la stiamo mettendo in scena. E la pietà, la speranza non sono molto più d'un filo.

LETTERATURA  
SPERIMENTALE  
Gli effetti  
della trasgressione  
narrativa

di Gianni Turchetta

*La linea maestra dello sperimentalismo novecentesco è quella in cui l'innovazione formale, più o meno trasgressiva, non nega ma potenzia l'effetto di realtà della lettura: referenti primari Verga e Gadda. Ma c'è anche la linea avanguardistica che esibisce il carattere d'artificio del testo come macchina fatte di parole: per esempio Palazzeschi, Savinio, Manganelli. E poi ci sono gli autori difficili da classificare, come i grandissimi Pirandello, Tozzi, Vittorini.*

**A**nche senza pretendere di formulare definizioni molto rigorose, e tanto meno esaustive, il campo della narrativa sperimentale novecentesca sembrerebbe avere connotati abbastanza facilmente identificabili. Esso dovrebbe comprendere testi caratterizzati da una marcata trasgressività formale (sul piano linguistico e/o strutturale), alla quale di solito si accompagnano una forte tensione intellettuale (intellettualistica?) e un atteggiamento emotivo anti-empatico. Questi testi apparirebbero in buona parte programmaticamente inospitali nei confronti del lettore, al quale impongono un lavoro di decodifica arduo, faticoso: le gratificazioni, se ci saranno, arriveranno, per così dire, solo a lungo termine. Destinati all'élite di coloro che cercano nella lettura sfide culturali, e magari anche politiche, i testi sperimentali dovrebbero allora possedere un'altra curiosa caratteristica accessoria: quella di essere concepiti quasi esclusivamente per lettori che hanno già deciso di leggere il libro fino in fondo, e che quindi relegano in secondo piano il proprio naturale diritto a divertirsi, e a smettere la lettura se il divertimento manca.

Se le cose stessero veramente così, be', tanto per essere chiari ma brutali, c'è rischio che il canone della narrativa sperimentale italiana di questo secolo risulti, più che povero, quasi de-



serto: a esagerare un poco (ma solo un poco), forse l'unico scrittore degno di essere trasmesso ai posteri resterebbe l'inarrivabile ingegner Carlo Emilio Gadda. Al di là della provocazione (peraltro neanche tanto provocatoria: c'è anzi rischio che si tratti di un'autentica ovvietà), dietro questo discorsetto c'è un problema di fondo, straordinariamente complesso, che qui possiamo solo enunciare e poi, senza averlo risolto, torcere a nostro vantaggio con sfacciata tendenziosità.

Il problema è il seguente: che cosa vuol dire «sperimentale»? Si può infatti ragionevolmente affermare che la desertificazione del canone è conseguenza inevitabile della riduzione, inaccettabile, del concetto di «sperimentale» al concetto di «avanguardistico». Se intendiamo per scrittori sperimentali solo quelli ascrivibili direttamente o mediatamente a poetiche d'avanguardia, non abbiamo praticamente scampo, e scopriremo con terrore che una larga parte della storia letteraria italiana del Novecento è pressoché priva di scrittori di questo tipo. Di nuovo forzando i termini del discorso (ma non più di tanto), dopo l'inizio degli anni venti, e il passaggio di Bontempelli e Palazzeschi a poetiche non-trasgressive, se non addirittura tradizionalistiche, rischiamo di trovarci quasi privi di scrittori d'avanguardia (a parte Gadda, Savinio e pochissimi altri) più o meno fino ai primi anni sessanta. O ancora, per venire a tempi più vicini, corriamo il pericolo di dover archiviare in silenzio più o meno tutti gli anni ottanta e novanta: quando, nonostante si scrivano ancora testi avanguardistici, l'avanguardia, mi si passi il bisticcio, non esiste più, per il semplice motivo che i meccanismi della trasgressione sono ormai diventati inesorabilmente parte delle istituzioni letterarie.

Non è però affatto inevitabile che «sperimentale» coincida con «avanguardistico». E fin qui tutto bene. Soltanto che, se non tracciamo un confine netto, correremo il rischio, opposto e complementare, di riconoscere come sperimentale qualsiasi testo innovativo, o addirittura qualsiasi testo in grado di contribuire all'evoluzione del sistema letterario. Non ci si può infatti nascondere che, al polo opposto del corto-circuito fra «sperimentale» e «avanguardistico», ci potrebbe essere la sovrapposizione, quasi senza residui, di «sperimentale» e «artigianale». Ma se si definisce «sperimentalismo» ogni manipolazione di materiale verbale-letterario, i confini dello sperimentale finirebbero senz'altro per coincidere,

nientedimeno, con quelli della letteratura *tout court*: vi dovremmo infatti comprendere, senza ombra di dubbio, sia le *Odi barbare*, sia, che so, la finta autobiografia popolano-romanesca delle *Memorie di una ladra* di Dacia Maraini.

Senza ricorrere a quest'ipotesi estrema, si può ragionevolmente e un po' empiricamente prendere in considerazione da un lato la tradizione della trasgressione avanguardistica, che tende a coincidere con una scrittura tutta tesa a sottolineare il proprio carattere di artificio, di macchina fatta di «parole», cioè, per così dire, di «non-cose». Questa tradizione, come si è visto, è però largamente minoritaria. A me pare invece che la linea maestra della sperimentazione letteraria novecentesca sia un'altra, e abbia radici più complesse e lontane. È la linea, in sintesi, dei testi in cui l'innovazione formale, più o meno trasgressiva e «difficile», ha lo scopo non di negare intellettualisticamente il carattere di esperienza pseudo-reale dell'esperienza di lettura, ma, tutt'al contrario, di potenziarla. Il congegno testuale, in altre parole, risulta concepito come una macchina per simulare esperienze reali: chi legge deve provare non il distacco del ragionamento, ma il coinvolgimento dell'esperienza, deve avere la sensazione di avere a che fare con «cose», e non soltanto con «parole». Ma attenzione: ciò di cui sto parlando non ha pressoché niente a che vedere con i meccanismi di una immedesimazione «facile». Questi infatti derivano da una tradizione ormai diventata stereotipo, da forme logorate, che possono produrre ancora sentimenti, emozioni, ma non simulazioni di realtà e /o eventi percettivi: questi ultimi invece richiedono un lavoro mentale non riducibile al mero riconoscimento del già noto. Chi invece vuole provocare l'impressione dell'esperienza reale è costretto a mettere in atto complessi artifici formali e intellettuali (spesso non facilmente distinguibili dalla programmatica difficoltà dei testi d'avanguardia veri e propri), perché deve evitare l'automatismo del riconoscimento (l'effetto stereotipo), per imporre al lettore un coinvolgimento insieme intenso e non immediato, una partecipazione in cui il pathos può e deve scattare, ma solo in quanto frutto di una operazione complessa di decodifica. Da questa prospettiva credo sia possibile fare delle scoperte interessanti. Ci si potrebbe, per esempio, finalmente accorgere del filo rosso che, a grande profondità, collega il nostro primo geniale sperimentatore moderno, Giovanni Verga, impegnato a costruire testi

che abbiano «l'impronta dell'avvenimento reale», con (chi l'avrebbe detto?) proprio il Gadda, disperatamente proteso a dispiegare un artificio linguistico così multiforme e deforme da pretendere addirittura di competere con la «barocca» diversità del mondo.

Se quanto sto dicendo ha almeno un fondo di verità, anche la nostra letteratura, come altre dell'Occidente, si rivelerebbe segnata da una fondamentale corrente di sperimentazioni relative a quel procedimento assolutamente strategico che è il punto di vista: o, più esattamente e più limitatamente, all'uso sistematico, o semi-sistematico, della prospettiva ristretta o focalizzazione interna. L'adozione del punto di vista di chi capisce poco o comunque non capisce molto o comunque capisce meno di noi è un procedimento fondamentale che deve attivare proprio l'intensificazione dell'effetto di realtà: solo la visione offuscata può infatti assomigliare a una percezione reale. È anche vero però che proprio in quest'area il confine fra «sperimentale» e «istituzionale» diventa particolarmente labile. E non soltanto perché, episodicamente, sembrerebbe davvero un po' strano collocare fra gli sperimentali Bilenchi, o addirittura certo Moravia.

Il punto è che qui la sperimentazione naturalistica e veristica travalica quasi senza soluzione di continuità nelle realizzazioni del miglior «decadentismo» e poi del miglior «modernismo». Ed è qui per esempio che agisce, e frutta sul lunghissimo periodo, l'esempio di Svevo, e non tanto della *Coscienza*, quanto proprio di *Senilità* e di *Una vita*. Ed è ancora da qui che bisogna partire per comprendere la straordinaria ambiguità (*id est* tradizionalità-modernità) di Federico Tozzi. Il quale riesce ad afferrare quelle che Debenedetti chiamava «le amebe della vita interiore», pur restando al riparo, per dirla con Baldacci, della «chiocciola del naturalismo». Come mai? Per caso?

Per raddomantica intuizione? Niente affatto. A parte la reale complessità delle sue coordinate culturali, Tozzi non faceva altro che perseguire coerentemente una strategia narrativa imperniata appunto sulla messa in scena dello sguardo di qualcuno che non vede, di qualcuno che vive *Con gli occhi chiusi*: cioè di un punto di vista «regredito», drammaticamente inadeguato a comprendere gli eventi rappresentati.

Ciò significa anche che, con ogni probabilità, l'alternativa critica fra il Tozzi più «naturalista» (*Tre croci*) e il Tozzi più

«novecentesco» non esiste: perché, tanto per essere brutali, Verga camminava già, anzi correva, sulla strada che porta dritti a Virginia Woolf.

Mi domando se, a partire da presupposti simili, non finirebbe per ritrovare un ruolo storiograficamente e valutativamente equilibrato uno scrittore come Pavese, certo non «sperimentale» nel senso, *absit iniuria verbis*, «classico». Ma, per venire più vicini a noi e alle avanguardie, ho il sospetto che non riceva sempre adeguati riconoscimenti l'intenso Testori del *Ponte della Ghisolfia* e della *Gilda del Mac Mahon*, che a me pare un autentico maestro nella messa in scena di quelli che Henry James chiamava «centri di coscienza» offuscati.

Ora però è necessario fare un passo indietro, o piuttosto di lato, e tornare a considerare la linea dello sperimentalismo avanguardistico, della narrativa cioè ostentatamente artificiale, negatrice della lettura come «esperienza». La prima ondata della avanguardie ci offre, ai suoi estremi, due autori e tre opere che nei manuali hanno di rado il posto che meritano: *Il codice di Perelà* di Palazzeschi, e la simmetrica coppia di *La vita intensa* e *La vita operosa* di Bontempelli. Sono opere nelle quali la contestazione dei tradizionali meccanismi d'intreccio va di pari passo con la loro esibizione scanzonata, e l'intelligenza critica si fonde senza residui in una comicità a tratti travolgente. A partire da tanta mirabile leggerezza, se camminiamo facendoci luce col lanternino dell'avanguardismo, che cosa possiamo trovare ancora? Mica tanto. Su Arbasino tornerò fra poco, e quanto al Sanguineti narratore, non credo proprio che sia all'altezza del poeta. Invece darei un posto di tutto rispetto all'*Hilarotragoedia* di Manganelli, prototipo esemplare (e non a caso instancabilmente reiterato dall'autore nelle opere successive) di una letteratura che sia programmaticamente «menzogna»: il che, sul piano strettamente gnoseologico, è o una clamorosa ovvietà (la letteratura non può mai essere «vera»), oppure, ironica nemesi, semplicemente una «menzogna» (la letteratura esiste solo perché è, a suo modo, «vera»: e per di più incontestabile). Ma, sul piano della poetica, l'idea della «letteratura come menzogna» la dice lunga sulla sospetta velleità dello sperimentalismo avanguardistico di sganciarsi da qualsiasi motivazione *lato sensu* «realistica». Eppure, a mostrare clamorosamente quanto il gioco della letteratura sia fatalmente condizionato dalle esigenze

dell'effetto di realtà, sta proprio, l'abbiamo già detto, il leader indiscusso del modernismo trasgressivo, sì, proprio Gadda, la cui opera geniale e monumentale (non tutta ugualmente bella) sta proprio lì a mostrare, con carnevalesco clamore, che il vertice dello sperimentalismo novecentesco è, almeno sul piano della poetica, il vertice dell'agonismo mimetico e demiurgico, della volontà cioè di rifare la realtà, di costruirne un *analogon* testuale. Vale la pena di riflettere sul fatto che il proverbiale «barocchismo» di Gadda, la sua prestabilita disarmonia faccia tutt'uno con l'intenzione di costruire opere sistematicamente caratterizzate dall'irruzione, per così dire, dell'informe nella forma. Un'operazione che è in perfetto parallelismo con altre simili delle arti cosiddette (ex-) figurative e della musica, nonché, non dimentichiamolo, del teatro. E qui bisognerebbe aprire una larga parentesi sulla straordinaria potenza inventiva con cui Pirandello, cioè uno dei pochi grandissimi del nostro Novecento (Sciaccia pensava che fosse addirittura il più grande: un parere tendenzioso, ma anche assai autorevole), ha in alcuni suoi drammi messo in scena, è il caso di dirlo, proprio questo stesso paradosso del non-formato (del reale) che sfonda nella forma (nel testo). Il che equivale a dire che Pirandello ha tematizzato e teatralizzato genialmente proprio l'«effetto-reale» di cui andiamo discutendo. Sta fra gli effetti devastanti della scuola italiana, con la vistosa complicità di regie e recitazioni logore ormai da decenni, nonché di un masochismo provincialista straordinariamente ottuso e testardo, l'aver ormai cancellato ai nostri occhi una verità tanto evidente quanto spesso dimenticata: e cioè che il teatro occidentale del ventesimo secolo sarebbe inconcepibile senza l'influsso internazionale di Pirandello.

Per tornare però alla narrativa, proprio Pirandello esemplifica di nuovo, e *ad abundantiam*, l'ambiguità del termine «sperimentalismo»: se è vero, come è vero, che la sua opera narrativa più riuscita, *Il fu Mattia Pascal*, è allo stesso tempo molto ottocentesca e molto innovativa, come del resto confermano sia l'immediato e poi ininterrotto successo di pubblico, sia l'ostinata e un po' contraddittoria permanenza manualistica nei capitoli sulle avanguardie. Il gigante Pirandello ci potrebbe guidare con mano sicura anche verso la percezione di un'altra frontiera fondamentale dello sperimentalismo novecentesco: la mescolanza del comico e del tragico. Più in generale, si può avere il forte, giustificatissimo sospetto

che una larga percentuale della migliore letteratura del Novecento nasca proprio dalla ridiscussione del paradigma tragico. È qui che si giocano infatti alcune delle più importanti partite della modernizzazione del nostro sistema letterario, dal «crepuscolarismo» aulico di Montale ai «falsetti», per dirla con Fortini, di Saba e della Morante, per non parlare della lingua pseudo-ottocentesca di Landolfi: uno scrittore che, se ci si costringe alla forbice sperimentale/non sperimentale, non si saprebbe proprio dove mettere. Se ci incamminiamo sulla strada del tragi-comico sarà giocoforza imbatteci in tutte le varianti nobili e plebee di grottesco, dal *Pasticciaccio* a *Fantozzi*. Con la netta sensazione che, a forza di accoppiamenti poco giudiziosi, se il grottesco deve andare a braccetto con lo sperimentale saremo fatalmente portati a privilegiare certo espressionismo lombardo, di varia natura, dal citato Testori al *Maestro di Vigevano* di Mastronardi, da *La lunga notte* di Tadini al primo Busi, quello di *Seminario sulla gioventù* e in parte della *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*. Qualche sospetto di non innocente manierismo grava invece sullo sperimentalismo meridionale, specie siculo, che pure ha a che vedere, più o meno direttamente, col *main stream* del plurilinguismo e soprattutto del pluri-stilismo gaddiano: dall'*Horcynus Orca* di D'Arrigo al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo.

Tra i paradossi dello sperimentalismo novecentesco dovremmo collocare anche il multidirezionale deflagrare della forma-romanzo, vistosamente portata ad assimilare al proprio interno tutte le infinite potenzialità dell'anti-romanzesco. Provocazione per provocazione, mi pare però opportuno smettere di assolutizzare il carattere «romanzesco» (= diegetico) del romanzo. Se infatti il romanzo è una forma onnivora, enciclopedica, è del tutto naturale che includa al proprio interno un po' di tutto, cioè anche il non-narrativo e persino il saggistico. Se non ricordo male, qualcosa di simile accadeva persino a quello che dovrebbe essere per noi l'archetipo assoluto della narratività romanzesca, a quella specie di *Ur-roman* delle italiche lettere moderne che sono *I promessi sposi*: nientemeno! In fondo è difficile essere più sperimentali di don Lisander, il quale, forse ce lo siamo dimenticati, scriveva in una lingua inventata a tavolino... Tornando al rapporto profondo che lega sperimentale e antiromanzesco (non-diegetico), già molti anni fa Barthes aveva ampiamente dimostrato come l'ipertrofia

della descrizione naturalistica contribuisca all'effetto di realtà nello stesso momento in cui fa saltare la linearità della storia. Io ho il vivo sospetto che questo possa accadere persino in molti casi di quella che, in senso molto largo, chiamerei narrativa digressiva, dove la storia si disperde in mille rivoli: come per esempio in quell'autentico kolossal dell'antiromanzenesco che è *Fratelli d'Italia* di Arbasino. Suvvia, non vi sembra almeno un po' carina la possibilità di mettere sotto la stessa etichetta Arbasino e Zola? Brrr... altro che accoppiamenti giudiziari! Vero è però che, a questo punto, mi trovo in seria difficoltà nel dare una posizione plausibile a un altro piccolo grande, Alberto Savinio, il quale, se davvero esiste un paradigma digressivo, dovrebbe rientrarvi a pieno diritto, come negatore professionista (e proprio in quanto dichiarato «dilettante» di letteratura) di storie tradizionalmente continue, dallo pseudo-Bildungsroman dell'*Infanzia di Nivasio Dolcemare* ai racconti di Casa «La Vita».

Se Savinio si ricollega indubbiamente anche alla letteratura «artificiale», non bisogna dimenticare però come un'altra linea fondamentale dell'effetto-reale, o meglio dell'effetto simulazione-di-percezione, si sviluppi nelle opere che definirei epifaniche, quelle cioè che perseguono (in modo più o meno simbolico o realistico) l'obiettivo di intensificare la densità semantica del testo, allo scopo di accrescerne la tensione, direbbe Lotman, mitizzante, la capacità cioè di proporsi al lettore come una specie di equivalente simbolico del reale. Qui diventa inevitabile incontrare l'«intenso» di Vittorini: il quale come scrittore ne ha azzeccate tutto sommato pochine, ma ha il merito di aver perseguito con eccezionale coerenza l'ipotesi suggestiva e paradossale di un romanzo integralmente lirico, dotato della stessa ricchezza di senso, della stessa carica di polisemia del testo poetico. Facendo il gioco della torre, alla fine salverei ancora *Conversazione in Sicilia*, e poco o nulla d'altro. Se però nel canone sperimentale comprendiamo il romanzo-lirico alla Vittorini, saremo quasi obbligati ad ammettervi anche coloro che, con modalità diverse, perseguono una linea epifanica. Eccovi una coppia inedita, ma solo all'apparenza balzana: *Il ricordo della Bassa* di Delfini, che è un libro molto meno avanguardistico di quanto non si dica di solito; e il mai abbastanza lodato primissimo Casola, quello dei racconti di *La visita*, che sono invece, nel loro esibito spessore meta-letterario, molto più avanguardistici di quanto

di solito non si supponga: insieme questi due libri potrebbero rappresentare quasi i nostri piccoli *Dubliners*. Aggiungerò poi un altro autentico fuoriclasse dell'epifanico: *Il partigiano Johnny* di Fenoglio, che è uno dei pochi capolavori del Novecento italiano.

Con il che, al termine del nostro percorso, bisogna aprire un'altra parentesi, per ricordare come l'intensificazione epifanica del significato possa alle volte intrecciarsi con una semantica in linea di principio completamente diversa, quella determinata dall'«effetto autobiografia». Sto pensando cioè a quei testi in cui, indipendentemente dal fatto che le storie narrate rientrino nella fiction o nella non-fiction, il lettore ha la netta sensazione di leggere una vera autobiografia, dotata di tutta l'intensità dell'esperienza veramente vissuta. L'autobiografia, genere (in prima approssimazione) quanto mai anti-sperimentale, potrà così mescolarsi non solo, com'è naturale, con un grande genere narrativo ottocentesco, il romanzo di formazione, ma anche con una sistematica sperimentazione linguistica e strutturale: come accade in un altro capolavoro del nostro Novecento: *Libera nos a Malo* di Meneghello, che è un libro sperimentale come pochi altri, ma certo non è un'opera d'avanguardia. Come volevasi dimostrare.



LETTERATURA  
ISTITUZIONALE  
Il secolo  
della modernità  
prosastica

di Giovanna Rosa

*Alle soglie del nuovo millennio, la prosa narrativa si colloca al centro di un sistema letterario definitivamente ammodernato. A soddisfare le attese di ricreazione fantastica di un pubblico vasto e vario è soprattutto una scrittura romanzesca che, senza sofisticazioni tecniche, attinge dall'universo contemporaneo le suggestioni più fascinosamente inquiete: e le affabula in un ordine strutturale e formale capace di coinvolgere e galvanizzare le risorse percettive del lettore. In questa prospettiva, va rivalutata la funzione assolta, a metà secolo, dall'esperienza neorealista.*

**I**n barba alle tesi dei critici tradizionalisti e alle fedi tenaci della militanza neoavanguardistica, i lettori chiedono storie: poco importa chi le racconti, quali personaggi mettano in scena, quando e dove si svolgano. O meglio, conta e conta molto, ma prima vale un riconoscimento pregiudiziale: sono le opere in prosa a circoscrivere l'ambito privilegiato dell'esperienza estetica della letterarietà moderna, ad esse è delegato il soddisfacimento delle attese di ricreazione fantastica di un pubblico vasto, scolasticamente educato, socialmente stratificato.

In un mercato delle lettere maturo, il testo narrativo, il più idoneo, per statuto, a comporre materiali eterogenei e tensioni dissonanti, il più adatto a rispondere all'antropologico bisogno di «finzione», rimette ogni volta in gioco, nella varietà dei registri espressivi e nella diversa misura del racconto, la dialettica costitutiva e fondante di ogni comunicazione letteraria: i rapporti di reciproco interesse che intercorrono fra chi scrive e chi legge. Interesse, beninteso, nel senso di acconsentimento, pacifico o conflittuale, a quella legge della domanda e dell'offerta che governa l'ordine dei libri, ma anche l'economia biopsichica implicita in ogni atto di lettura.

Una visione meno conformista della letteratura novecentesca induce allora a smentire un altro tenace luogo comune: la rap-

presentazione critica della modernità non tende, sempre e inevitabilmente, alla decostruzione frammentaria, alla dissipazione caotica del racconto, nell'ostentata estraneità a ogni cadenza comunicativa: la scrittura romanzesca, che rifiuti l'oltranzismo trasgressivo della sperimentazione iniziatica cara all'élite degli specialisti, attinge dall'universo contemporaneo le suggestioni più fascinosamente inquiete, per affabularle entro un ordine strutturale e formale capace di galvanizzare le risorse immaginose del lettore, coinvolgendolo nell'esperienza percettiva del presente. Alle soglie del Duemila, insomma, la fiction in prosa, continuando a sfruttare la cangiante molteplicità dei suoi generi e sottogeneri, dà vita a inediti mondi d'invenzione e attualizza in forme inusuali i rapporti di screziata sintonia con i destinatari elettivi.

I lettori novecenteschi, immersi nel vorticoso turbinio delle immagini e dei suoni, alla confidenza fraterna dei narratori del secolo scorso prediligono i toni, forse un po' ipocriti, della competizione anche aspra, ma la rete di relazioni d'interesse che sorregge il discorso narrativo, pur nell'ordito scompigliato o lasco, mantiene intatta la sua forza di attrazione e di orientamento.

La vera questione, semmai, riguarda la pertinace riluttanza dei letterati italiani a saggiare tecniche, procedimenti e stilemi adeguati a rappresentare le dinamiche della modernità, chiamando a parteciparne le cerchie di lettori rese disponibili dalla società multimediale dell'urbanesimo metropolitano. Ancora alla fine del secolo, il culto aristocraticistico per la pagina levigata pesa come un macigno sullo sviluppo di una matura civiltà della lettura. Ne deriva, anche entro il dibattito critico e storiografico, non solo l'offuscamento di una parte rilevante della tradizione letteraria novecentesca, ma soprattutto la rimozione netta del punto di cesura che ne segna e ne orienta il percorso: all'indomani del secondo conflitto mondiale, è il movimento neorealista a dispiegare il maggior sforzo di rinnovamento democratico per sconfiggere il carattere di separatezza castale e inaccessibile che i ceti umanistici continuano ad attribuire ai valori artistici. Nella stagione postbellica, ricca di entusiasmi euforici e speranze travolgenti, si avvia, finalmente anche nel nostro paese, la fondazione di una moderna civiltà del romanzo. L'inversione di rotta, con il conseguente mutamento di canone, non solo galvanizza il ricorso alle forme alacremenamente conversevoli della prosa ma sollecita a proclamare con baldanzoso co-

raggio che la letteratura non è un affare solo per addetti ai lavori, ma riguarda la collettività ampia dei lettori. Per dar voce alle vicende della comune umanità, tratteggiando figure e situazioni in cui ogni lettore poteva e doveva riconoscersi, gli scrittori neorealisti sperimentano sia le risonanze evocative della cronaca testimoniale sia i ritmi trascinanti dell'avventura: le cadenze del linguaggio si modulano sui toni della schiettezza cordiale, mentre il registro espressivo tende a coniugare drammaticità di pathos, insorgenze di lirismo elegiaco, note di spensierato buonumore. Il progetto era ambizioso, forse troppo impegnativo per la recente civiltà romanzesca: il fatto che i capolavori neorealistici appartengano soprattutto al campo cinematografico nulla però toglie all'empito democratico che sorreggeva la pratica di scrittura letteraria; ribadisce semmai il fardello opprimente di un'eredità che al primato auratico della lirica affiancava la diffidenza sprezzante verso l'orchestrazione di temi e motivi non preventivamente selezionati, la sveltezza accattivante della dinamica d'intreccio, la mescolanza di toni che fa baluginare il dissidio tragico entro le maglie della banale quotidianità.

Sono appunto questi i caratteri precipui della narrativa istituzionale del nostro secolo: vi appartengono quelle opere che, senza denunciare alcuna subalterna nostalgia per la modellistica tradizionale e i valori a essa connessi, rispettano i criteri di leggibilità e di interessamento, puntando a dar conto per via immaginosa delle contraddizioni in cui ci dibattiamo, fra desideri di libero, espansivo slancio vitale e tormentosi assilli di contristata identità privata e collettiva. Le accomuna, sul piano linguistico, la scelta di rigettare i contorcimenti involuti dell'ordine sintattico e il repertorio retorico della cifra espressionistica, per prediligere ora lo stile fatto di «cose e non parole», ora l'estro fabulatorio ambiguamente conturbante, ora la tersità di una prosa semplice, che non cela increpature d'ansia. Ad assicurare il dialogo è il campionario delle tecniche compositive che, pur nella incomparabile diversità delle strategie testuali, garantisce la riconoscibilità degli scenari in cui si dipanano le vicende, la messa a fuoco del punto di vista e dell'intonazione con cui sono narrate, l'attivazione dei meccanismi d'empatia e di straniamento verso personaggi per lo più abitati da turbamenti inquieti, aspirazioni confuse, crucci melanconici: tipi, cioè, novecentescamente normali.

Sulla soglia del nostro ipotetico percorso, pronto a traghettarci verso il nuovo millennio, ci accoglie un morto vivente, che ha conosciuto l'esperienza umoristica del tragico moderno: «storie di vermucci» sono ormai le nostre, ci ricorda Mattia Pascal, non più raccontabili secondo le stantie convenzioni di stile e le tradizionali distinzioni di genere, ma degne per la loro «stranezza» di sollecitare la curiosità del lettore sbadato, spalancandogli nello scenario di noia dilagante una pausa di salutare «distrazione». Accanto al bibliotecario sopravvissuto, il vecchio bugiardo Zeno, con il mozzicone dell'ultima sigaretta fra le labbra, s'atteggia a vero eroe del nostro tempo. E tale è non perché il primo degli inetti, ma per la ragione opposta: prototipo nevrastenicamente insopportabile del borghese cittadino, abile nel barcamenarsi fra rivali, reali o presunti, accorto nell'assestare bilanci economici e familiari, consapevole soprattutto che questo mondo è un'infamia ma è l'unico possibile, dove la legge della reversibilità governa ogni atto e ogni sentimento, dove sola salvezza è l'autoironia, pronta a smascherare gli inganni della coscienza malata, nel momento stesso in cui li concepisce e li ammantava di alibi assolutori. La rievocazione memoriale intreccia nel tempo misto del racconto ricordi sinceri e proiezioni mistificanti, mentre la parabola romanzesca si raggruma per temi e figure, che lungi dall'assecondare l'ordine progressivo della storia e della biografia, scandiscono la discontinuità incerta dei percorsi dell'esistenza e della lettura.

Se ad avvicinare le sorti letterarie dei protagonisti del *Fu Mattia Pascal* («La Nuova Antologia», 1904) e della *Coscienza di Zeno* (Cappelli, 1923) è l'ambiguità con cui il narratore declina la connessione fra materiali di vita e attività di scrittura, a renderli guide autorevoli nell'universo novecentesco della narrativa istituzionale, è la nettezza con cui il resoconto delle loro vicende delimita i confini della rappresentazione: il nucleo familiare. A suggerire subito l'unico orizzonte di totalità romanzesca entro cui i nostri scrittori credono possibile inscrivere la raffigurazione dell'esperienza perturbante della modernità.

È la conferma indiretta, ma non meno significativa, di un carattere peculiare della società italiana contemporanea. A una collettività, priva di un forte senso dello stato-nazione, restia a instaurare relazioni di socialità corresponsabile e incline, al contrario, a coltivare i legami vincolanti del familismo, pare corrispondere una civiltà

del romanzo fragile e timorosa, che alla rappresentazione dell'affresco di eventi collettivi antepone il quadro ristretto delle cronache domestiche. Termine di raccordo elettivo fra pubblico e privato, sede primaria di affetti disinteressati e ossessioni devastanti, la famiglia resta per quasi tutto il secolo l'osservatorio privilegiato da cui commentare la dinamica delle sorti comuni, magari riproiettandole, come agli esordi della letterarietà moderna, nel lontano passato: alle soglie del boom economico la decadente sensualità di Tomasi di Lampedusa fa rivivere nel *Gattopardo* (Feltrinelli, 1958) i vicere della Sicilia borbonico-garibaldina. E quando, al declinar di questo millennio, gli autori più giovani si cimentano a illuminare il trapasso ormai compiuto dal regime arcaico-patriarcale alla civiltà dell'urbanesimo borghese, il racconto acquista slancio e fervore nel confronto polemico con il microcosmo familiare. Nel *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi (Adelphi, 1984) il picaresco vagabondare del protagonista assume timbri corposi di visionarietà esuberante quanto più s'allontana dall'arretratezza cupa e violenta del mondo contadino; nel contempo, però, è dalla fedeltà crucciosa all'intrepida figura materna che Barbino attinge l'energia vitale per sfuggire alle trappole seduttorie di una femminilità spregiudicatamente trasgressiva. La commistione di allegrezza spigliatamente scombinata e di struggente avvillimento rabbioso che sorregge l'intelaiatura sapiente di *Castelli di rabbia* di Alessandro Baricco (Rizzoli, 1991) si condensa nelle due immagini di edifici che incorniciano la narrazione: all'inizio, nell'«ovvia bellezza di una campagna docile e regolare», domina la villa della signora Jun Rail che, con il suo sorriso incredibilmente radioso, attende i ritorni immancabili di un marito intraprendente negli affari economici e sentimentali. Al termine, il Crystal Palace in cui «si rifugiano i desideri» d'autenticità e di pienezza sentimentale, perché fra le sue immense lastre di vetro è possibile sentirsi «al sicuro eppure liberi», deflagra in uno «spropositato fuoco d'artificio»: le fiamme bruciano il sogno umano di una convivenza senza inganni, e insieme consumano la fiducia fattiva nel progresso collettivo.

Interlocutori crucciosi di una classe borghese timida, miope, refrattaria a uscire dalle certezze del conformismo benpensante, i nostri narratori, quando non scelgano i moduli dell'espressionismo arrovellato per rinfacciarle vigliaccherie mediocri e becere grettezze, ne dipingono il ritratto schizzando profili pallidi e scialbi, e soprattutto rinserrandone le sorti entro il circuito opprimente

dell'intimità. L'esemplarità dell'esordio narrativo di Moravia con *Gli indifferenti* (Alpes, 1929) risiede anche in questa acuta percezione dell'angustia emotiva e ideologica dei rapporti dell'io col mondo: la vera indifferenza che alberga in casa Ardengo, così dirompente da diventare critica al regime fascista, non riguarda i sentimenti esacerbati di Carla e Michele, ma allude alla mancata assunzione di responsabilità verso sé e verso gli altri, venuto meno ogni principio d'autorità morale ed economica. E nella rappresentazione contemporanea dell'universo familiare la morte del padre non solo suona leitmotiv martellante – i protagonisti orfani o bastardi non si contano: valgano due nomi per tutti: Anguilla della pavesiana *Luna e i falò* (Einaudi, 1950) e Pin del *Sentiero dei nidi di ragno*, di Calvino (Einaudi, 1947) – ma condiziona la struttura compositiva di un sottogenere tipico della modernità: il romanzo di formazione. Il percorso di crescita di *Agostino* (Bompiani, 1944), ma anche degli adolescenti protagonisti dei racconti bilenchiani (esemplare *Anna e Bruno*, Parenti, 1938) prende le mosse da quel vuoto e le prove iniziatiche si restringono al confronto ravvicinato con le immagini, presenti o sfumate, delle figure parentali.

Ancor più canonico, è il caso di dirlo, il libro che, giusto a metà del secolo, si porge come autentico «romanzo familiare dei nevrotici»: *Menzogna e sortilegio* (Einaudi, 1948). Nell'opera morantiana, la malata narratrice Elisa, rimodulando le bugie e le verità di Zenò, riveste i «parenti eroi» di tratti fantasmatici, oscurandone e nel contempo rivelandone l'autentica sostanza umana. Tutto nella compagine romanzesca rimanda all'ambigua legge della reversibilità: in un intreccio claustrofobico che abbraccia però la «grande stagione defunta» degli avi immettendoci nelle loro «magioni regali», la cronaca quotidiana di una meschina famiglia di impiegati meridionali getta luce sul tracollo rovinoso dei ceti aristocratici, sul declino inarrestabile del mondo contadino, sull'esito di squallore angoscioso cui perviene la «modernità promiscua, misera e indiscreta» di uno sviluppo urbano, estraneo a ogni dinamica di progresso. Il riuso dei generi tradizionali della narritività distesa nutre l'ambizioso progetto di attingere la totalità romanzesca mettendo in scena ciò che di meno interessante offre la civiltà contemporanea: le nevrosi distruttive e autograticanti dei ceti piccolo-borghesi tanto più aggressivi e perdenti quanto più subalterni ai vecchi modelli dominanti. A dare spessore fascinoso a

questa ambigua «compresenza di esaltazione e razionalità» (Cases) è una scrittura conturbante, ricca di futili leggerezze e melodrammatici deliri, capace di calcinosi squarci descrittivi e di penetranti analisi introspettive, di eleganti arabeschi e perfidi giudizi.

L'anno prima Pratolini aveva intrapreso un percorso analogo e opposto per ricomporre l'interezza polifonica dell'affresco romanzesco: il narratore di *Cronache di poveri amanti* (Vallecchi, 1947) recupera le cadenze epicamente popolari del racconto orale, dinamizzandone la progressione narrativa grazie a un montaggio veloce e spedito di taglio cinematografico: se le preoccupazioni giornaliere e i modesti traffici di un quartiere cittadino riflettono le contraddizioni e i conflitti della grande storia pubblica, il libro più rappresentativo del neorealismo riesce a capovolgere l'immagine della collettività nazionale come società chiusa e rassegnata, aprendosi a un esito di fiducia nell'agire collettivo. I poveri amanti di via del Corno, fra beghe e violenze, soprusi e lutti, escono vincenti, perché possiedono, e sanno tramandarlo alle più giovani generazioni, come testimonia l'ultimo dialogo di Musetta Cecchi con il nuovo arrivato Renzo, un criterio di giudizio e di comportamento tanto semplice quanto netto: la vita «con tutti i suoi annessi e i connessi», secondo l'espressione di Maciste, ti ammaestra che «Estraniarsi significa prestare la propria connivenza all'ordine costituito, riconoscerlo, o almeno accettarlo moralmente». Il monito all'assunzione di responsabilità non solo vale a commento degli anni oscuri del regime, ma diventa sollecitazione pressante per tutti, nella stagione difficile della rinascita democratica del paese. La piena sintonia fra il narratore e i suoi «cornacchiai», fondata su una somma di valori coscienzialmente condivisi e affidata alle inflessioni coinvolgenti della cordialità affabile, è proiezione testuale del dialogo che lo scrittore punta a instaurare con le più ampie cerchie di lettori disponibili.

Ma l'aspirazione, efficace nel breve termine, rischiava di mancare il centro del bersaglio: il pubblico romanzesco, allargandosi e stratificandosi, tendeva ormai a scompaginare la cerchia tradizionale dei ceti popolari per avviarsi a diventare un'utenza collettiva, potenzialmente di massa. Non solo: la connessione fra fatti di vita intima ed eventi storici chiedeva mediazioni più duttilmente problematiche e la nostra narrativa non aveva ancora maturato gli strumenti idonei per raffigurarla nella sua inedita complessità. È

un altro libro dell'area neorealista a suggerircelo nell'evidenza sflogorante del titolo: *Una questione privata* (Garzanti, 1963), l'opera di Beppe Fenoglio che istituisce un legame provocatorio fra scelte di lotta resistenziale e ansie di verità esistenziali. Calvino riconosce all'autore piemontese il merito di essere riuscito «a fare il romanzo che tutti» i letterati di quella generazione avevano «sognato» di scrivere. La forza del testo fenogliano non solo risplende nell'enigmatico finale, dove la pazza corsa di Milton si blocca non si sa se sul vuoto di morte e sconfitta o sul varco di salvezza e futuro, ma si dispiega nella disarticolata linearità di una trama che tanto più illumina i contrasti ideologici delle bande partigiane quanto più si concentra sull'ossessione di un'impossibile promessa d'amore: l'esito è così persuasivo perché la combinazione dinamica degli eventi non si svolge entro un'ampia compagine romanzesca ma con rigore si concentra nella struttura del racconto lungo, o se si vuole, del romanzo breve.

È questa la misura che con maggiore continuità e coerenza caratterizza l'area della narrativa istituzionale novecentesca. I nomi si affollano e qui più che altrove gioca il criterio selettivo del giudizio idiosincratico: forse in questa galassia sparsa e disomogenea non brillano capolavori canonici; questi testi hanno, però, il merito indiscutibile di aver costruito una tradizione di modernità novecentesca che ha nutrito e acceso il gusto di raccontare storie entro una civiltà letteraria, costantemente tramata da riflussi di intellettualismo metanarrativo, da tentazioni di eccentricità arrovelate, da resistenze tenaci a confrontarsi non solo con le attese del pubblico di massa ma con gli ibridi linguaggi antiumanistici dell'immaginario collettivo. E allora ecco, in breve sequenza parabolica, la limpidezza fantastica con cui Bontempelli nella *Scacchiera davanti allo specchio* (Bemporad, 1922) allestisce, per un lettore adulto e bambino, gli spazi e i tempi di un mondo ormai estraneo all'ordine della naturalezza e al dominio dell'etica antropocentrica; il baluginio trepido dell'incubo di morte nella tersità di linguaggio di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (Sansoni, 1953); e infine la rarefazione compositiva di Cassola, che sola può rendere la ritrosia esistenziale di personaggi incolori (*Il taglio del bosco*, Einaudi, 1959, col significativo sottotitolo *Racconti lunghi e romanzi brevi*), o l'ombrosità scontrosa di donne dal «cuore arido» solo perché incapaci di concedersi uno sfogo o un rimpianto.



In fondo all'ipotetico percorso, mentre l'arrivo del nuovo millennio pare affievolire più che sollecitare le risorse creative degli autori di maggior prestigio, alcuni giovanissimi scrittori provano, sempre entro la misura breve del racconto, a rilanciare l'affabulazione narrativa, non rigettando ma appropriandosi i materiali più eterogenei e impuri che s'ammassano nell'universo multimediale contemporaneo. Aldo Nove sbeffeggerebbe, certo, l'inclusione nel canone delle sue «storie senza lieto fine» (*Woobinda*, Castelvechi, 1996), raccolte con l'ordine franto e seriale tipico degli spot pubblicitari e delle schegge parodiche di blob. E noi ci guardiamo bene dal farlo; tuttavia, i libri dei «cannibali» hanno sollevato un problema ineludibile: è con le schiere dei numerosissimi «analfabeti» letterari che la parola scritta, per vincere la sfida con le tecnologie elettroniche, deve riuscire a dialogare, speriementando, ancora una volta, i tempi e i linguaggi più idonei a far scattare le molteplici modulazioni dell'interesse.\*

\* La mappa degli editori che per primi hanno stampato i libri prescelti non solo non delinea un canone forte – è difficile individuare una o più case editrici che abbiano assolto la funzione istituzionale di promuovere e consolidare la civiltà del romanzo nel Novecento – ma la disparità delle sigle non consente neanche di tratteggiare un modello tipologico. Certo si conferma il primato dell'area Centro-settentrionale, con una visibilità fiorentina stupefacente, ma niente più, a testimonianza ulteriore della fragilità complessiva di un mercato dei libri che, anche da parte degli editori, non pare molto preoccupato di entrare in sintonia con l'orizzonte variegato delle attese dei lettori novecenteschi.

LETTERATURA  
ISTITUZIONALE  
I poeti  
della comunicatività

di Alberto Cadioli

*Un rapporto non immediatamente conflittuale con la tradizione; una modalità di scrittura che prevede un destinatario amante della poesia, ma non necessariamente letterato di professione; una scrittura che non indugia in figure di pensiero, ma privilegia figure di parola; un andamento prosastico e narrativo, immerso soprattutto in una dimensione di vita quotidiana. Dal Canzoniere, di Saba a La vita in versi di Giudici, la poesia istituzionale comprende personalità molto diverse come Penna, Caproni, Bertolucci.*

**S**crive Umberto Saba, facendosi critico della sua stessa opera, che: «Il *Canzoniere* è il libro di poesia più facile e più difficile» tra quelli usciti nella prima metà del Novecento; e lo definisce «la storia (non avremmo nulla in contrario a dire “il romanzo”, e aggiungere, se si vuole, “psicologico”) di una vita, povera (relativamente) di avvenimenti esterni; ricca, a volte, fino allo spasimo, di moti e di risonanze interne» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*, 1948).

Si può prendere il via da queste affermazioni, per dar conto di alcune importanti esperienze poetiche novecentesche riconducibili alla letteratura «istituzionale»: l'aggettivo non comporta alcun giudizio di valore, ma indica sia l'esistenza di un rapporto non immediatamente conflittuale con la tradizione, sia una modalità di scrittura che ha inscritto in sé un destinatario amante della poesia ma non necessariamente specialistico, e dunque una possibilità di lettura che favorisce quella prima iniziale comprensione (non importa quanto criticamente consapevole) per lo più programmaticamente esclusa dagli scrittori d'avanguardia o comunque elusa da altre linee poetiche.

La comunicatività del dettato non significa, per altro, abbassamento della ricerca stilistica. Da qui la contemporanea «difficoltà» dei versi «facili», e la necessaria consapevolezza, almeno

in sede critica, del fatto che la lettura della poesia istituzionale può (e deve) essere condotta a livelli diversi. Si potrebbe dire, a questo proposito, che, più di ogni altra, la poesia istituzionale porta con sé una dimensione allegorica: dice sempre qualcosa pur rimanendo anche ad altro, che va colto nella specificità del singolo componimento o in un gruppo di poesie. Il lettore può quindi leggere «alla lettera», senza sentirsi respinto; il poeta, spesso, gli rivolge un'attenzione particolare, chiedendo comprensione, avanzando giustificazioni, cercando un dialogo (in tarda età Saba conclude *Quasi un racconto*, 1951, con i versi di *Al lettore*: «Questo libro che a te dava conforto, buon lettore, è vergogna a chi lo crebbe...»).

La scrittura della poesia istituzionale non indugia in figure di pensiero ma piuttosto privilegia figure di parola, se è possibile introdurre una distinzione molto schematica, che non tiene conto di situazioni composite e di fasi intermedie, ma che dà immediatamente l'idea di una possibile distinzione sul piano formale. Nella stessa direzione va la scelta dell'andamento prosastico e narrativo: anche questo registro, del resto, contribuisce a rendere il lettore partecipe dei versi, soprattutto quando la poesia esibisce una dimensione quotidiana che potrebbe essere la sua.

Non c'è dubbio che, fissando in questo modo le prime coordinate della poesia istituzionale, nello stesso momento interne ed esterne alla scrittura, si viene a ritagliare un territorio dentro il quale alcuni nomi vengono accolti e altri restano inevitabilmente fuori. Tra questi, meglio dirlo subito, poeti di alta qualità, che, pur non accogliendo le sollecitazioni dell'avanguardia o di uno spregiudicato sperimentalismo, seguono tuttavia strade diverse, nel loro complesso, da quelle della letteratura istituzionale: basti citare, come esempio di esperienze molto differenziate, i nomi di Cesare Pavese (il cui racconto si volge al mito, anche quando narra la realtà delle Langhe), di Mario Luzi e degli ermetici, di Vittorio Sereni, della voce isolata (prima e dopo la conversione) di Clemente Rebora; forse anche di Pasolini, i cui versi migliori sono sperimentali. Restano esclusi, ma solo per ragioni di lingua, anche i dialettali, che invece hanno spesso tutti gli altri caratteri della poesia istituzionale (ne sono una testimonianza rilevante le poesie-racconto di Raffaello Baldini, che scrive nel dialetto di Sant'Arcangelo di Romagna).

Prima di procedere oltre c'è da aggiungere ancora un'osservazione: si possono, o addirittura si devono, inserire nel territorio

sopra delineato alcune poesie che, nate con altri intenti, sono diventate «istituzionali» nel corso degli anni, seguendo i cambiamenti delle modalità con cui i lettori si sono via via accostati a esse.

È questa la condizione di molti componimenti di *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti (prima edizione 1916) e di *Ossi di seppia* di Montale (1925), letti e riletti anche ai più diversi livelli scolastici.

Le poesie del *Porto sepolto*, nate sul fronte, sono ormai lette come la meditazione del soldato che guarda con un misto di inquietudine, di malinconia, di stupore, di sbigottimento sia la natura che lo circonda, devastata dalla guerra ma non destituita di una sua imperturbabile estraneità, sia i poveri compagni, quelli vivi e quelli morti, entrambi emblema dell'«uomo presente alla sua / fragilità». Ungaretti non è ovviamente riconducibile alla sua prima breve raccolta, ma per i versi di questa è diventato «poeta istituzionale». Lo sviluppo della sua attività poetica non va certo nella direzione del «romanzo» di un'esistenza, benché il titolo dell'opera complessiva sia *Vita d'un uomo* (1969), ma non si può non ricordare come proprio in apertura del *Porto sepolto* si legga una sequenza eminentemente narrativa: «In memoria / di / Moammed Sceab / discendente di emiri di nomadi / suicida / perché non aveva più / patria // Amò la Francia / e mutò nome in / Marcel / ma non era francese / e non sapeva più / vivere / nella tenda dei suoi / dove si ascolta la cantilena / del Corano / gustando un caffè».

Anche Montale, che programmaticamente si pone il superamento di una lingua poetica fondata sui «nomi poco usati», è ormai annesso ai territori della letteratura istituzionale per il suo primo libro: i versi sulla «vita e il suo travaglio» si sono, nel tempo, resi disponibili per molti lettori. Se l'esistenzialismo tra le due guerre può essere riconosciuto anche nella poesia italiana istituzionale, il merito sembra essere appunto delle poesie di *Ossi di seppia*, non importa se scritte prima dei saggi dei filosofi o delle pagine dei romanzieri. Alcuni componimenti, in particolare, sono entrati nell'immaginario poetico collettivo, che li riassume ricorrendo emblematicamente a due versi: «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo».

Le scelte dei poeti originariamente istituzionali sono, comunque, diverse, e la loro omogeneità permette di individuare una linea specifica dentro la poesia italiana del Novecento.

È davvero quasi un paradosso che Saba intitolò il suo «ro-

manzo in versi» *Canzoniere*, con un richiamo a un'alta tradizione lirica da lui ricondotta a una più dimessa atmosfera quotidiana. Saba non nega affatto le forme poetiche della tradizione, ma le rinnova nel doppio movimento di piegare a esse gli oggetti e gli argomenti della vita di ogni giorno, e di portare quelle forme fuori del contesto letterario cui erano destinate.

Il poeta può dunque ricordare di essersi incantato per «la rima / fiore / amore, / la più antica difficile del mondo», ma anche di avere amato «trite parole che non uno / osava» (*Amai*). Con esse ha via via presentato il racconto di un'infanzia difficile (soprattutto per l'assenza del padre, non conosciuto e comunque lontano: «Mio padre è stato per me l'“assassino”»), riletta attraverso un filtro tipico del Novecento, la psicoanalisi, oltre che nella chiave di un altro tema altrettanto novecentesco: il conflitto delle origini, o, più in particolare, l'appartenenza (magari dimidiata) all'ebraismo. Nel romanzo di Saba sono però entrati, con uguale importanza, le strade di Trieste e l'amore per la moglie (significativo il titolo *Trieste e una donna*), l'affetto per la figlia, il dibattito politico del dopoguerra, il gioco del calcio, i canarini e altri temi analoghi.

Si può forse dire che l'eredità di Saba è raccolta, negli anni cinquanta, da Giovanni Giudici, quando intitola la sua prima raccolta *La vita in versi* (1965): già nel titolo si intravede l'estensione dello sguardo dalla «vita d'un uomo» alla dimensione collettiva, riconoscibile anche nella poesia che dà il titolo al libro: «Metti in versi la vita, trascrivi / fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l'evidenza dei vivi». A partire da questa dichiarazione di poetica Giudici intreccia lo svolgersi di un'esistenza individuale e quarant'anni (e più) di società italiana, con una scrittura caratterizzata da un continuo colloquio (e dunque da un registro accentuatamente spinto verso la prosa) tra sé e sé, o tra sé e un interlocutore al quale il lettore può sostituirsi. È questo è il tratto stilistico più riconoscibile dell'intera sua poesia (raccolta, fino al 1990, in *Poesie 1953-1990*), nonostante la contemporanea presenza, che cresce di raccolta in raccolta, di un registro lirico più ricercato, nel quale si iscrive lo sperimentalismo di *Salutz* (anche quest'opera, del 1986, può essere letta come un romanzo, ma è un romanzo più vicino alla narrazione amorosa dei *Middesänger* medioevali o dei trovatori provenzali che alla forma narrativa moderna).

I ricordi di Giudici sono sotto il segno dei debiti, ma an-

che dell'estrosità, del padre («Il figlio del debitore – io / sono stato. // Per il mio padre pregavo al mio Dio / una preghiera dal senso strano: / rimetti a noi i nostri debiti / come noi li rimettiamo», *Piazza Saint-Bon*), e lacerati dalla morte, in giovane età, della madre; le vicende dell'età adulta divise tra i problemi del lavoro e la vita in città («Se sia opportuno trasferirsi in campagna / spesso pensiamo: qui ci tiene il lavoro...»); il richiamo ad amori più o meno duraturi divisi tra il sesso e l'affetto; la domestica vita familiare («Una sera come tante, e nuovamente / noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro / settimo piano, dopo i soliti urli / i bambini si sono addormentati...»); gli scontri politici e ideologici; l'inquietudine religiosa, che muove dallo sfondo dell'educazione cattolica ma per aprire interrogativi più generali sull'esistenza, fino all'ultima invocazione di *Empie stelle* (1996): «Vivo per esser vivo / Quando che sia raggiunto / Dal fine del mio nascere / Dove remoto scrivo – Il Vero il Nulla il Punto» (*L'ultima volta*).

A partire dalle annotazioni tematiche introdotte per Giudici è possibile schematizzare e generalizzare alcuni dei motivi ricorrenti nella poesia istituzionale, suggerendo, sebbene di sfuggita, altri nomi di poeti la cui lettura andrebbe approfondita. Ecco allora il ripensamento della propria infanzia nel confronto con la figura del padre (esemplare a questo proposito *La guerra* di Giovanni Raboni, da *A tanto caro sangue*, 1988: «Ho gli anni di mio padre – ho le sue mani, / quasi: le dita specialmente, le unghie, / curve e un po' spesse, lunate...») e nella nostalgia per la madre («Mia madre cuciva tomaie [...] Io nel mio letto / voltavo pagina e intanto / ascoltavo lo scatto della Singer...», ricorda Fernando Bandini in *Memoria del futuro*); la conflittualità e la felicità dell'amore sensuale, ma anche la dimensione familiare (quel «tempo familiare da cui non ha senso scampare», come scrive Giorgio Orelli in *L'ora del tempo*, 1962); il rapporto privilegiato con i luoghi della propria origine o momenti particolarmente intensi; la dimensione della storia collettiva sotto l'angolazione della cronaca; l'incalzare del tempo («Sono qui nell'ombra declinante degli anni...») è l'avvio di *Il ritorno della cometa* di Bandini, da *Santi di dicembre*, 1994); l'interrogazione religiosa che introduce domande sul significato della vita e sulla presenza/assenza di Dio (Bandini, ancora in *Il ritorno della cometa*, compie una personale rilettura del *Padre nostro* e sullo sfondo c'è il ricordo del padre: «Sento solo la voce di mio padre nel vuoto [...] / [...] Ma tu, /

Padre nostro, se sei nei cieli, / se vuoi che sia santificato il tuo nome, / manda una stella ad annunciare il Regno, / [...] / E non c'indurre nella tentazione / di rinunciare a vivere / per paura dell'eternità»).

Tutti (o quasi) i temi fin qui presentati sono al centro dell'ampia opera di Giorgio Caproni. Se la quotidianità di Giudici detta una poesia affabulatoria, quella di Caproni si dispiega piuttosto nella musicalità del canto, spesso raggiunta con il ricorso alla rima baciata o alternata: «Anima mia, fa' in fretta. / Ti presto la bicicletta, / ma corri. E con la gente / (ti prego, sii prudente) / non ti fermare a parlare / smettendo di pedalare» (in *Il seme del piangere*, 1959). Caproni ricorre alla «canzonetta» soprattutto per ricordare la figura della madre sullo sfondo della sua Livorno: da lei deve andare l'anima-poesia, spiandola, a ritroso del tempo, nella sua giovinezza («Porterà uno scialletto / nero, e una gonna verde»), nella quale si proietta lo stesso figlio («Dille chi ti ha mandato: / suo figlio, il suo fidanzato...»). C'è poi «Genova mia di mare tutta scale», e altri luoghi dove può andare il ricordo, che tradisce sempre la sofferenza, nonostante la nostalgia, come in *Scalo dei fiorentini*: «Li ho visti tutti. Sedevano / (le gambe penzoloni) / sulla spalletta. C'era / Otello, il Decio, il Rosso, / l'Olandese. Il Vigevano. / C'erano altri... I nomi / li ha con sé il vento...» (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, 1965).

Quando si interroga su Dio, Caproni apre un vero e proprio contenzioso con l'Alterità, e la scrittura diventa lucida e tagliente, per affermare la «stoica accettazione» della «solitudine senza Dio» (in *Il franco cacciatore*, 1982) pur in una continua tensione esistenziale: «Andavo a caccia. Il bosco / grondava ancora di pioggia. / M'acceccò un lampo. Sparai. / (A Dio, che non conosco?)» (*Preda*).

Sulla linea narrativa della poesia istituzionale si può collocare anche l'intera opera di Attilio Bertolucci. Non è forse senza significato che lo scrittore persegua un vero e proprio romanzo in versi con *La camera da letto* (1984-1988), per dar conto della propria famiglia d'origine e dei luoghi in cui si è radicata. Già nei componimenti di *La capanna indiana* (1951, poi 1955 e 1973), tuttavia, sono presenti i caratteri dei quali qui si sta dicendo: proprio in questa raccolta c'è una breve poesia intitolata *Romanzo*, che suggerisce lo spunto di una possibile narrazione (il mistero di una carrozza che «partì / una sera d'autunno / e più non ritornò»), e il confronto tra due momenti di una cittadina di provincia, quasi immodificabili se non fosse che «il grigio e il lilla / si mutano in verde e rosso per la moda...» (*Gli anni*).

La famiglia d'origine, i propri luoghi, il proprio posto nel mondo, la presenza o l'assenza di Dio: questi motivi sono rintracciabili, con la scrittura dall'andamento più prosaico che lirico, nei poeti «istituzionali» più rappresentativi che esordiscono negli ultimi decenni del secolo. Maurizio Cucchi, per esempio, dopo aver messo il confronto con il padre al centro di un poemetto in prosa, *Glenn* (1982, poi inserito nella raccolta *Donna del gioco*, 1987), ancora in *Poesia della fonte* (1993) fa rivivere, nella scrittura colloquiale e prosastica di '53, l'uomo che «ancora giovane» indossava «un soprabito grigio molto fine» e «Teneva la mano di un bambino / silenzioso e felice. [...] Era la primavera del '53, / l'inizio della mia memoria. Luigi Cucchi / era l'immenso orgoglio del mio cuore, / ma forse lui non lo sapeva».

Il racconto della vita quotidiana spinge tuttavia anche in altre direzioni, nelle quali vengono privilegiati singoli aspetti, da riconoscersi in momenti particolare della produzione di autori per altro molto diversi tra loro.

È il caso di Elio Pagliarani con il poemetto *La ragazza Carla* (1960, poi in *La ragazza Carla e altre poesie*, 1962), che conserva – a differenza di tanti versi del secondo Novecento dedicati all'attualità politica e ideologica – una sua efficacia nell'affrontare il tema dell'alienazione del lavoro (e più in generale della società capitalistica) attraverso il personaggio di «Carla Dondi fu Ambrogio di anni / diciassette primo impiego stenodattilo all'ombra del Duomo». Lo sperimentalismo del poemetto, dettato da una forte carica polemica nei confronti della poesia lirica, è ora un felice esempio di contaminazione di registri linguistici diversi dentro la lingua quotidiana: «Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro / sia svelta, sorrida e impari le lingue / le lingue qui dentro le lingue oggiogiorno / capisce dove si trova? *Transocean Limited* / qui tutto il mondo... / è certo che sarà orgogliosa». Per la riflessione qui condotta è per altro significativo che, nel 1997, *La ragazza Carla* sia stata riproposta in un volume intitolato *Romanzi in versi*, che raccoglieva anche *La ballata di Rudi*, un testo sperimentale del 1995, la cui narratività non partecipa dei caratteri indicati per la poesia istituzionale ma piuttosto di quelli dell'avanguardia.

Di tutt'altro genere è la poesia d'amore omosessuale di Sandro Penna, coltivata tra gli anni trenta e i settanta e ora quasi tutta raccolta in *Poesie* (1989). I ragazzi che in essa ricorrono, pur essendo



tutti dentro la realtà (in «anonime stazioni», sui treni, sulla spiaggia, tra i campi, con la bicicletta al fianco), sono fuori della storia, così come fuori della storia è la «strana / gioia di vivere anche nel dolore» del poeta. Penna innalza su ogni altro il piacere della bellezza e della sensualità che ne deriva, cui non si affianca mai il senso di colpa ma piuttosto la malinconia della perdita e della solitudine («Malinconia d'amore, dove resta / bianco il sorriso del fanciullo come / un ultimo gabbiano alla tempesta»); nelle sue poesie, a volte brevissime – semplici «appunti» (come vuole uno dei titoli delle sue raccolte) di una lunga narrazione in versi – rivela sempre la disposizione al canto puro, favorito da una scrittura che, pur ricorrendo al lessico quotidiano, sottrae ogni parola al suo possibile contesto, innalzandola in una limpidezza non cancellata dai decenni, a una musicalità che partecipa (come in Saba e in Caproni) della tradizione della rima baciata e della canzonetta leggera: «un sogno di bellezza un dì mi prese. / Ero fra calda gente in un caldo paese».

L'icasticità di certe poesie di Penna – «Non è la timidezza che tu celi forse un sogno / confuso degli dèi?» – suscita la suggestione dei frammenti dei lirici greci, entrati a far parte pienamente della poesia italiana quando, nel 1940, Salvatore Quasimodo ne ha dato una nuovissima traduzione assecondando i modelli lirici del suo tempo. La raccolta dei *Lirici greci* può essere considerata la più bella opera in poesia di Quasimodo, quella che più di tutte le sue resiste al tempo, ma è soprattutto uno dei libri che hanno contribuito a diffondere, anche nell'ambito della poesia istituzionale, un modello di poesia diviso fra tradizione classica e sensibilità moderna, e l'idea della parola poetica come res che trasmette incanto e bellezza: «Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte; / anche giovinezza già diletta, / e ora nel mio letto resto sola» (i versi sono di Saffo, il tono poetico di Quasimodo).

Anche i *Lirici greci*, tuttavia, contengono spunti narrativi: «Cenai con un piccolo pezzo di focaccia, / ma bevvi avidamente un'anfora di vino; / ora l'amata cetra tocco con dolcezza / e canto amore alla mia tenera fanciulla». Nella traduzione di Quasimodo il frammento di Anacreonte porta con sé qualcosa di eterno, secondo un'idea di lirica novecentesca, e tuttavia la focaccia e il vino conservano la loro materialità, come l'amore per la «tenera fanciulla», che ispira il canto sulla cetra.

LETTERATURA  
ISTITUZIONALE  
Largo  
alla non-fiction

di Mario Barenghi

*Se, messi da parte per motivi diversi Croce e Cecchi, la prosa d'arte e gli elzeviri, puntiamo anziché sul prestigio intellettuale degli scrittori sul loro impatto con la storia, al cuore della non-fiction novecentesca troviamo i tre grandi libri memorialistici di Emilio Lussu, Carlo e Primo Levi. Ma non trascureremo gli epistolari (Gramsci), i diari (Gadda), la critica letteraria (Debenedetti), lo scrivere d'arte (Longhi), gli studi etnologici di De Martino, la saggistica militante di Fortini, Pasolini e Calvino...*

**D**urante gli anni venti e trenta, il panorama italiano della prosa non creativa è dominato da due modelli che per motivi almeno in parte affini non si prestano a inaugurare il nostro canone. Il primo, ovviamente, è Benedetto Croce. Secondo un'opinione largamente accolta, prima che un filosofo, uno storico o un critico letterario, e più ancora di tutto ciò, Croce è stato essenzialmente un maestro: l'incarnazione di un'immagine di paterna autorevolezza, che forniva alla cultura nazionale un punto di riferimento solido e obbligato. A spiegare questo fenomeno non bastano le qualità intellettuali dello studioso napoletano, per quanto grandi possano essere. Decisivo appare invece il ruolo giocato dalle sue qualità di prosatore (a detta di qualcuno, il maggiore dopo Manzoni): se c'è un segreto nella straordinaria influenza che egli ha saputo per tanto tempo esercitare, esso sta in quella scrittura tersa, posata, elegante, sgombra da ogni inquietudine, che sembrava esorcizzare i fantasmi e le angosce del secolo.

E infatti, già prima del termine cronologico che ci siamo posti – la guerra del '15-18 – un lettore di acume singolare, che non sarebbe tornato vivo dal fronte, aveva diagnosticato i limiti di Croce in una compostezza un po' troppo algida, vagamente elusiva, sottilmente anacronistica. A maggior ragione dunque noi posteri, insod-

disfatti dalla ricerca di quelle incrinature che sole avrebbero conferito al magistero crociano uno stigma di indiscutibile modernità, prendiamo debitamente le distanze. Non per scelta di gusto, precisiamo: per vincolo giuridico. L'eredità di Croce, l'abbiamo ricevuta; ce ne siamo giovati, e faremo del nostro meglio per seguitare a giovarcene; ma non abbiamo il diritto di legarla al secolo ventunesimo come nostra originale acquisizione. Caratteri integralmente novecenteschi andranno semmai riconosciuti all'attività editoriale di Croce (leggi Laterza).

Il secondo modello consiste nella prosa d'arte, e si può, anzi, si deve identificare con il nome di Emilio Cecchi. È notorio (pur in mancanza di una verifica davvero puntuale e sistematica sui testi) quanto abbia contato nella lingua, per scelta letteraria novecentesca, il paradigma della scrittura cecchiana, anche in autori diversissimi per interessi e temperamento. E tuttavia, come nel caso precedente, non ci sentiamo di additare nell'autore illustre la pietra angolare della non-fiction contemporanea.

Certo, Cecchi appare molto meno imperturbabile e distaccato di Croce, più aderente alle cose, più curioso di dettagli concreti; meno olimpico insomma, e più empirico. Ma anche in lui si coglie un atteggiamento verso l'esperienza che non è quello che vorremmo raccomandare a coloro che verranno. Superbo stilista, Cecchi dà quasi sempre l'impressione di servirsi dello stile come di un dispositivo di autodifesa, se non di preventiva assicurazione; o più esattamente, come d'un mezzo atto a garantire una sorta di equilibrio a priori fra il soggetto e le cose – mentre del Novecento che ci preme, dato primario è proprio la sproporzione (almeno in prima istanza) fra l'enormità degli avvenimenti e l'esiguità delle risorse individuali, che nessuna levigatezza di forma basta a risarcire.

Niente prosa d'arte quindi, niente elzeviri, nessun «grande stile» catafratto dai quattro tomi della filosofia dello spirito; e per maggior comodità, nessuna particolare priorità cronologica. Se puntiamo, anziché sul prestigio intellettuale degli scrittori, sull'impatto con la storia, al cuore della non-fiction novecentesca troviamo innanzi tutto tre libri, tre grandi libri, appartenenti alla categoria della memorialistica: *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

Si tratta, non a caso, di autori che non si qualificano in primo luogo come letterati: Lussu è un politico, i due Levi (ri-

spettivamente) un pittore e un chimico. In effetti, il nodo principale che ha trattenuto gli scrittori contemporanei ogni volta che si sono accinti a parlare della realtà direttamente, e non tramite il velo, la metafora, l'apparato immaginativo dell'invenzione letteraria, è stato l'eccesso di letteratura: vizio dal quale più facilmente poteva affrancarsi chi si affacciava al mondo delle lettere, diciamo così, da *outsider*, mosso da intenti che nulla avevano a che vedere con la ricerca della perfezione stilistica.

Non diremo, per carità, che quando le cose sono tenute saldamente in pugno, lo stile segue in maniera automatica, di necessità; ma senza dubbio lo stile o gli stili più efficaci sono quelli che consentono di afferrare le cose. E infatti l'eccezionalità dei libri che abbiamo nominato deriva *anche* da pregi squisitamente retorici: senza di che sarebbe indifferente citare l'uno o l'altro titolo sulle maggiori catastrofi del nostro secolo, dal massacro delle fanterie nelle trincee della Grande Guerra alla deportazione e allo sterminio degli ebrei nei Lager nazisti, attraverso la tenace dolente piaga della miseria dei contadini del Sud.

Nonostante la diversità degli argomenti, tutt'e tre questi libri costituiscono il resoconto della scoperta di mondi «altri» rispetto alla norma: di dimensioni incognite e aliene che si scoprono annidate nel nostro presente geografico, istituzionale, antropologico, psichico. In tale prospettiva, le precarie linee fortificate sopra Asiago, le mulattiere e gli abituri di Gagliano, il campo di Buna-Monowitz assurgono al rango di luoghi topici della coscienza contemporanea. Non sfuggirà inoltre una sintomatica parentela editoriale. Al netto di eventuali esordi più o meno forzati in altre sedi (*Un anno sull'Altipiano* esce nel '38 a Parigi presso le Edizioni Italiane di Cultura di Giorgio Amendola, *Se questo è un uomo* viene pubblicato dalla De Silva di Franco Antonicelli nel '47), tutt'e tre s'impongono nella veste della collana dei Saggi Einaudi: che andrà considerata un vero crocevia della prosa non creativa del Novecento.

Restiamo nel dominio delle scritture «dell'io». Nell'insieme la nostra si presenta come un'epoca relativamente povera di epistolari, almeno rispetto ai secoli d'oro del genere (XVIII-XIX). Ma una prova di alta letteratura – e un'ulteriore testimonianza su un amaro capitolo della storia recente, la dittatura fascista – è offerta dalle postume *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci, di cui un lettore esigente come Contini ha lodato la «spontanea e diffusa poe-

ticità», la «rara temperanza di naturalità e cultura, e umanità che si aspetterebbe più facilmente da un “martire” del Risorgimento che da un politico altamente responsabile del nostro secolo». Affatto diversa l’atmosfera etica e umorale che aleggia nel più bello dei diari contemporanei: quel *Giornale di guerra e di prigionia* (arretriamo così fino al termine *post quem* del ’15-18) che registra le riflessioni immediate sull’esperienza del fronte di Carlo Emilio Gadda. Se la vibrante passione politica di Gramsci poggia su una sostanziale serenità di spirito, lo scrittore milanese reagisce all’impatto con la realtà storica concreta con vituperosa indignazione. Di qui il furore convulso, la sgomenta tetraggine, lo spaesamento esistenziale destinato ad alimentare tante sue pagine narrative.

Con questo, non s’intende emarginare per principio la critica letteraria. Un nome almeno s’impone, quello di Giacomo Debenedetti. Debitore come tanti del gusto della prosa d’arte, stilista raffinato e dal timbro inconfondibile, Debenedetti non sacrifica al nitore della forma l’intento conoscitivo: i suoi «racconti critici», per quanto digressivi e dilatori possano apparire d’acchito, gettano sempre sull’oggetto dell’indagine una luce viva, magari di scorcio, da prospettive eccentriche e imprevedute.

Storico e moralista (come il suo modello De Sanctis) dotato di un’affabilità comunicativa singolarmente accattivante, Debenedetti, anziché scomporre o analizzare, mobilita e drammatizza: trasforma i romanzieri in personaggi da romanzo, i processi creativi in ipotesi di trame avventurose, l’esperienza della lettura nella *quête* di un’impregiudicata, mai banale verità psicologica e artistica.

Quanto agli altri maestri della critica letteraria novecentesca, nessuno sembra potersi affiancare a Debenedetti. Nemmeno, tanto per esser chiari, Gianfranco Contini: il quale ha elaborato bensì un modello teso e originalissimo di prosa critica, ma ha avuto la sventura di essere troppo ammirato in vita, troppo imitato. Così, a fronte dei preziosismi superflui, del goffo metaforeggiare, delle astruse ellissi che aduggiano le pagine di tanti maldestri seguaci, al corifeo della filologia italiana contemporanea non si può che imporre d’ufficio un sabbatico: se non fino alle soglie del XXII secolo, almeno fino alle rese di questo *Tirature* ’99 (il che, per uno studioso del suo calibro, non sarà piccolo esilio).

Piena cittadinanza avrà invece fin d’ora nel nostro canone

Roberto Longhi, celebrato maestro dell'«arte di scrivere d'arte». Due gli elementi in comune con Debenedetti: un'eleganza formale che non va mai a discapito della funzionalità, e una competenza specialistica capace di fondersi con i modi di un geniale dilettantismo (laddove Contini conosce solo la professione *ex cathedra*). Ma all'andamento narrativo tortuoso o spiraliforme del saggio debenedettiano Longhi oppone un modello di scrittura più concentrata, che mira a una condensazione lirico-descrittiva del fenomeno. Del resto, l'aderenza al dato visivo – da conquistarsi attraverso uno strenuo esercizio di intensificazione e invenzione semantica – è il principio cardine della critica di Longhi: mentre Debenedetti, per scandagliare i meandri della psicologia di autori e personaggi, inventa «tempi» e ritmi variabili, per i quali è stata evocata l'immagine della suite musicale.

I cinque sensi, a proposito, avrebbero potuto offrire un'utile cornice al nostro regesto: tanto più che in un ipotetico canone della non-fiction ottocentesca un posto spetterebbe di diritto a Pellegrino Artusi. Ma questa via, nel nostro caso, non sembra portare lontano (non ce ne vogliano i musicologi), pur tenuto conto dell'idoneità d'un trattatista anomalo quale Piero Camporesi a presidiare la zona delle percezioni più prossime alla materia (odorato, gusto, tatto).

Piuttosto, nel novero delle aperture a direttrici di studio extra letterarie, merita una menzione la einaudiana Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici curata da Cesare Pavese (di lì a poco nucleo originario della casa editrice Boringhieri): dalla quale si può prelevare, non solo a titolo di campione, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* di Ernesto De Martino.

Rientriamo nei ranghi. La saggistica militante del secondo dopoguerra si impernia su tre principali figure: Fortini, Pasolini, Calvino. Una storia della cultura italiana degli ultimi decenni richiederebbe un'attenta analisi dello stile (di pensiero e di elocuzione) di ciascuno. Ma non essendo questa, nemmeno in nuce, una disamina storica, una scelta s'impone. Serberemo intatta, quindi, la nostra ammirazione per le affilate armi dialettiche di Fortini, per la sua attitudine a brandire con pari efficacia nozioni desunte dalle più innovative scienze umane, e idee o accenti che rinviano alla tradizione religiosa, moralistica, biblica; così come non cesseremo di stupirci di fronte alla impavida, paradossale consequenzialità del

Pasolini luterano e corsaro, e alla sua eccezionale capacità di stringere i vari bersagli polemici in una parola-mito o in uno slogan (proverbiale fra tutti, il «Palazzo»).

Però la nostra opzione cadrà sull'autore di *Una pietra sopra*: che dei tre è il meno apocalittico, il più laico, il più costruttivo, e l'unico che non si conceda all'idolo della polemica. Beninteso, a questa scelta sottostà anche un atto di fiducia nell'avvenire – o se si preferisce, un presupposto politico: cioè la convinzione che il secolo che si apre consenta (anzi, richieda) l'esercizio di un raziocinio critico magari radicale nei contenuti ma pacato e problematico nei modi, immune tanto dalla solennità sapienziale quanto dall'enfasi provocatoria. Chi invece fosse persuaso della ineluttabilità di quella che Pasolini chiamava «omologazione», non potrà che esprimere priorità differenti.

Per parte nostra, vorremmo riservare la (salvo errori) decima e ultima casella dell'elenco a un modello di prosa riflessiva poco idoneo all'intervento pubblico. Una forma che sembra piuttosto evocare, come ha scritto Alfonso Berardinelli (il quale, sia detto per inciso, è il miglior saggista in circolazione oggi), l'atmosfera di un colloquio amichevole, dove le argomentazioni vengono proposte in tono sornione e suadente, ma nello stesso tempo conciso e non privo di vigore aforistico.

Mi riferisco al Saba di *Scorciatoie e raccontini*, acuto e ironico osservatore di costumi, cultura, caratteri, per esempio egregio di scrittura breve che coniuga l'impegno morale con la levità espressiva. Qualcuno potrebbe però obiettare che, già nel titolo, questo libro esula dal dominio della non-fiction. Vero, o almeno verosimile.

Urge un rimpiazzo. Ebbene, sarà il più «canonico» possibile. Compatibilmente, beninteso, con le ragioni di equilibrio che ogni lettore può indovinare: perché finora abbiamo citato fin troppi memorialisti, fin troppi piemontesi, pochi (a ben vedere) critici letterari, troppi titoli degli anni quaranta e cinquanta, e nessun libro particolarmente divertente. Ergo, depenniamo – nell'ordine, e con diseguale rammarico – *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello, *Una scelta di vita* di Giorgio Amendola, *America primo amore* di Mario Soldati, *Destra e sinistra* di Norberto Bobbio, il *Diario minimo* di Umberto Eco, tutto Garboli, Praz, e stacciamo l'ultimo biglietto o contromarca disponibile per la *Storia confidenziale della lettera-*

*tura italiana* di Giampaolo Dossena, eloquente dimostrazione del fatto che misurando con cura toni e ritmi dell'esposizione si possono scrivere cose originali e spiritose su qualunque argomento, per quanto aulico, paludato e istituzionale esso sia (o sembri). Il che è bello e istruttivo.\*

\* Le opere di Lussu e dei due Levi, così come le *Lettere* gramsciane, si leggono in edizione Einaudi, anche tascabile. Ci si augura che sia temporanea la latitanza dal catalogo delle disponibilità di un'edizione economica dei *Giornale* di Gadda; più oneroso è ovviamente il ricorso alle *Opere* della garzantiana Biblioteca della Spiga. I *Saggi critici* di Debenedetti – il cui nome è storicamente legato alla casa editrice il Saggiatore – sono editi da Marsilio, ma tutte le lezioni inedite (fra cui il decisivo *Romanzo del Novecento*) si leggono sempre in edizione Garzanti: e lo stesso dicasi dei principali libri di Camporesi. Le opere di Longhi sono editate da Sansoni, ma per i nostri fini il titolo più rilevante è la silloge curata da Contini *Da Cimabue a Morandi* (Meridiani Mondadori). *Morte e pianto rituale* di De Martino è pubblicato da Bollati Boringhieri; *Una pietra sopra* (come tutto Calvino) da Mondadori, anche in versione Oscar. Delle sabiane *Scorciatoie* esiste una versione economica del Nuovo Melangolo; di Rizzoli, infine, è da sempre la *Storia confidenziale* di Giampaolo Dossena.



LETTERATURA  
D'INTRATTENIMENTO  
Best seller party  
1999

di Bruno Pischedda

*Metti una sera d'estate, una festa danzante, esclusiva, riservata agli autori dei più fortunati best seller del Novecento italiano. Il nostro inviato ci racconta le confidenze di Guido da Verona e Liala, gli scambi di battute tra Chiara e Guareschi, i commenti di Brunella Gasperini, l'incontro tra Villaggio e Scerbanenco, le danze di Fruttero e Lucentini, il silenzio tra Fallaci e Tamaro, il monologo di Baricco che espone a Eco le sue perplessità sulla semiotica, il sorriso soddisfatto di Camilleri, mentre la scena si chiude sull'ingresso di Benni.*

**I**l parco della villa si presenta vasto e arredato con un certo gusto: tavolini in vimini, scalinata guarnita di piante e fiori, piano dell'orchestra di appena qualche centimetro sollevato sul prato. Sotto una luminescenza lunare, a pochi passi dal lago, una coppia elegante danza con sussiego. Lui è Guido da Verona, che ottenne il suo successo più duraturo con *Mimi Bluette* (1916); lei è Liala, esordiente nel 1931 con *Signorsì*, e ora entusiasta, forse anche sorpresa di trovarsi coinvolta nella festa. Capace del cosmopolitismo più spregiudicato il primo, tanto da concepire un romanzo bilingue, con i dialogati in francese e il tessuto narrativo in italiano; paladina dell'italianità più tradizionale la sua partner, pronta a rimproverare le femmine autoctone per l'uso del trucco e il vizio del fumo, i balli moderni, i flirt disinvolti. Impegnato l'uno a coniugare l'ariosità irriverente del vaudeville parigino con il diorama dei tramonti africani e delle solitudini desertiche; concentrata l'altra nel tratteggio di un ménage familiare di tono claustrofobico e morbosamente ossessivo, dove la passione d'amore soccombe alle colpe degli avi, in un determinismo genealogico senza scampo.

In comune, *Mimi Bluette* e *Signorsì* hanno due donne votate al suicidio. E a suscitare tanto sacrificio, poco importa che da una parte stia Furio, l'aristocratico eroe lialesco, tutto preso da so-

gni d'arme e d'amore; e dall'altra parte aleggi lo spirito dell'esotico Castillo, «cuore errante», fascinosa e sfuggente «nomade senza patria». Il gesto supremo delle protagoniste romanzesche sembra compiersi in entrambi i casi come omaggio a una virilità ormai intaccata da una crisi che si preannuncia non solo di lunga durata, ma anche destinata a innescare una somma di reazioni in chiave unicamente masochistica e autodistruttiva.

Da un tavolo cosparso di calici e champagne, le movenze della coppia vengono registrate senza parere da Giovannino Guareschi e Piero Chiara. Non è facile capire come si siano trovati insieme, tanto diverso è il talento che gli va riconosciuto. Di certo chiacchierano, e con tutta l'aria di divertirsi un mondo. Il più anziano dei due, Guareschi, potrebbe condividere, chissà, il determinismo positivista volgarizzato da Liala. Gli umori strapaesani di *Mondo piccolo* (1948) si manifestano senz'altro in un particolare «momento» politico, l'Anno Domini che va dal dicembre 1946 al dicembre 1947: con le lotte contadine, l'ammnistia voluta da Togliatti, le dispute costituzionali. Ma soprattutto documentano un «ambiente», quello rurale della Bassa padana, dove «gli uomini subiscono la storia come subiscono la geografia».

La trasposizione della guerra fredda in un piccolo universo come il paesello di don Camillo e Peppone fu certo una trovata ragguardevole. Ma più ancora quella di mettere a confronto due nemici acerrimi, sanguigni, disposti a tutto tranne che a sterminarsi a vicenda. Al di là di uno scontro ideologico all'ultimo respiro, a unire i contendenti era in realtà la celebrazione delle virtù contadine più tradizionali: il coraggio, la lealtà, la vigoria fisica, l'astuzia, l'antintellettualismo e il gusto saporito per il motteggio, gradito in più di un'occasione anche da un povero Cristo in croce. Ne risultava un effetto di rasserenamento; rinforzato oltretutto da un'ideologia antiprogressista che doveva avere larga udienza nel pieno degli sconvolgimenti sociali dell'Italia post-bellica. Un diletto spietato dell'urbanesimo industriale tradotto in nuova utopia religiosa, e non senza appeal per i nostri tempi, se è vero che «un giorno, quando le macchine correranno a cento miglia al minuto, il mondo sembrerà agli uomini microscopico, e allora l'uomo si troverà come un passero sul pomolo di un altissimo pennone e si affaccerà sull'infinito, e nell'infinito ritroverà Dio e la fede nella vita vera».

Al confronto, la provincia luinese descritta da Chiara nel

*Piatto piange* (1962) è insieme più datata e più moderna: disposta all'intenerimento elegiaco per il tempo andato, ma edonistica e secolarizzata negli atteggiamenti. Rinvia a una dolce vita smemorata, quella del Ventennio e dell'autarchia, popolata di *flâneurs* piccolo-borghesi e spostati sociali. L'aria che vi si respira è quella goliardica di ritrovi esclusivamente maschili – soprannomi, turpiloquio, ostilità sorde –, dove non l'agire ma «il parlare era tutto». E il gioco d'azzardo, con i suoi miti e le sue piccole-grandi infamie, sembra un correlato capace di dare evidenza oggettiva agli astratti furori vittoriniani: una sorta di grande metafora esistenziale, in cui le carte fungono da rimedio «a un'inquietudine che premeva sempre più d'intorno e un giorno ci avrebbe presi nel suo giro».

Pur nei debiti rapporti, è la grande tradizione novellistica nostrana a fare da matrice per *Mondo piccolo* e *Il piatto piange*. Perciò Piero e Giovannino sembrano trovarsi a proprio agio: sanno raccontarsela, sanno ridere di gusto. Si versano da bere, si danno sui gomiti, e non risparmiano commenti anche pesanti sulle fanciulle che passano in décolleté. Li adocchia Brunella Gasperini, con a fianco il suo inseparabile compagno-di-vita, e scuote l'indice in tono scherzoso. Correva il 1956 quando pubblicò *L'estate dei bisbigli*; e per quanto sommariamente abbozzata, la provincia vista da lei era piuttosto un universo malevolo e concentrazionario da cui un gruppetto di studenti non vedeva l'ora di evadere. Giovanotti anomali, per le rigide consuetudini del romanzo rosa di allora: rampolli della piccola borghesia paesana, farmacisti, maestre, colonnelli, ma soprattutto eredi di un padre ergastolano e di una ballerina parigina (e più probabilmente pensava a prostituta, senza poterlo scrivere).

Erano forse gli anni più interessanti per il «rosa» all'italiana. E la Gasperini vi contribuiva originalmente. Non si trattava solo di democratizzare gli ambienti, confinando in soffitta l'aristocrazia di rango e gli sfavillanti eroi in divisa; o di sfuggire alla claustrofilia domestica e al décor dannunzianeggiante. Con garbata ironia, l'obiettivo era di mettere alla berlina i pregiudizi e la grettezza del benpensante comune. E di farlo con storie vivaci, vissute *en plein air*, che avessero al centro una nozione di amore eticamente governabile dalle giovani fanciulle che ne vivevano l'incanto. Tutto all'opposto del passionalismo fatalista e morbosamente sovraccitato che Liala aveva impresso nella narrativa sentimentale per un quarto di secolo.

Sul vialetto di ghiaia fine, Brunella avanza con disinvoltura: sorride a tutti, fa cenni di riconoscimento. Poi si ferma a un tavolo isolato, giusto sotto una magnolia imponente, dai rami nodosi e le radici serpentine a fior di terreno. Si stacca dal braccio del marito e porge la mano al signore seduto, scuro in volto davanti a un Pernod:

«Come va, Giorgio».

Per molti anni si sono incrociati nelle redazioni dei giornali femminili. Lui stesso, del resto, è stato un prolifico scrittore di romanzi rosa. Ma ora l'umore sembra buio, e la voglia di parlare scarsa.

«Bah» è la risposta.

Dal fondo del viale arriva trotterellando Paolo Villaggio, non si capisce se vestito da santone o addirittura in pigiama.

«Scusi ma... Scusi... Giorgio Scerbanenco?» e si siede.

«Ho perso le notti con il suo Duca Lamberti, sa». Ma non c'è risposta apprezzabile da parte dello scrittore, sembra in trance.

«... e Milano l'ho conosciuta prima di tutto nei suoi gialli... sa...».

Villaggio ha ragione. Con *Venere privata*, del 1966, la dimensione urbana viene finalmente ad animare il poliziesco all'italiana. A prevalere è senz'altro una connotazione violenta, ma anche una forte dose di realismo rappresentativo. Nel pieno del boom consumistico e della modernizzazione dei costumi, ciò che si percepisce è una petizione d'ordine, proveniente non tanto dall'opinione pubblica, quanto dall'interno, o dai dintorni, delle stesse istituzioni preposte a salvaguardarlo («La legge qualche volta favorisce i delinquenti e lega le mani agli onesti»). Sono i prodromi di quella maggioranza silenziosa che si manifesterà nel capoluogo lombardo nel corso degli anni settanta, sostenuta da una profluvie di B-movie e di campagne giornalistiche.

Non che la ricetta narrativa offerta da Scerbanenco si esaurisca in un mero gioco di effetti. Abile nel rifondere il tradizionale poliziesco a enigma con il nuovo giallo d'azione di provenienza americana, lo scrittore punta su un personaggio detective tutto sommato inedito nel panorama nostrano. Duca Lamberti: metà misantropo e metà filantropo. E poi medico, colto, laicissimo. Già condannato per eutanasia, maneggia con disinvoltura i termini di un freudismo ormai letterariamente maturo («isteria», «rete di complessi», «sub-conscio», «Super-io», «Eros e Thanatos»). Assoluta è però l'inconsapevolezza per le pulsioni sadiche che lo agitano, e

che si manifestano aggressivamente a fronte di qualsiasi devianza sociale: delinquenza e pornografia, omosessualità, droga. Dietro il giustiziere fa così capolino il vendicatore, sotto i panni della vittima ecco il carnefice, secondo uno schema che ha molto a che vedere con il super-uomo di massa di origine appendicista. E di cui Umberto Eco potrebbe dire qualcosa, se non fosse seduto al bancone del bar, satollo di olive e di martini.

Duca Lamberti non nutre certo rimpianti per una socialità di tipo preurbano. Con la sua periferia – bacino sotterraneo di prevaricazioni e di nequizie – la città è l'unico universo dato. Al tempo stesso, si propone come *novum* inquietante: è un organismo complesso, caotico, che alimenta diversità odiose e inassimilabili; uno spazio della demarcazione anziché della mescolanza tollerante dei costumi.

Con timidezza ostinata, Villaggio qualche parola è pur riuscito a intavolarla. Per esempio quell'Alfa 2000, che talvolta aveva visto circolare per i romanzi dello scorbutico interlocutore.

«Pensi che era il mio sogno. E invece avevo una Cinquecento di seconda mano, con le portiere antivento.»

Della città del benessere appena conquistato anche Paolo Villaggio è stato umile cantore: su una nota grottesca, serialmente ribadita, ma non meno significativa da un punto di vista sociologico. Il primo volume intitolato *Fantozzi* è del 1971, e lì, in una prospettiva certo molto ridotta, il ceto medio celebrava la sua affluenza di massa, la sua epopea eroicomica, il post-elitarismo più rituale. Equitazione, body-building, concorsi di bellezza, viaggi all'estero, visite ai grandi magazzini, rappresentavano per il povero ragioniere altrettante occasioni di catastrofe.

Il personaggio avrà poi una riuscita più cinematografica e televisiva che letteraria. Sul piano della lingua, tuttavia, denunciava una originalità non occasionale. Con il tormentone degli «allucinante», «tremendo», «pazzesco», «mostruoso», «terrificante», dava luogo a un iperbolismo-surreale, un apocalittico-quotidiano, che per più anni rimarrà nell'uso elocutivo dei giovani italiani. Indice di un urbanesimo ormai affermato, volto all'autoderisione, e alla demistificazione collettiva dell'inevitabile fatica connessa al vivere moderno.

«Io non ho mai nemmeno avuto una patente» sta dicendo Scerbanenco, in una specie di sorriso sarcastico. Quindi alza la te-

sta, e subito l'espressione si converte in una smorfia di fastidio. Allacciati nel ballo, due uomini dal tight inappuntabile si stanno avvicinando pieni di souplesse.

Sono Carlo Fruttero e Franco Lucentini, sommamente incuranti ma insieme avidi di chiacchiere. La festa langue, per il loro gusto, e con larghi giri di danza sfiorano i tavoli, cercando di carpire schegge di conversazione: una pronuncia sbagliata, voilà, il nome di un pittore male accostato a quello di un drammaturgo.

Sul pettegolezzo più o meno da salotto, nel 1972, con *La donna della domenica*, hanno costruito un romanzo giallo di straordinaria maestria. Come Scerbanenco, anche loro hanno attinto al feuilleton e agli sfondi urbani contemporanei: ma in direzione tutt'affatto diversa. Del romanzo popolare ottocentesco non interessa qui l'eroe-vendicatore, ma la vasta campitura della vicenda, la proliferazione dei personaggi. E non tanto per ottenere una narrazione fluente, quanto un ricco e ben ritmato mosaico, intessuto di dialogismi divaganti e varietà psicologiche.

È così, nei modi del romanzo sociale e di costume, che prende forma Torino: un'amabile e un po' ingiallita metropoli di provincia, in cui tutto è noto, familiare. Nessun aspetto perturbante la caratterizza. Anche qui si uccide, si traffica sottobanco, e ci sono omosessuali, ricattatori, voyeur. Ma sono le storie di sempre, a cui si può guardare con distacco e raffinata ironia. Sullo sfondo, ben si intuiscono gli sconvolgimenti indotti dalle grandi immigrazioni dal Sud della penisola, e l'autunno caldo, con i riverberi polemici suscitati nelle classi alte. Tuttavia la città sembra in grado di amalgamare tutto: è costretta a farlo, mentre tra le pagine, abbondantemente satireggiato, aleggia il rimpianto per la vecchia capitale ottocentesca e sabauda. Il tavolo di Scerbanenco è ormai lontano. E proseguendo nel loro tourbillon perlustrativo, Lucentini e Fruttero colgono giusto il momento in cui Oriana Fallaci si affaccia alla balconata della villa. Si accostano, fanno un inchino elegante e pilotano la scrittrice dalle parti di Susanna Tamaro.

Non succede nulla. Contornata da due giovanissime ammiratrici in abito orientaleggiante, l'autrice di *Va' dove ti porta il cuore* mostra di non avvedersene.

Vent'anni intercorrono tra la pubblicazione di *Lettera a un bambino mai nato* (1975) e il clamoroso best seller della Tamaro (1994), eppure i due testi dialogano più di quanto sembri. Entrambi

rimettono in auge il genere epistolare: o meglio, la scrittura intimistica indirizzata a un interlocutore muto. Entrambi disegnano un universo maschile in crisi profonda. Non per questo ne nasce da parte femminile un senso di inadeguatezza autodistruttiva, come un tempo era stato per Liala e da Verona. La brillante professionista tratteggiata dalla Fallaci, la donna «che ha scelto di vivere da sola», senza i conforti della religione, e la vecchia ottantenne ideata dalla Tamaro, anelano piuttosto a una condizione di indipendenza autosufficiente. La prima attaccando frontalmente l'istituto familiare, «portavoce di un sistema che non può lasciarti disubbidire»; la seconda cercando medicamenti a un'esistenza travagliata in una «casa-guscio» apportatrice di separatezza e protezione.

Ma meno inconciliabili di quanto ci si potrebbe attendere sono anche i valori su cui poggia una tanto orgogliosa autarchia femminile. Certamente la protagonista descritta dalla Fallaci nutre ideali eroici che travalicano le «leggi del formicaio». Al feto che porta in grembo trasmette i sensi di un attivismo radicale: «Incontrerai uomini che si fanno fare a pezzi per la libertà, subendo torture, magari accettando la morte». Un pessimismo angosciato sovrasta tuttavia tali prescrizioni della volontà etica. Ed ecco aperti vagheggiamenti di un limbo prenatale, giacché la libertà «è un'idea nata dal ricordo della tua vita prima di nascere, quando eri libero perché eri solo». Idem per la parità sociale, dato che «nell'uovo e basta siamo tutti uguali». Al confronto, la nonnina della Tamaro è per l'accettazione stoica di una assoluta, per quanto «cru-dele», normalità. A questo mirano i suoi insegnamenti, dettati da una lunga esperienza di vita. Un ideale quietistico, sembrerebbe, ma nient'affatto coerente con un'immagine di compiuta e responsabile maturità femminile, se è vero che a ogni pagina si rimpiange la fuoriuscita della nipote dall'età magica dell'infanzia. Ossia – secondo un grande mito decadente – lo smarrimento di una fanciullezza fantastica e precosciente, disponibile senza remore alla simbiosi affettiva con la veneranda tutrice della casa.

Erano i mesi in cui si preparava lo scontro politico sull'aborto, quando uscì la *Lettera* della Fallaci. E con le ripetute notazioni scientifiche, con lo spirito angosciosamente polemico che ne animava le pagine, il testo assumeva i toni di un pamphlet ideologico-divulgativo. A distanza di un ventennio, la Tamaro sostituisce al corpo femminile, oggetto di battaglia e rivendicazione, una nuova

retorica dei sentimenti. Non che emerga in *Va' dove ti porta il cuore* alcun rimpianto per i tempi andati: guai, per una donna, tornare al familismo primo-borghese, fonte di minorità sessistica e di costrizioni intollerabili. Tuttavia il richiamo è a una saggezza senza tempo, giacché «la mente è moderna quando il cuore è antico».

Ora le due autrici fingono di non vedersi, e ciascuna conversando con i propri lettori si dispone ai lati opposti del parco. Tra le istanze ideologiche dell'una e il metaforismo sapienziale dell'altra, non di meno, il nesso è stretto; e a dispetto di un clima culturale tanto mutato, l'impressione che si ricava dai due testi è quella di una filogenesi diretta.

«E Benni?» zufola Eco in un momento di quiete, con le spalle alla calca dei curiosi e fra le dita un sigaro ancora da smoccolare.

«Non si è visto» constata Alessandro Baricco, rastrellando il parco con un'occhiata rapida «Avrà mandato il certificato medico.»

Peccato. Se c'è un argomento su cui sarebbe stato bello vedere conversare il comico bolognese con la Tamaro, è proprio il ruolo del cuore. Nel 1983, *Terra!* adunava le risorse del sentimento e cercava di coniugarle con un nuovo razionalismo scientifico, di indirizzo ecologico e pacifista. Di fronte all'avvento pervasivo di una nuova civiltà tecnologica – si era ai primi bagliori della rivoluzione digitale – sembrano trascorse le grandi speranze di palingenesi collettiva. La resistenza si deve ormai concepire in una dimensione inter-individuale, o al massimo di piccolo gruppo. Lo spiega Mei, l'affascinante teleplate, idolo positivo del romanzo: «Una piccola forza può fare grandi cose / se il cuore è colmo e decidi di procedere».

Il cuore, nella sua immediatezza intuitiva; e la volontà, in quanto difesa oltranzistica della propria dignità individuale. Con i suoi pimenti mistici e orientaleggianti, l'appello restituiva forti connotati etici. Ma la forma attraverso cui un tale messaggio veniva posto, dava luogo a una comicità dedita al più onnivoro post-modernismo. Se gli artifici linguistici, di tipo iperbolico, parodico, surreale, risultano le qualità più certe del Benni narratore, il bacinio a cui mostrano di attingere, come a un grande contenitore di stereotipi e di miti culturali, è quello rappresentato dalla globalizzazione multimediale. Film come *Blade Runner*, *The Day after*, *Star Trek* si mescolano alle arie d'opera e alle canzoni di Dalla, ai romanzi



di Philip Dick, ai fumetti di Tamburini e Liberatore. In modo che la critica godibilissima della civiltà planetaria dello spettacolo risulti dall'utilizzo spregiudicato di quelle risorse comunicative che proprio i media di massa hanno sviluppato nel corso dell'ultimo secolo.

Se Eco chiede notizie di Benni, è perché tutto questo lo sa. Nel 1980, con *Il nome della rosa*, proprio lui gli ha preparato il terreno. Sino a tale data, un post-moderno dispiegato, consapevole di se stesso, da noi ancora non c'era. Sotto il profilo della struttura, certo il romanzo dedicato a Guglielmo da Baskerville è più progettato ed efficace. Là dove Benni imbastisce una serie mirabolante di racconti a cornice, Eco punta dritto sul giallo d'investigazione. Qui vince la sua scommessa, poi impreziosita dalle contaminazioni plurime con il romanzo storico, il *conte philosophique*, l'allegoria del brigatismo rosso, l'apologia – nel nome di Occam e di Ruggero Bacone – del nominalismo semiologico. Si può discutere sulla seriosità degli intenti. Giacché, diversamente dal parodismo esplicito di Benni, in questo caso la manipolazione dei preesistenti materiali verbali dà luogo a un umorismo più ambiguamente intertestuale. Tuttavia, mentre Benni cercava un correttivo all'utilitarismo economico e scientifico nelle suggestioni promananti dalla sapienzialità orientale, senza le quali la civiltà nostrana rischia l'apocalisse, qui è indubbio lo sforzo neo-illuminista. Se il rogo finale dell'abbazia medievale getta lampi oscuri sulla modernità incipiente, *Il nome della rosa* intona pur sempre il canto – precoce, non si sa se speranzoso o eternamente destinato alla sconfitta – della ragione empirica tra gli orrori del fanatismo fideista.

Baricco sembra emergere da un lungo malumore. Che ci fa a questa festa, perché è stato invitato? Guarda Eco che assapora il suo sigaro con voluttà da sibarita, e ne carpisce l'attenzione:

«Ma trent'anni di semiotica, a cosa sono serviti? Se lo è mai domandato?»

Certo a lui non è mai importato gran che. Eppure un'intintiva, disinibita sintonia con il largo pubblico l'ha pure dimostrata. E dopo l'esordio cospicuo di *Castelli di rabbia*, con *Seta*, nel 1996, sembra approdato ai lidi turistici di un neo-romanticismo esotico. Non si tratta qui di un romanzo, quanto di una novella; e lo stile scorciatissimo, ellittico ai limiti di un raffinato umorismo, porta con sé un alone d'altri tempi: di prosa d'arte essenzializzata, di tavolozze impressioniste. Così come per i filati in cui commer-

cia Hervé Joncour, sfogliare queste pagine è «come tenere tra le dita il nulla». Ma un nulla che sa affascinare con il suo sapore di vecchia leggenda coloniale, di «altrove» coltivati nella mente a difesa di una quotidianità immeritata. Una partitura da melodramma pucciniano sorregge il volumetto, massimamente evidente quando il cantabile del viaggio torna e si inverte, dal confine di Metz fin oltre gli Urali, infine in Cina e Giappone. Poi ritorno. E di nuovo in viaggio, secondo una ciclicità languorosa, nei modi di una fantasticheria adorabile per la sua artificiosità centellinata.

La domanda è rimasta sospesa nell'aria. Eco sta trattenendo una boccata di fumo, e Baricco insiste:

«A cosa sono serviti, a distinguere meglio l'arte dalla fuffa? I romanzetti commerciali dalla letteratura vera?»

Dalla nuvola aromatica esce un «Mah!», non si sa se più scorato o evasivo.

Con il volto soddisfatto, reduce da un successo tanto vasto e repentino dopo anni di lavoro, Andrea Camilleri li sorprende così, contemplativi. Nella *Concessione del telefono*, del 1998, anche lui sembra muoversi all'indirizzo di una originalità tradizionale. Dietro l'immagine di una Sicilia dove tutto trascorre senza che nulla realmente cambi, si intuiscono senz'altro i grandi nomi del romanzo anti-storico, ma posti su una china discendente che porta piuttosto alla satira di costume, già intuibile nel disinvoltato pastiche burocratico-dialettale. Per ribadire il cruccio di una modernità comunque destinata a soccombere, non sembra più necessario rappresentare il fallimento risorgimentale, le speranze suscitate da Giolitti, la sanguinosa sconfitta del movimento dei Fasci: tutti elementi che pure fanno capolino da dietro le quinte romanzesche. Basta Pippo Genuardi, commerciante in legname «piagliato a mezzo tra lo stato e la mafia».

Nella tragicomica vicenda di questo piccolo dandy di fine Ottocento, proprietario di un «quadriciclo a motore» e desideroso di una linea telefonica a scopi adulterini, è già emblemizzata tutta l'inermità criminale delle classi politiche postunitarie.

«Importuno?»

«Figurati, Camilluzzo» fa Eco, contento dell'intrusione.

Tutti e tre s'incamminano verso il bar, bevono, concedono gli ultimi autografi.

«Hai firmato il mio» protesta Baricco. La risposta, in un'in-

glese oxfordiano, si perde nel vento. Ormai le luci si vanno spegnendo, la musica è cessata già da tempo, poca gente si avvita sui tavoli mostrando una tenacia mondana che rasenta il patetico. È allora che Stefano Benni varca il portone della villa accompagnato da una gran dama in prémaman. Ma la festa sembra proprio finita. Per la prossima occorrono altri cent'anni, e noi non ci saremo.

LETTERATURA  
D'INTRATTENIMENTO  
I successi del  
giornalista-scrittore  
di Luca Clerici

*I confini del continente non narrativo corrono lungo i margini dell'universo dei libri nati sui giornali e di quelli scritti dai giornalisti. Una mappa complessiva potrebbe identificare sei grandi aree: la divulgazione, per lo più umanistica; le raccolte di articoli; la letteratura di viaggio; le biografie; i pamphlet, meno diffusi in Italia; e infine le interviste, una delle principali tecniche giornalistiche degli ultimi decenni.*

**I**l confine del continente dell'intrattenimento non narrativo corrono probabilmente lungo i margini dell'universo dei libri nati sui giornali e di quelli scritti da giornalisti. Naturalmente, nel corso del Novecento riviste e quotidiani hanno ospitato testi di scrittori «puri» confluiti in volumi del tutto estranei a un'ideale di intrattenimento leggero: esattamente come ai piani nobili del sistema letterario, esistono zone «alte» e «basse» di intrattenimento non-fiction, e del resto non sempre i giornalisti raccolgono in volume i propri pezzi. Basti pensare a tre grandi reporter sportivi scrittori più di articoli che di libri: Orio Vergani, Gianni Brera, Gianni Clerici.

In modo del tutto approssimativo, una mappa che tenga conto della produzione libraria di matrice giornalistica si potrebbe dividere in sei regioni: 1. divulgazione; 2. raccolte di articoli; 3. letteratura di viaggio; 4. biografie; 5. pamphlet; 6. interviste in volume. Il gioco consiste nell'individuare alcuni titoli per ognuna di queste regioni, senza alcuna pretesa di esemplarità paradigmatica. Titoli interessanti – questo sì – ma niente di più.

Che in Italia la divulgazione sia non scientifica ma umanistica è un fatto genetico: bistrattati dagli esponenti istituzionali del sapere di cui consolidano il primato, ecco il filosofo Luciano De

Crescenzo (tredici milioni di copie vendute in tutto il mondo), il «teologo giornalista» Vittorio Messori, lo storico Indro Montanelli, ed Enzo Biagi: solo in Italia i suoi libri hanno superato quota sei milioni. Fatto notevole, anche la storia letteraria sembra disposta a uscire dalla riserva degli specialisti: *La letteratura italiana raccontata da Giuseppe Petronio* (Oscar Mondadori) è solo una delle «letterature italiane per tutti» oggi disponibili. Nonostante le promettenti premesse ottocentesche (Antonio Stoppani, Michele Lessona, Paolo Mantegazza), la divulgazione è un genere consolidatosi solo di recente. Eppure, facendo interagire pubblici diversi e nuove professionalità della scrittura, l'industria giornalistica introduce inedite dinamiche nella società letteraria nostrana sin dalla fine del XIX secolo.

«Il giornale è di tutti, per tutti; come un'orchestra, della quale spesso il direttore non saprebbe suonare alcun strumento, accoglie suonatori di ogni grado e di ogni classe: i solisti del grande articolo e gli anonimi battitori delle notizie [...] nessun grande scrittore poté negli ultimi cinquant'anni sottrarsi al giornale»; sono parole di Alfredo Oriani, datate: «Casola Valsenio, 11 ottobre 1901» (*Fuochi di bivacco*, Cappelli, 1914). Sin dall'inizio del Novecento l'editoria libraria attinge a piene mani dal circuito giornalistico, anzitutto nel modo più semplice e diretto, raccogliendo cioè gli articoli delle firme in voga. Nascono così sia *Fuochi di bivacco* di Oriani sia *Cose viste* (Treves) di Ugo Ojetti, modello ineguagliato del genere, un successo del 1923 rilanciato in 6 tomi da Mondadori negli anni quaranta.

*Cose viste* è un vero e proprio compendio di generi giornalistici: raccoglie articoli di viaggio, ritratti di personaggi (scrittori, uomini politici, figure storiche come *La Regina Margherita*), cronache, aneddoti, testimonianze, persino un «coccodrillo»: «È morto Giovanni Marradi, anima semplice e buona, poeta sereno». Il segreto del successo sta nell'atteggiamento familiare del «cronista» (così si definisce) e nella sua prosa: al servizio del lettore, Ojetti scrive in modo chiaro, moderno, procede argomentando con ordine, esibisce padronanza di mestiere e fa l'elegante, ma con misura. Interpreta insomma perfettamente il ruolo del *trait-d'union* fra il mondo istituzionale e mondano che gli apre le porte, e il pubblico che ne rimane escluso ma – grazie a lui – non ignaro.

La formula ebbe successo: quando Achille Campanile sostiene che «Il meglio della nostra letteratura di oggi è nato sui giornali» (*Battista al giro d'Italia*, Treves, 1932), cita proprio le *Cose* di Ojetti, insieme alle *Stampe dell'Ottocento* (Treves, 1932) di Aldo Palazzeschi, a cui si possono aggiungere *Confessioni e ricordi* di Ferdinando Martini (Bemporad, 1922; Treves, 1928). A qualificare le *Stampe* e la raccolta di articoli di Martini è infatti la vena memorialistica, peraltro non estranea a *Cose viste*. Martini – il colto e raffinato testimone ormai ottantenne dei primi decenni di storia unitaria – attinge alla cronaca, descrive ambienti, coglie atmosfere, ritrae personaggi celebri e sconosciuti con piglio sornione e pacato umorismo, in una prosa arguta che procede aneddoticamente. Non è pubblico ma privato, invece, l'orizzonte delle *Stampe* di Palazzeschi, pagine che «vogliono solo accennare con onestà lo spirito inafferrabile di un fanciullo, dai due ai sei anni, nel quadro pittoresco del suo tempo». Chi racconta si rivolge al lettore con atteggiamento bonario e indulgente, con garbata ironia, dandogli del «tu» in una lingua scorrevole appena patinata di fiorentino parlato.

Se le raccolte miscellanee tendono a perdere terreno con il procedere del secolo, il giornale si configura sempre più come sede ideale per articoli di viaggio destinati alla pubblicazione in volume. Nascono così la maggior parte dei reportage dedicati all'Italia fra gli anni venti e quaranta. Ha ragione Alvaro: «È un fatto che mai, come dalla guerra a questa parte, gl'italiani hanno scritto tanto dell'Italia» (*Itinerario italiano*, Quaderni di Novissima, 1933). Pur con le debite differenze, i vagabondaggi di Alfredo Panzini (*La lanterna di Diogene*, Treves, 1907), di Antonio Baldini (*Italia di Bonincontro*, Sansoni, 1940) e di Bruno Barilli (*Lo stivale*, Casini, 1952) ritraggono un'Italia provinciale, scrigno di tesori d'arte nascosti, di luoghi romiti, di panorami idealizzati. Un paese spopolato descritto con maestria, colta eleganza, in pagine in cui il viaggio è spesso pretesto per esercizi di stile, pagine però – e questo colpisce – ancora oggi di notevole (e gradevole) leggibilità. Con i celebri «viaggi» di Carlo Levi l'atteggiamento cambia: il documentarismo testimoniale (fortemente stilizzato) di *Cristo si è fermato a Eboli* (Einaudi, 1945) e di *Le parole sono pietre* (Einaudi, 1955) è infatti sintomatico dell'epoca che si suole definire «neorealista». In cui hanno notevole importanza anche inchieste vere e proprie, come quelle di Danilo

Dolci in Sicilia, *Banditi a Partinico* (Laterza, 1955) e *Inchiesta a Palermo* (Einaudi, 1956).

Concepito non a caso come serie di trasmissioni radiofoniche, il *Viaggio in Italia* (Mondadori, 1957) di Guido Piovene è uno dei primi ritratti novecenteschi «a tutto tondo» della nazione e delle sue innumerevoli identità e risorse locali. Con un atteggiamento improntato alla disponibilità, Piovene assembla materiali documentari, interviste, testimonianze, letture *ad hoc*, riflessioni personali, e costruisce così un memorabile ritratto d'Italia. Un paese raccontato poi da molti altri, fra cui (quanto mai diversi) Guido Ceronetti – prima in *Un viaggio in Italia* (Einaudi, 1983), poi in *Albergo Italia* (Einaudi, 1985) – e Michele Serra (*Tutti al mare*, Milano Libri, 1986). L'uno in un sulfureo e aristocratico viaggio nell'Italia perduta (della tecnologia, del consumismo, del degrado ambientale), l'altro in una vacanza nazionale-popolare a tappe forzate lungo le coste da Ventimiglia a Trieste, in agosto. Ceronetti procede a strappi, quasi aforisticamente, Serra fra divertenti trovate umoristiche e osservazioni sarcasticamente corrosive. A rappresentare invece i tanti inviati oltre i confini patri nel corso del secolo ecco uno straordinario professionista. In *Un indovino mi disse* (Longanesi, 1995) Tiziano Terzani si dimostra grande scrittore, a dispetto di un'antiletterarietà talmente esibita da sembrare inconsapevole.

Per quanto riguarda il genere biografico, l'indagine potrebbe partire da due tappe emblematiche: *L'Uomo nuovo* di Achille Beltramelli del 1923 e *Dux* di Margherita Sarfatti (almeno 15 le edizioni), stampato tre anni dopo. Biografie emblematiche per il soggetto (massima sfida per il biografo) ma soprattutto per le strategie rappresentative, che faranno scuola. Beltramelli concepisce Mussolini come il più degno rappresentante della Romagna, delle sue tradizioni e della sua cultura, autentica espressione dell'«anima molteplice, oscura e luminosa di questa terra forte» (*L'Uomo nuovo*, Mondadori, 1923). Una forza della natura, certo, ma con un cammino difficile davanti a sé: «Era povero e solo; era l'ultimo e sentiva di dover essere il primo. Doveva superare una strada lunghissima». La biografia traccia questa strada, con una scelta rappresentativa molto diversa da quella della Sarfatti. «Romano nell'anima e nel volto, Benito Mussolini è una resurrezione del puro tipo italico, che torna ad affiorare oltre i secoli» (*Dux*, Mondadori, 1926):

incarnazione transtorica dell'italianità, il duce è un'icona, non un personaggio, è un monumento, non un uomo. *Dux* celebra la rivelazione di un essere superiore, e infatti la vita di Mussolini è frantumata in episodi emblematici del carattere dell'eroe, snocciolati senza alcun rispetto per l'effettiva successione temporale degli avvenimenti. Quanto la prosa di Beltramelli è fascinosa ed evocativa, a suo modo accattivante, tanto le parole della Sarfatti sono assiomatiche e perentorie, il suo procedere apodittico. Pur vicini nel tempo, *L'Uomo nuovo* e *Dux* sono dunque due biografie quanto mai diverse. Anche perché a separarle è una data capitale: il 1925 della dittatura.

Nel corso del secolo il genere biografico va articolandosi: se collane come le Scie di Mondadori (inaugurata nel 1926) e Le vite di Rusconi (oggi la collezione di riferimento per gli appassionati) si rivolgono a un ampio pubblico, La vita sociale della nuova Italia di UTET (nata negli anni sessanta) ha un target decisamente più elevato e uno standard scientifico. Ma le biografie «fuori collana» non si contano: valgano a rappresentarle la fortunata *Vita di Antonio Gramsci* (Laterza, 1966) di Giuseppe Fiori e *Vita agra di un anarchico* (Baldini & Castoldi, 1993) di Pino Corrias, bella storia di Luciano Bianciardi.

Degni rappresentanti del pamphlet, un genere poco diffuso in Italia, sono due volumi distanti nel tempo e molto diversi fra loro. Nel 1917 escono prima e seconda edizione riveduta di *Stronature* di Giovanni Papini. Il libro colpisce sin dal primo capitolo (datato 1905), in cui una serrata critica alla *Logica* di Croce è condotta con una chiarezza espositiva e una modernità linguistica davvero sorprendenti: sono pagine che corrono via, leggere. Il tono confidenziale induce il lettore ad allearsi alle spalle della vittima di turno con il critico, condividendone sorrisi, ironia, sarcasmo, polemiche e invettive. Il fatto è che Papini non si erge a giudice depositario di autorità e sapere, ma impugna argomenti di buon senso e fa valere condivisibili reazioni di lettura: «Dopo essermi ciucciato le quasi cinquecento pagine che Guido Mazzoni intitola, con semplicistica superbia, *Poesie*, ho diritto, per dio, a una qualche ricompensa» (*Stronature*, Libreria della Voce, 1917). Anche se in qualche caso la sua prosa è un po' troppo ostentatamente popolaresca (e toscaneggiante), nel complesso gli ingredienti sono ben dosati: fra arditi stranierismi («giornalisti flirteggianti colla fi-



losofia») e modi di dire («tornare alla carica», «non sapere un accidente») emergono personaggi bistrattati in modo memorabile, come Emilio Cecchi travestito da «donnaccola isterica e cattivella».

In *Giovanni Leone la carriera di un presidente* (Feltrinelli, 1978) Camilla Cederna costruisce un'inchiesta-puzzle disponendo i pezzi del gioco intorno alla figura dell'antieroe protagonista. Si parte dal centro del bersaglio e si procede per amplificazione, dalla causa agli effetti. Dopo il ritratto perfidamente indulgente del Presidente, come tanti cerchi concentrici ecco la sua storia personale, la famiglia, l'entourage (per nome e cognome, tutta la corte), fino agli episodi eclatanti degli scandali storici. La Cederna non molla mai la presa, inesorabile e documentatissima, e costruisce una macchina che procede a ritmo serrato inchiodando l'«ometto» alle sue tremende responsabilità.

Se l'elzeviro è il genere letterario-giornalistico tipico degli anni trenta, a imporsi fra le principali tecniche giornalistiche negli ultimi decenni è senz'altro l'intervista. Non che manchino esempi significativi anche prima, basti pensare alla formula del viaggio-intervista inaugurata dai *Ritratti letterari* (Treves, 1881) di De Amicis e portata al successo da *Alla scoperta dei letterati* (Dumolard, 1895) del solito Ogetti. In Italia gli archetipi dell'intervista scritta sono questi, che concedono un ampio spazio alla formulazione di domande e risposte argomentate distesamente. *E tu chi eri?* (Bompiani, 1973) di Dacia Maraini si inserisce in questo filone: anche se le domande sono stringate, il discorso procede con il respiro e l'andamento tipici del testo scritto. Una variante recentemente molto in voga di questa linea è quella dei libri-intervista (Montale-Nascimbeni, Pasolini-Dufлот, Falcone-Padovani ecc.), di cui è ottimo esempio il *Colloquio con Edoardo Sanguineti* di Fabio Gambaro (Anabasi, 1993).

*Il dito nell'occhio* (Rusconi, 1977, alla sesta edizione nel febbraio '78) di Roberto Gervaso – il famoso Grillo parlante – è invece il primo esempio italiano di trasposizione sulla pagina dell'intervista televisiva: «Nel maggio del '76 Gustavo Selva, balzato in sella al GR2, mi chiese d'intervistare i neo-candidati alle elezioni politiche del 20 giugno, ammonendomi: "In due minuti devi chiedere e farti dire tutto. Niente chiacchiere, niente fronzoli e nessuna riverenza per nessuno, nemmeno per il Presidente del consiglio"». Le domande e le risposte sono brevissime, ritmate, e il discorso

procede a salti, senza sviluppo di argomentazioni da parte dell'intervistato né considerazioni del giornalista. Per farsene un'idea, ecco un passo tratto dal dialogo con Silvio Berlusconi: «D. *Un imprenditore, secondo lei, deve far politica?* R. No, se i politici gli permettono di fare l'imprenditore. D. *Andrebbe volentieri a Montecitorio?* R. No, e non perché sottovaluti la funzione del Parlamento. D. *Perché allora?* R. Credo che un deputato o un senatore, se vuole davvero incidere debba impegnarsi totalmente, e questo sarebbe incompatibile con la mia attività imprenditoriale. D. *E al Parlamento europeo?* R. A chi non piacerebbe partecipare alla fase costituente della nuova Europa [...]? Ma anche qui dovrei prima cambiare mestiere». Parole sacrosante.

## LETTERATURA MARGINALE

### La narrativa facile

di Bruno Falchetto

*Dai gialli alla fantascienza, dai fumetti ai fotoromanzi, fino al relativamente recente fenomeno Harmony si moltiplicano nel Novecento i prodotti destinati a un pubblico essenzialmente debole. Comunque si voglia leggerli si tratta di fenomeni che hanno portato a un allargamento della lettura, e varrebbe la pena di pensare se questo «linguaggio della facilità» vada lasciato alle sole logiche commerciali, o se sia invece possibile coniugarlo con qualche elemento di criticità.*

**A** una parte nient'affatto trascurabile della produzione narrativa, si sa, i «detentori del gusto», secondo la formula di Helmut Kreuzer, o «l'opinione letteraria» per dirla con Giacomo Debenedetti, negano un pieno riconoscimento di letterarietà, rifiutano in tutto o in parte i quarti di nobiltà artistica. Sono, da questo punto di vista, le opere lette da un pubblico di lettori deboli, da un non-pubblico, formato dai destinatari che dispongono dell'attrezzatura culturale più povera (o, se hanno più mezzi culturali, sono inclini per queste letture a svestirsene). Sono (e/o sono stati) i lettori del romanzo giallo e rosa o del fumetto nero, della fantascienza o delle dispense Nerbini, di «Grand Hôtel» o dei derivati televisivi. I testi che prediligono sono colpiti da un interdetto estetico, cui non di rado si associa una riserva etica: privi di valore letterario, sono spesso considerati anche cattive compagnie, frequentazioni vuote o riprovevoli. Siamo nel territorio della paraletteratura, nel Novecento via via più ampio e articolato, per generi e livelli. L'esclusione dalla letteratura ufficiale è più forte e persistente verso alcuni prodotti rispetto ad altri: se certi generi mostrano una capacità di muoversi verso i piani alti del sistema letterario, altri restano invece confinati nelle penombre dei bassifondi. Gli anni novanta si prestano bene a illustrare, per esempio, il punto

di arrivo delle diverse traiettorie del giallo e della fantascienza italiana. Il primo, dopo una legittimazione ottenuta fra anni sessanta e settanta grazie soprattutto all'opera di Giorgio Scerbanenco e di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, pare stia acquisendo una piccola centralità nel panorama letterario nazionale: i successi di pubblico e i consensi critici riscossi da Andrea Camilleri (padrone delle classifiche estive di narrativa italiana nell'estate 1998) e anche da Carlo Lucarelli ne sono l'esempio emblematico. La fantascienza autoctona invece, tradizionalmente fragile, pare aver trovato l'autore di successo che le era sempre mancato, Valerio Evangelisti, ed essersi insediata nelle abitudini di lettura del pubblico del genere (i titoli italiani pubblicati da Urania sono ormai fra i più graditi). L'antologia di fantascienza italiana *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, curata da Giuseppe Lippi e dallo stesso Evangelisti nel dicembre 1997, ha visto la partecipazione, a fianco di scrittori nati all'interno del genere (Nicoletta Vallorani, Franco Forte, Luca Masali), di un gruppo di giovani autori *mainstream* (Voltolini, Ammaniti, Scarpa, Giorgi, Mari) che vedono nella narrativa di genere uno dei materiali possibili del proprio lavoro e nei suoi prodotti una componente del proprio immaginario, senza prevenzioni. Sono segni di una crescita possibile e di una diversa attenzione verso il genere.

Ma non è nel mondo della paraletteratura «emersa» o emergente all'attenzione di un pubblico non solo settoriale e della critica (giornalistica, se non accademica) che vorrei muovermi, bensì nelle periferie del letterario novecentesco, nell'ambito di una narrativa marginale in senso stretto. Per indicare testi e formule che hanno saputo catturare l'attenzione di un pubblico di lettori fragili, intermittenti, ed estendere, seppure precariamente e ambiguamente, il dominio della parola scritta, offrendo di volta in volta uno spaccato di certi aspetti del costume, della mentalità collettiva, in particolare dei ceti meno acculturati.

All'inizio degli anni dieci arrivano in Italia i libretti della Casa editrice americana, una delle sigle editoriali europee con cui il tedesco Alwin Eichler compie l'importazione dei *dime-novel* americani. In questi fascicoli di 32 pagine al prezzo di 25 centesimi muove i primi passi nel nostro paese la letteratura «di genere», la forma «aspecializzata» di letteratura marginale tipica del Novecento. All'idea di un pubblico ampio e unificato propria del feuilleton ottocentesco la narrativa di genere sostituisce quella di un'of-

ferta plurale, segmentata, che proprio in virtù della sua varietà specialistica è in grado di raggiungere un pubblico più esteso e di renderne più stabile il consenso. Sono le storie western e poliziesche di Tom Mix, Alaska Jim, Petrosino, Nick Carter e Ethel King («La Nick Carter femmina»). Nella tipologia degli eroi e negli schemi narrativi queste storie hanno ancora molto del romanzo d'appendice, ma in forma semplificata e più diretta. La Casa Editrice Americana ha però un'esistenza effimera. Il formato *dime-novel* in Italia verrà poi ripreso da Nerbini, che acquista nel 1919 i diritti per la pubblicazione di Nick Carter, edito con notevole successo fino al 1923. Ed è Nerbini a presentare la prima significativa serie poliziesca italiana a dispense, «Nick Porter», che riprende in forma parodica il modello del detective americano, affiancando al protagonista una spalla comica con il volto di Charlot: a testimonianza, ha notato di recente Fausto Colombo, dell'inclinazione della cultura di massa italiana a usare la parodia come «genere-grimaldello» (si veda più in là il caso del fumetto pornografico).

Il *dime-novel* all'italiana è un punto d'arrivo del modello appendicistico ottocentesco e una sorta di preistoria della narrativa marginale di questo secolo. Gli anni trenta segneranno il momento di piena affermazione della letteratura seriale e di genere in Italia. Il rosa e il giallo ne sono i settori portanti. Il primo deve le proprie fortune alla produzione nazionale. Le opere di Liala e di Luciana Peverelli ne rappresentano le due versioni principali (sublime-dannunziana e media-realistica) e gli esiti qualitativamente più convincenti. Il giallo è invece essenzialmente un genere d'importazione. Non che manchino in questo primo periodo le firme italiane (anche, in un primo tempo, per sollecitazione del regime), ma si dimostrano – tranne rare eccezioni, la più significativa delle quali è quella di Augusto De Angelis – incapaci di una rielaborazione personale dei modelli anglosassoni. I giallisti italiani ancora per tutti gli anni cinquanta non riusciranno a guadagnarsi il consenso del pubblico e saranno spesso costretti a lavorare sotto pseudonimo. Una condizione che non permette acquisiti riconoscibilità il lavoro convincente di qualche solido artigiano, come Franco Enna.

Ma il punto di svolta, verrebbe voglia di dire il vero (o almeno un nuovo) inizio della storia della narrativa marginale di questo secolo è nel dopoguerra. Se in passato questo tipo di produ-

zione nelle sue forme più povere era sovente vissuto ai confini fra lo scritto e l'orale, nel Novecento ribadisce questa sua natura liminare, sviluppandosi innanzi tutto sul connubio di scrittura e immagine: sono il fumetto e il fotoromanzo a mostrarsi gli strumenti più adatti per dialogare con un pubblico di alfabetizzazione fragile e recente. Ma il nesso parola-immagini è solo un aspetto di una più generale propensione a svilupparsi a cavallo dei diversi media. Si tratta allora di libri nati sulla spinta di un programma radiofonico o televisivo, gli esiti commerciali sono alterni – successi, flop, risultati dignitosi –, ma la mole complessiva del fenomeno non è affatto trascurabile. E i «derivati», i libri transmediali, sembrano essere in grado meglio di altri di guadagnarsi l'attenzione di un pubblico di lettori deboli o saltuari. La loro storia è ancora tutta da delineare. Inizio possibile: alla metà degli anni trenta con *I quattro moschettieri* di Nizza e Morbelli. Età dell'oro: gli anni ottanta e novanta, l'epoca della nascita dell'emittenza privata e della moltiplicazione esponenziale dell'offerta televisiva. Genere principe: il comico (da Villaggio e la famiglia Arbore, a Giobbe Covatta e Antonio Albanese).

La produzione marginale ha un rapporto difficile con la forma libro. Le sue diverse formule si collocano o nell'ambito del libro seriale, legato a un'immagine rigida e rilevata di collana, o nell'ambito di un'editoria giornalistica o paragiornalistica (dispensa, albo, rivista). Più si scende nei livelli letterari e meno la figura dell'autore sembra rilevante. Ma non perché questo sia il regno di una ripetitività che non ammette eccezioni; piuttosto perché qui l'originalità del prodotto consiste nell'individuazione-invenzione di un «formato», di un'associazione specifica di confezione editoriale, contenuti e forme. Lo spazio di manovra dell'autore non è cancellato, ma si trova – molto di più di quanto accada ai piani nobili dell'edificio letterario – a fare i conti con i meccanismi editoriali.

Alla fine della guerra sulle pagine di «Grand Hôtel» (1946) e «Bolero film» (1947) si affacciano in Italia, con un successo clamoroso, il fumetto e il fotoromanzo per adulti. È una nascita tardiva e limitata solo al genere passionale, senza aperture all'avventura o alla comicità. L'unico spazio concesso all'evasione dei ceti subalterni è il privato, l'attenzione al rapporto fra individuo e società (ha notato Vittorio Spinazzola) non deve essere in nessun modo risvegliata. A livello d'intreccio e di caratterizzazione dei per-

sonaggi nulla di nuovo, se non un ulteriore impoverimento, rispetto alla tradizione del romanzo rosa. L'originalità è di linguaggio. Non il linguaggio verbale (piatto nel dialogato, poeticistico nelle didascalie), ma quello visivo: i disegni di Walter Molino o Giulio Bertolotti sono abili ed efficaci, uniscono dinamismo e corposità, le figure femminili che escono dalla loro penna sono sovente cariche di sensualità e propongono un'ideale di bellezza da *cover-girl* che rompe con i canoni mediterranei. Le storie sono moralmente ineccepibili; solo in forma implicita, nel messaggio muto di certi disegni, nel mezzo delle peripezie dei protagonisti, è possibile per i lettori sperimentare qualche inquietudine, qualche fantasticheria non del tutto innocua.

«Diabolik», creato nel 1962 dalle sorelle Giussani, inaugura una nuova fase del fumetto italiano per adulti. La svolta è radicale, si imbecca la strada del genere avventuroso, con un'inclinazione trasgressiva destinata nel tempo a farsi sempre più marcata. Le preoccupazioni pedagogiche e le cautele edificanti che governavano il fumetto passionale vengono spazzate via. I protagonisti, perno del meccanismo seriale, sono eroi negativi, malvagi senz'ombra di dubbio sin dal nome. Il capostipite, Diabolik, riprende il modello del Fantomas di Allain e Souvestre: spinto da un insaziabile desiderio di nuove ricchezze porta a termine i suoi colpi grazie alla sua audacia, ingegnosità e a un uso sistematico – ma non compiaciuto, né spettacolarizzato, piuttosto pragmatico – della violenza, per la prima volta tanto massicciamente presente nel fumetto nostrano.

L'inseguimento del benessere verso il quale era protesa l'Italia del boom assume qui un carattere iperbolico, assoluto e amorale. Lo schema delle vicende è standard, l'interesse del lettore è catturato dalle trovate d'intreccio in cui sono decisive le maschere per mezzo delle quali Diabolik ed Eva Kant riescono ad assumere identità diverse dalle loro. Il gioco del travestimento perfetto intriga e inquieta, sembra suggerire l'impossibilità di riconoscere un male che sa annidarsi in ogni piega del mondo quotidiano. Ma le ragioni del successo di «Diabolik» risiedono nella capacità di sposare ai temi «forti» un'efficace strategia comunicativa all'insegna dell'evidenza. È vero sul piano verbale, dove predominano dialoghi veloci, ma soprattutto sul piano visivo, per il formato e il disegno. «Diabolik» introduce in Italia il formato tascabile, adatto alle

letture veloci di pendolari sempre più numerosi: due vignette disposte verticalmente, che possono sdoppiarsi e solo molto di rado fondersi, abbastanza grandi per dare risalto sia alla figura, sia ai dettagli dei volti. La costruzione dell'immagine punta alla interpretabilità immediata, il tratto è semplice, all'insegna di una solidità artigianale, senza fronzoli.

Dopo «Diabolik», per il fumetto per adulti inizia una stagione fortunata, le proposte si moltiplicano, gli effetti si intensificano, i contenuti si radicalizzano. Personaggi simbolo di questa fase sono «Kriminal» e «Satanik», creazioni della coppia Magnus-Bunker (Roberto Raviola e Luciano Secchi). I delitti diventano sempre più efferati e compiaciuti, la vena di passionalità e sensualità – nelle pagine di «Diabolik» ben percepibile ma in secondo piano – si dispiega dando vita a situazioni di erotismo esplicito e perverso. Il disegno è più originale, con forti contrasti d'impronta espressionistica e una predilezione per le inquadrature ardite. Rispetto a «Diabolik» i personaggi di Magnus e Bunker sono più mossi e inquieti: se «Diabolik» sembra vivere in una sorta di atemporalità intangibile, identico a se stesso una storia dopo l'altra, «Kriminal» e «Satanik» portano sulle spalle il peso del proprio passato. Nelle storie e nei disegni di Magnus e Bunker affiora anche un ghigno grottesco, sorta di piccolo commento amaro e di segno di distanziamento, che negli epigoni sarà pressoché assente.

Sulla soglia della società del benessere l'immaginario popolare mostra dunque un forte incupimento. Dal fumetto nero emerge l'immagine di una società atomizzata, dove agiscono soggetti mossi da una spinta senza freni all'affermazione di sé: sono gli eroi di un nichilismo popolare, sintomo di un profondo disagio.

«Satanik» fa da ponte fra il fumetto nero e quello erotico tout court, che occuperà rapidamente le edicole alla metà degli anni sessanta. «Isabella duchessa dei diavoli» (1966) è la prima di una lunga serie di eroine generosamente svestite che accompagnano a modo loro lo svecchiamento dei costumi sessuali italiani e il processo di emancipazione femminile. Della serie fanno parte anche Jacula, Jungla, Sukia, protagoniste di albi di largo successo che riprendono il formato popolare di «Diabolik». Sono *recordwomen* dell'amplesso appartenenti a due diverse famiglie: quella delle *dark ladies* (come Bonnie o Jezabel), le cui storie sono dominate dal binomio sesso-sadismo, o quella delle libertine goduriose (come Isa-



bella o Messalina), animate da una ninfomania allegra, le cui vicende sono percorse da uno spirito comico-ironico, poco meditato e spesso sgangherato, ma più positivo. I personaggi sono creati per clonazione e parodia: riprendono volti di attrici note, recenti suggestioni cinematografiche e fumettistiche o vecchi modelli letterari. Non a caso i generi trainanti sono la fantascienza (sulla scia della Barbarella di Jean Claude Forrest) o l'avventura in costume (rivitalizzata dalla fortuna della serie romanzesca dedicata dai coniugi Golon ad Angelica marchesa degli angeli). La concorrenza fra le testate e quella con le riviste fotografiche e il cinema innescherà dopo qualche anno una crisi che si farà irreversibile con l'avvento della videocassetta.

1981: a portare al successo il marchio Harmony, i romanzi rosa della Harlequin-Mondadori, è un'imponente campagna pubblicitaria che ruota attorno a uno slogan particolarmente felice: «sognare a libri aperti». La massiccia pubblicità punta a declassificare il rosa, presentandolo certo come letteratura d'evasione (il suo specifico *appeal* è far sognare), ma di cui non vergognarsi. È il colpo decisivo al destino del rosa autoctono, già da tempo in crisi. La novità di Harmony è nella formula: come in tutte le tappe davvero significative della marginalità letteraria novecentesca, la fisiologia dei testi è intimamente legata al contesto editoriale nel quale sono inseriti. Harmony-Mondadori (come Curcio-Bluemoon) propone un rosa alleggerito e specializzato, eminentemente «funzionale». Rispetto al rosa tradizionale l'intreccio è semplificato (spesso sono evanescenti le figure degli antagonisti), il linguaggio è governato da un principio di leggibilità programmatica, è povero, ma corretto e chiaro. Qui l'indebolimento dell'individualità d'autore è controbilanciato dall'altrettanto decisa articolazione e specializzazione dell'offerta. Harmony non è una collana ma un sistema, una rete di collane: alla convenzionalità dell'intreccio si unisce la sua «permeabilità» (ha notato Maria Sofia Petrucci), la sua disponibilità ad aprirsi a una grande varietà di generi e sottogeneri. La ricchezza diversificata delle proposte consente di rispondere meglio alle richieste del pubblico, verso le quali il sistema mostra una certa reattività. Ecco allora, negli anni novanta, il rosa varcare la soglia un tempo proibita delle camere da letto, l'affacciarsi nei testi o nelle collane di una vena «hard», di un erotismo piuttosto esplicito.

Gli episodi presi in esame sono tutti casi di ampliamento

significativo dell'area della lettura, in nessuno di questi le élite colte hanno avuto un ruolo non dico decisivo, ma di una qualche rilevanza. Credo ci sia da riflettere. Che il «linguaggio della facilità» debba essere abbandonato soltanto alle logiche essenzialmente commerciali di un'editoria artigianale o industriale, che non sia possibile coniugarlo con qualche elemento di criticità, forse non è una legge di natura.

## LETTERATURA MARGINALE Il fumetto di qualità

di Dario Moretti

*Come in un quadro una foggia d'abito, un gesto, un oggetto rimandano a significati particolari, così nel fumetto l'inquadratura, la scenografia, la scelta di un segno che si ispira a un determinato linguaggio pittorico sono elementi essenziali: si tratti del «Corriere dei piccoli» o di «Linus».*

**I**n tema di fumetti, è frequente che si scriva e si legga di strutture narrative, di ritmo della sceneggiatura, di costruzione di personaggi e dei loro reciproci rapporti; più rara è l'attenzione specifica all'elemento visivo che di questa struttura è pur sempre il supporto vitale. È un paradosso le cui ragioni si scoprirebbero forse rintracciando la tradizione culturale da cui nasce la «critica del fumetto», più storico-letteraria che storico-artistica. L'attenzione per il fumetto infatti nasce nella prima metà degli anni sessanta nel mondo della letteratura, non in quello della comunicazione visiva: i «testi sacri» in materia sono i saggi di Carlo Della Corte (*I fumetti*, Enciclopedia Popolare Mondadori, 1961), i libri di Roberto Giammanco (*Dialogo sulla società americana*, Einaudi, 1964; l'antologia ragionata *Gulp! Sortilegio a fumetti*, Mondadori, 1965); e *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco (Bompiani, 1964).

Non che sia mai mancato l'apprezzamento per la qualità del segno, per lo meno in tema di fumetti d'autore; ma un segno considerato più come un elemento d'espressione che di significato. Per applicare al genere termini della critica «alta» (il gioco è lo stesso inaugurato all'epoca da Della Corte, Giammanco, Eco) è raro per esempio pensare ai fumetti in termini di iconologia, come si fa invece per gli affreschi del Trecento o per le tele del Seicento;

il che – se praticato con ragionevole moderazione – non significherebbe utilizzare strumenti d'analisi sproporzionati all'oggetto, ma riconoscere che le qualità «pittoriche» dei fumetti in realtà sono significative in sé o comunque «parlano» in parallelo alla linea narrativa, cui sono funzionali ma nella quale non si esauriscono. Come in un quadro una foggia d'abito, un gesto, un oggetto rimandano a significati particolari, così nel fumetto l'inquadratura, la scenografia, la scelta di un segno che si ispira a un determinato linguaggio pittorico sono elementi essenziali.

Quest'angolazione di lettura si rivela particolarmente utile quando si tenta di mettere in prospettiva la creatività dei fumettisti italiani per individuare un filo conduttore che resista al tempo e all'avvicinarsi delle mode grafiche: il significato visivo di una storia a fumetti offre informazioni supplementari, rivela collegamenti che non fanno che arricchire la fisionomia complessiva del testo. Non necessariamente quest'angolazione porta a ribaltare valori affermati o a nuove scoperte: alla radice del fumetto italiano c'è il «Corriere dei Piccoli», e tra i fondatori, nel 1908, c'è il celeberrimo illustratore Antonio Rubino, la cui fama di creatore di personaggi per l'infanzia è legata alla sua abilità di trasferire nelle pagine dei libri e dei giornali un gusto decorativo composito, genericamente definito liberty (volute, decorativismo naturalista, stilizzazioni basate sulla curva). Uno dei suoi personaggi più celebri è specificamente fondato sulla componente grafica: Quadratino, il bambino la cui testa è – mostruosamente, per il canone realistico – quadrata. Quadratino si avventura nel mondo da un lato perfettamente domestico e tranquillizzante, tridimensionale, nel quale, attraverso la bidimensionalità della sua testa, si insinua fino a impadronirsene completamente un filone di follia totalmente astratto: come accade nella tavola in cui, per riuscire ad entrare in una stanza chiusa, la testa del protagonista diventa di forma esagonale adattandosi all'apertura praticata in una porta (una bella porta déco, più che liberty). La zia Geometria a questo punto è costretta a rimettere in sesto il nipotino con l'aiuto di riga e squadra. L'allusione «didattica» al disegno geometrico e ai suoi strumenti nulla toglie alla morbosa commistione di bidimensionale e tridimensionale, che è il perno di tutta la storia.

Ma il principe dei collegamenti tra ambiti diversi nelle tavole a fumetti è ancora sul «Corriere dei Piccoli» Sergio Tofano

con il signor Bonaventura. Sulla base di una sintetica versione popolare dei canoni grafici futuristi Tofano, che proseguirà la sua carriera come autore, regista e attore teatrale, innesta elementi del linguaggio dello spettacolo: la narrazione attraverso le maschere, cioè personaggi indissolubilmente identificati dal costume che indossano, una struttura narrativa che riprende la ritualità del teatro dei burattini (il milione finale, immancabile come il ballo conclusivo delle storie di Gioppino) ed elementi espressivi riferibili allo stesso ambito teatrale (le posizioni del corpo sostituiscono l'espressione del viso, sempre identica). Il signor Bonaventura è un episodio significativo della diffusione del linguaggio futurista nel mondo quotidiano, da mettere accanto al laboratorio di Fortunato Depero e alla sua produzione di arazzi, abiti, elementi di decorazione per la casa; e le coincidenze grafiche tra Depero e Tofano sono ovviamente rintracciabili nei *Balli Plastici* del primo, cioè in un'opera teatrale.

Più avanti nel tempo, e per una lunga stagione, che ancora oggi non è conclusa, è il collegamento con il linguaggio del cinema a costituire la base della narrazione a fumetti: Kit Carson di Rino Albertarelli (dal 1944) e Tex Willer di Sergio Bonelli (dal 1948) si muovono in un filone che è certamente western all'italiana. Ma contrariamente al western di Sergio Leone, che innoverà con audacia anche l'iconografia tradizionale del western americano (i suoi personaggi, oltre che esplicitamente violenti, sono sporchi, sudati, poco eleganti), i personaggi che si muovono nelle storie di Kit Carson e di Tex Willer si ispirano piuttosto all'iconografia delle raffigurazioni documentarie e di genere dell'epoca (Remington); mentre il cappellone spropositato di Kit Carson è giustificabile solo con un riferimento a quello cinematografico di Tom Mix. Il riferimento vero è alla narrativa salgariana e al «Ciclo delle pellirosse», un West sognato e puntigliosamente ricostruito a casa propria, ma ora con il malizioso intento di far meglio del maestro: è lo stesso Albertarelli, in un supplemento di «Linus» (*Il west di Emilio Salgari*, «Linuswest», novembre 1969) a firmare un'accurata critica degli errori geografici e storici dei tre romanzi del ciclo salgariano. Ma dal punto di vista grafico non c'è accuratezza di ricerca che possa far sembrare credibili (a noi che ormai ce ne siamo fatta un'immagine attraverso lo schermo panoramico del cinema e la fotografia, se non addirittura direttamente) i paesaggi delle praterie di Albertarelli e Bonelli: nei disegni infatti gli ambienti sono scarni,

delineati in modo molto più sommario rispetto ai personaggi e, quando proprio occorre una panoramica, i canyon assumono una sospetta aria «dolomitica» e ispirano la stessa tenerezza degli scenari di cartapesta del teatro di marionette.

Ancora il Far West, ma in chiave satirica, è protagonista di un altro episodio saliente del fumetto, nato alla vigilia della riscoperta critica di questo linguaggio. Compare infatti nel 1957 un personaggio tra i più celebri, ma meno maneggevoli del corpus dei fumetti italiani: Cocco Bill di Benito Jacovitti. Le sue storie a puntate sono pubblicate settimanalmente su una testata, «Il Giorno dei ragazzi», che intende esplicitamente riproporre in forma adeguata ai tempi il taglio del «Corriere dei piccoli». Cocco Bill, anch'esso un western riletto in chiave nazionale (o addirittura paesana: la lingua degli indiani è spesso un dialetto meridionale), è in apparenza una sorridente parodia. Mette in scena personaggi classici (l'eroe senza paura, la maestrina, gli indiani, i soldati, i bari) che discendono però più da *Ombre rosse* che da Tex Willer: Salgari è ormai definitivamente sostituito da modelli cinematografici. Ma ritroviamo nel segno di Jacovitti la vena di follia surreale di Rubino, che qui diventa la caratteristica più impressionante dell'autore: il mezzo salame con i piedini che, da un angolo della vignetta, chiosa lo svolgimento della vicenda, cavalli che parlano e pensano, iperboliche quantità di frecce a trafiggere un unico personaggio, cadaveri che si adeguano alle asperità del terreno come se la morte li avesse privati di ossa; perfino una rottura dell'illusione scenica, in una puntata in cui la camicia dell'eroe da bianca diventa improvvisamente gialla e Cocco Bill si rivolge direttamente al lettore consigliandogli di prendersela con il «cromista» (il disegnatore incaricato di colorare i disegni a china nera dell'autore). Una sfuggente ma onnipresente morbosità si scatena in particolare nelle panoramiche, le celebri grandi tavole di Jacovitti, costruite ossessivamente con un tessuto fittissimo e omogeneo di vignette prive di cornice, ciascuna indipendente dall'altra, ma senza spazi vuoti, affollate come le scene di una tavola di Bosch.

Bisogna arrivare al periodo della maturità del fumetto d'autore, alla nascita di «Linus» (1965) perché la morbosità così spesso mimetizzata nel segno (dato che non poteva esplodere nel contenuto letterario) venga alla superficie con piena dignità culturale: Valentina di Crepax, il caso più illustre di fumetto d'autore ita-

liano, celebra audacemente la cosciente autonomia delle possibilità letterarie del fumetto, la sua capacità di affrontare temi ritenuti dominio della saggistica (la psicoanalisi) o dell'arte colta (l'immaginario sadomasochista). E in più è costellato di citazioni sociali e culturali d'attualità (i protagonisti in visita a mostre d'arte dove compaiono ridisegnate sculture di Pietro Consagra, situazioni che parlano il linguaggio dell'attualità politica). È un momento d'oro per il fumetto, che si propone per la prima volta come completamente contemporaneo, a livello di cronaca, senza complessi rispetto al cinema. Anzi, complice un'intelligente operazione di ispirazione pop, riesce almeno in un caso a invertire dopo decenni il proprio rapporto di dipendenza dai modelli dello schermo: il fumetto non riprende più dalla macchina da presa temi e figure, piegandoli ai suoi spazi, ma le offre inquadrature, situazioni e ritmi elaborati nel proprio «codice comunicativo». Nel 1967 un film realizzato da un Tinto Brass non ancora monomaniaco, *Col cuore in gola* (titolo alla Godard, protagonista maschile Jean-Louis Trintignant), traduce felicemente in immagini in movimento la narrazione semplificata e le allusioni colte tipiche del fumetto d'autore; consulente del regista è lo stesso Guido Crepax.

È ancora «Linus» a tenere a battesimo un altro personaggio centrale, questa volta non più legato all'attualità ma, ancora, pienamente alla letteratura: Corto Maltese, personaggio di tale successo da prestare il suo nome, pochi anni dopo, a una testata complementare a quella che l'aveva lanciato, diventa l'emblema del genere avventuroso. Se le avventure di Valentina si svolgevano in bilico tra l'inconscio e l'attualità, Hugo Pratt ritorna a giocare – questa volta scopertamente e intenzionalmente – la carta della citazione letteraria: Conrad, Stevenson, Melville, Jack London, messi in corto circuito con le versioni cinematografiche dei loro personaggi, da Humphrey Bogart a John Wayne. Il repertorio degli oggetti raffigurati è accuratamente *rétro*, descritto con la precisione di uno scenografo, in uno sfoggio di esotismo ora anche visivamente aggiornato e documentato: l'ambientazione è estremamente precisa, viene utilizzata senza complessi e anzi diventa un punto di forza. Costumi e soprattutto uniformi sono al centro dell'interesse grafico, con una passione per il modernariato da bancarella di *surplus* e berretti dell'Armata rossa, degna di un trattato di uniformologia; ma che rimane sostanzialmente un piacere da collezioni-

sta. E del resto anche Guido Crepax aveva disegnato in gioventù una serie di soldatini di carta da ritagliare, a suo tempo riproposti come testo mitico da «Linus»; per non parlare della semplificata ma precisa identificazione delle uniformi sudiste e nordiste del *Sergente Cocco Bill* di Jacovitti. Il gioco dei soldatini pare essere un crocevia fondamentale del fumetto d'autore, dove si svela il gioco infantile anche quando è rivestito di un segno colto.

Nella stagione del fumetto d'autore meglio ricordare allora tentativi di utilizzare il linguaggio del fumetto in maniera esattamente opposta, non per la sua capacità di creare mitologie ma per l'energia con cui se ne appropria attraverso la parodia: Ada di Altan (solo due anni di vita, 1978 e 1979, tra «Linus» e il suo *alter ego* editoriale, «Alter» per l'appunto) che è il controcanto sarcastico allo stesso mondo letterario celebrato in Corto Maltese; e, dello stesso Altan, l'impietoso *Cuori pazzi* (1979-80) che sbeffeggia l'introversione del mondo cinematografico di Ingmar Bergman; oppure le disincantate storie della rivoluzione sovietica di Panbarco, negli anni ottanta, il cui autore – non per caso – ha oggi abbandonato il fumetto per intraprendere una fortunata carriera nel mondo della narrazione multimediale.

Resta da citare un filone affine al fumetto d'autore, che tra gli anni sessanta e settanta venne testardamente ripreso più volte con passione senza riuscire a raggiungere risultati di successo confortanti: il fotoromanzo d'autore, potenziale successore moderno del feuilleton cui l'«Almanacco letterario Bompiani» dedicò il numero del 1972 (*Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*). Le speranze in questo senso erano alimentate dalla fortuna che in Francia il genere riscuoteva su «Hara Kiri», dove Wolinski e Cavanna alternavano alle pagine disegnate le sceneggiature per immagini fotografiche e le pagine di finta pubblicità che, insieme agli strumenti della fotografia, utilizzavano quelli del collage. Fu forse la carica dissacrante e diretta della fotografia, comunque utilizzata, a scontrarsi in Italia con la tradizione giovane ma già fortissima del raffinato fumetto d'autore, meno diretto, fatto per un gusto più fine; e le esperienze di fumetto fotografico si sarebbero poi ristrette alla forma di vignette fotografiche su riviste di satira politica, senza preoccupazioni letterarie, come «il Male».



## NOSTRO CANONE QUOTIDIANO

di Massimo Regesto

*In nessun manuale giornalistico, in nessun corso per aspiranti giornalisti viene illustrata la filosofia e la pratica del «canone», genere principe per molti quotidiani. Si tenterà, dunque, di offrire qui, a uso di tutti gli interessati, un'inedita tassonomia del canone letterario.*

**È**

curioso come uno dei generi giornalistici più usati e abusati sfugga a qualsiasi classificazione. Basta aprire un qualunque manuale di giornalismo per incontrare la puntuale spiegazione di cosa siano (parliamo delle pagine culturali) un elzeviro o una recensione, come si scriva un'intervista e in che modo vada redatta una scheda informativa: ma in nessuno di questi testi, nel programma di nessun corso viene mai spiegata la filosofia e pratica del «canone». Strana mancanza, visto che il canone è, per alcuni giornali almeno, il genere giornalistico principe, la «chicca suprema», il «grande ingolositore» per capiservizio e intervistatori, editorialisti ed elzeviristi, il «riempitivo massimo» per pagine e colonne in carenza di idee, insieme alla «polemica surrettizia» e alla «anticipazione in esclusiva».

Nostra ambizione sarà quindi offrire una prima, ancora parziale ma lodevolmente inedita tassonomia del canone letterario a uso di giornalisti e opinionisti letterari.

Con «canone», e citiamo il Devoto-Oli, si intende in questo caso: «Catalogo di opere, di autori proposti come norma al comporre in prosa e in verso (per esempio quello compilato dai grammatici alessandrini). Il complesso dei libri sacri riconosciuti dalla Chiesa come fonte della rivelazione divina. L'elenco ufficiale

di quanti la Chiesa ha santificato». Si capisce subito come in ambito letterario, per traslato, il termine canone abbia assunto il significato di elenco dei libri più significativi di un'epoca, di una cultura o, in termini assoluti, dell'intera produzione letteraria dell'umanità.

In ambito giornalistico, infine, il principio del canone si è trasformato in una versione più paludata e decente del famoso «gioco della torre» (al negativo: dovendo salvare un corpus ristretto di titoli, chi butti dalla torre e chi salvi?) o dell'«isola deserta» (al positivo: dovendo sopravvivere come un novello Robinson Crusoe della letteratura chi ti porti dietro, dato un numero chiuso di titoli?).

I canoni possono presentarsi sulle pagine di un quotidiano o settimanale sotto diverse vesti.

1. Possono essere evocati direttamente, ponendo a uno o più opinion leader la fatidica domanda e aspettando (o sollecitando) le risposte di altri opinion leader. Questa modalità viene esperita di norma in occasione di cambi di decennio, di secolo o di millennio in qualità di «grande tiro di somme epocale», oppure in occasioni più prosaiche come l'apertura del «vivace dibattito sulle letture scolastiche o giovanili e formative».

O in occasione di qualche «grave polemica sulla sopravvivenza dei classici» (perché non li legge più nessuno? Quali tra essi sono ancora proponibili come irrinunciabile bagaglio dell'uomo colto al passo con i tempi ma consapevole della propria tradizione culturale?).

2. Possono essere invece suscitati per via indiretta da opere e occasioni che di per sé si pongono come «canoni intrinseci». Le occasioni possono essere classicamente:

a) Una nuova opera di consultazione o una nuova storia della letteratura. In questo caso la «virulenta polemica» può riguardare:

– Inclusioni o esclusioni di autori e opere (succede per esempio con gli autori contemporanei, specie italiani e viventi, a ogni nuova edizione della *Garzantina di Letteratura*). Il reference in questione diventa un canone tendenzialmente onnicomprensivo che certifica lo statuto di esistenza di un autore o lo relega in un limbo senza rimedio, con prevedibili conseguenze per gli esclusi: quali cambio di editore, rottura di vecchie amicizie con alcuni inclusi, caduta della libido.

– Il peso, in termini di righe, concesso a un autore, una volta accolto nell'opera. Utile soprattutto per verificare le fortune critiche di minori d'ogni tempo: le voci dedicate al Bandello o a Fal-della cresceranno o si contrarranno a seconda del momento critico.

Queste alterne fortune sono ovviamente pane per i recensori, che, dopo avere duramente criticato o blandamente elogiato le scelte fatte dai curatori dell'opera in questione, proporranno un controcanone a detta loro più rispettoso delle gerarchie di valore, provocando a loro volta una eccitante ricaduta di dibattito (risposte piccate dei curatori medesimi o ulteriori contributi alla discussione).

b) La definizione di un proprio canone da parte di un «illustre addetto ai lavori». Esempiare il caso del vespaio giornalistico suscitato da Cesare Segre sulle pagine del «Corriere della Sera». Fornito dall'intervistato un proprio, personalissimo elenco di testi immortali, quasi nessun critico letterario, accademico o militante, ha rinunciato al piacere-dovere di fornire nei giorni e settimane seguenti il proprio elenco di letture immancabili e fondative.

Giunto all'apogeo delle sue fortune, il canone letterario-giornalistico domina incontrastato le pagine dei quotidiani, ma dietro l'angolo si staglia la triste eventualità di una sua rapida decadenza.

I problemi sono presto detti: un canone rigoroso rischia l'ovvietà: dovendo enumerare le dieci opere fondamentali della letteratura italiana si può ragionevolmente giocare su un insieme di titoli giocoforza ristretto (chi lascerebbe fuori Alighieri Dante, Petrarca Francesco, Boccaccio Giovanni o Leopardi Giacomo?). In caso contrario (ossia un'elencazione del tutto eterodossa) non si sfuggirebbe al sospetto di intenzionale pretestuosità.

Possiamo certo discutere se inserire o meno figure come Carducci o D'Annunzio nel nostro canone, ma rinunciare ai cinque o sei giganti obbligatori per inserire l'abate Zanella o il Burchiello saprebbe troppo di «indifendibile trovata».

Unica soluzione per la sopravvivenza del genere sarà allora, da un lato la sua specializzazione: i cento migliori fumetti, i dieci irrinunciabili *hard boiled*, le diciotto raccolte di sestine da non perdersi; dall'altro la sua personalizzazione (strada sulla quale, in effetti, le testate più accorte hanno già iniziato a inoltrarsi). Sapere quali sono i «libri dell'anima» delle diverse firme

potrebbe farci scoprire opere non per forza accademicamente ovvie e, nel caso di elencazione onesta e senza filtri o pruderie, mettere in luce le strutture profonde della formazione letteraria, le motivazioni più abissali della posizione teorica del proponente, senza che per questo venga meno la chiamata alla discussione e all'elaborazione del «controcanone» per gli altri illustri opinionisti.

## GLI AUTORI

---

### **Alte tirature**

Il ricettario della New Age  
*di Maurizio Imperiali*

La morale dei faraoni  
*di Giuseppe Gallo*

Primo Levi, una canonizzazione dal basso  
*di Mario Barengbi*

La realtà di Vincenzo Cerami  
*di Stefano Calabrese*

### **Comprati in edicola**

Il nuovo corso della narrativa «di genere»  
Intervista a Giuseppe Lippi  
*di Bruno Falchetto*

### **Adottati a scuola**

La letteratura per moduli  
*di Carlo Minoia*

Un gran bisogno di Novecento  
*di Paolo Giovannetti*

Pennac, l'orrore del silenzio  
*di Maria Sofia Petruzzi*

ALTE TIRATURE  
Il ricettario  
della New Age  
di Maurizio Imperiali

*Nella pubblicistica New Age l'universo del discorso resta inespresso, quasi che si fidasse in un effetto gestaltico nel lettore, disposto a chiudere i contorni mancanti con quelli della figura complessiva che lui ha in mente. A meno che il nucleo hard del pensiero New Age non siano i non meglio definiti concetti di «armonia», «amore», «convinzione» ed «energia» richiamati a ogni piè sospinto.*

**S**cimmiettando i maestri zen, si potrebbe cominciare a definire l'oggetto con due storie. Storia numero uno: un giornalista spiega a un pubblicitario come sia strutturata la rivista per cui lavora, dicendo che si occupa di tutte le branche della medicina che, pur insistendo anche su «grandi patologie», hanno un impatto soprattutto sul benessere, dalla nutrizione all'angiologia, alla dermatologia. «Ah, ma allora è New Age» risponde il pubblicitario. Storia numero due: un cliente chiede al commesso di un grande emporio musicale dove possa trovare dischi di Steve Reich (musicista americano minimalista, come Glass del resto, ma forte di una scrittura seriale rigorosa): «È nella New Age» risponde il commesso.

D'acchito sembra che New Age sia oggi una sorta di etichetta residuale, sotto la quale confluiscono gli oggetti difficilmente classificabili, ma in qualche modo lontani dalle categorie forti del pensiero occidentale: la rivista medica che non parla di interventi di cardiocirurgia ma di nutrizione, la musica che «a orecchio» sembra un po' orientaleggiante e, quindi, aliena alla tradizione colta (o meglio alla percezione che molti ne hanno).

Che cosa poi sia effettivamente la New Age non è peraltro facile da dire in modo conciso. Sostanzialmente è un movimento meno nuovo di quanto sembri ora, che si sviluppa negli Stati Uniti

negli anni settanta, e che idealmente viene considerato la prosecuzione del movimento degli Acquariani, cioè coloro che ritenevano che l'ingresso nell'età dell'Acquario (ricordate *Hair*?) avrebbe portato a un radicale mutamento dei rapporti umani e sociali, a un nuovo rapporto con l'universo e, in definitiva, a un salto evolutivo. La New Age parte da lì, e da una critica della società attuale che si incardina sul rifiuto di un ambiente tecnologizzato e antiecológico, su un'organizzazione del mondo del lavoro spersonalizzante, e quindi nemica di un rapporto autentico con se stessi e gli altri, su una costante reificazione sfociata nel consumismo totalizzante. Il fenomeno viene dato in estinzione nella madrepatria, e difatti si parla già di Next Age, si passa cioè dalla nuova era a quella successiva.

Secondo alcuni commentatori, negli Stati Uniti sarebbero una ventina di milioni gli adepti o comunque gli interessati alla filosofia New Age, in Italia sarebbero circa 700 mila. Prese con beneficio d'inventario le cifre, chi sono in Italia i seguaci della New Age? Secondo Daniela Marafante, dell'Istituto RIZA che all'argomento ha dedicato lo scorso anno un riuscitissimo convegno, si distinguono diverse fasce. Innanzitutto c'è una parte sostanziosa di persone sensibili ai temi dell'ecologia, magari i più inclini ad accettare che la natura, e la terra, possano essere divinizzate, come avviene per esempio nella cultura celtica – anche in quella greca, peraltro, ma quest'ultima sembra interessare meno i «new-ager». Poi viene chi è alla ricerca di una qualche spiritualità che si differenzi dalle religioni rivelate, ma che soprattutto sia in grado di rispondere al cruciale quesito «perché ci si sveglia al mattino?». Del resto il movimento è caratterizzato da un totale sincretismo. Secondo l'interpretazione New Age corrente, le diverse religioni sono una costruzione culturale che risponde comunque a bisogni fondamentali di ricerca che, ovviamente, sono più o meno gli stessi del new-ager. A queste due aree si affianca quella di coloro che hanno a cuore la cura del corpo, rifiutando però l'approccio della medicina scientifica: tecniche dolci, quindi, spesso collegate alle medicine tradizionali orientali o a tecniche nuove come la cristalloterapia. Di qui anche l'interesse per l'alimentazione, la ricerca del cibo naturale, non trattato, non bioingegnerizzato, in breve meno morto.

Ma nelle formulazioni più alte, l'interesse per il corpo va al di là del salutismo un po' stolido da rivista di fitness, in quanto

è la manifestazione concreta di un diverso giudizio sul corpo, che non è più la prigione della religione cattolica, ostacolo all'esplicarsi della spiritualità, né la prigione platonica ostacolo alla contemplazione delle idee. Tutt'altro, il corpo ha una sua intelligenza è un medium fondamentale per la piena comprensione della vita.

Chi c'è ancora? Coloro che credono nel *contatto*, vale a dire non solo nell'esistenza di altre vite intelligenti, ma anche nell'esistenza degli UFO, dei rapimenti di terrestri e di tutto quanto segue, anche se più che dalle parti degli *XFiles* di Chris Carter siamo nell'atmosfera delle *Guide del Tramonto* di Arthur C. Clarke, perché la funzione degli extraterrestri è essenzialmente positiva, sono una guida, una presenza destinata a orientare l'umanità verso un livello superiore di esistenza.

Questa è la New Age alta, perché ne esiste anche una bassa, che sussume in modo più o meno indifferenziato tutta la tradizione dell'occulto, dai tarocchi alle pratiche simil-magiche. È la New Age degli annunci che promettono corsi per raggiungere l'illuminazione in sette giorni, sintetizza Marafante, ed è in reazione proprio a questa degenerazione (che ha aspetti folk e affaristici ma anche altri ben più preoccupanti) che sarebbe nata la Next Age.

Questa spiegazione è senz'altro limitata, ma del resto qui non della New Age si tratta, ma del suo côté editoriale. Il quale presenta alcune peculiarità. Intanto è più un fenomeno da libreria che da edicola. Non solo perché l'arrivo in Italia di questa «religione postmoderna» ha coinciso probabilmente con un incremento dell'attività delle case editrici storiche dell'esoterico e del sapienziale, come Mediterranee e Armenia, ma con l'arrivo di nuove iniziative, come i Nuovi Delfini del Gruppo Futura, e i bei colpi di editori come Corbaccio, che si è assicurato la traduzione di tutti i libri di James Redfield, che con la sua *Guida alla profezia di Celestino* ha assunto in breve un ruolo di primissimo piano. Non ultima conseguenza è l'imporsi anche qui di autori come Carlos Castaneda o Paulo Coelho ritenuti fondatori-adepti-compagni di strada del movimento.

Il numero relativamente ridotto di periodici testimonia probabilmente della non grandissima penetrazione e anche della mancanza di un sostanzioso mercato pubblicitario: non è un dato direttamente correlabile, è vero, ma secondo la Ricerca Sinottica Eurisko, il numero delle persone che dichiara di curarsi prevalentemente



mente o esclusivamente con rimedi alternativi rappresenta sì e no il 5% del campione intervistato. I periodici che espressamente si richiamano alla New Age si contano sulle dita di una mano, e la maggior parte di loro ha una particolarità notevole: viaggia insieme a un compact disc musicale o musicale con traccia CD-ROM, per visualizzare immagini e filmati al personal computer.

Questa, per esempio, è la formula di «New Age New Sounds», la prima rivista del settore italiana (è un mensile giunto al suo ottantatreesimo numero, nato nel 1990). È pubblicata dalla New Sounds, che edita anche altre riviste che hanno in comune l'interesse musicale e la riscoperta (?) di tradizioni e culture dimenticate: «Keltika», «Medioevalia», «Nuova Era» (qui il gioco è un po' facile). Al centro dei servizi in questa rivista c'è la musica. Del resto, vista la disinvoltura di molti new-ager nello scegliere questo o quello strumento per raggiungere un diverso stato emotivo, e una diversa consapevolezza, dai tarocchi alle candele, non deve stupire che la musica, fenomeno destrutturante della percezione del tempo, sia un elemento centrale nell'apparato teorico e pratico del movimento.

Ma non c'è solo questo, e una quota parte è rivolta alle categorie delineate prima: articoli sulla ricerca dell'armonia tra mente e corpo, sull'uso del proprio corpo come porta per un diverso stato di coscienza e via di questo passo. C'è anche parecchia psicologia – spesso l'argomentazione verte sul pericolo che si corre con una eccessiva compressione delle emozioni, con rimandi (peraltro vaghi) ai concetti scientifici che fanno capo alla psiconeuroendocrinologia, cioè all'interdipendenza tra l'attività psichica e certi effetti sul piano fisico, caso tipico il rapporto tra profilo di personalità, reazione allo stress e malattie cardiache. Compaiono poi altre tecniche da sempre a cavallo tra scienza e mistificazione, come la grafologia.

Più interessante la presenza di articoli dedicati a temi come il pericolo che il turismo di massa rappresenta per le popolazioni tribali, oppure all'inquinamento luminoso delle grandi città. A merito della rivista va detto che il tono è sempre piuttosto contenuto, anche quando in qualche misura ci sono di mezzo argomenti che inducono per loro natura ad andare sopra le righe (per esempio i possibili contatti tra extraterrestri e civiltà precolombiane).

Senz'altro diverso è invece l'approccio alla materia tenuto da «Essere New Age», rivista del Gruppo Futura ben più recente

(è nata nel 1996). Francamente è un po' difficile trovare differenze sostanziali tra questa pubblicazione e quelle più in generale dedicate alla salute e alla fitness (parlando ovviamente di quelle più lontane dalla medicina scientifica). Certamente se si parla di cura del corpo ci si rifà prevalentemente alle discipline orientali, anche se più spesso in versione californiana, e mentre l'idea di curarsi con i colori o con i cristalli nei mensili di salute occupa di solito una piccola parte, qui i rapporti quantitativi si invertono. E così si può parlare per pagine dei portenti dell'acqua di mare (impossibile da ricreare in laboratorio, sostiene l'omeopata intervistato) senza citare un solo studio pubblicato, per poi condurre fornendo in uno specchietto le indicazioni: raffreddore, sinusite, eczema, inappetenza dei lattanti e poco altro. Tanto tuonò che piovve. La trattazione in sé, insomma, non cambia rispetto alle riviste cugine, e a volte nemmeno le firme degli articoli.

Lo stesso vale per gli articoli di alimentazione: ben fatti, certamente, ma non dissimili da quelli che si incontrano anche nelle pagine dei femminili. Come nei femminili, ma soprattutto quelli di un po' di anni fa, abbondano le pagine dedicate alla chirologia (attenzione, non la chiromanzia, qui si parla di analisi del carattere in base alla lettura della mano), numerologia, astrologia. In questo senso, l'idea che si cerchi di agganciare il sostrato irrazionalistico da sempre presente nella società esce confermata.

Dalle riviste di fitness e salute è ripreso – da tutte le pubblicazioni New Age – anche lo schema che vede accanto all'enunciazione di concetti generali il tentativo di saldare sempre il tutto a una precettistica più immediatamente spendibile, e così un discorso a suo modo «alto» sulla necessità di imparare a comunicare si conclude con indicazioni come «siate flessibili», oppure «diventate consapevoli che ognuno ha una sua interpretazione della realtà», cioè il «mondo è bello perché e vario» oppure, versione da liceo classico, *tot capita tot sententiae*.

Dov'è allora la specificità New Age? Forse nelle rubriche, dove si intrecciano domande sul rapporto tra universo deterministico, il karma e il libero arbitrio, cui si danno risposte che si concludono indicando l'impossibilità «di comprendere o seguire la New Age soltanto con la razionalità» perché «equivale a pretendere di usare un martello per conoscere un televisore». O nelle interviste agli opinion leader del settore, come lo stesso Redfield, che

vale la pena di citare per rendere il tono: «Cosa pensi delle altre dimensioni?» chiede l'intervistatore. «Esistono e sono ricche di conoscenza e interazione» risponde Redfield. «Sto cercando di portare delle illuminazioni dalle altre dimensioni in questa. In realtà esse non sono lontane da noi: se ci apriamo a livello vibrazionale le possiamo percepire senza muoverci di qui».

È ovvio che il gioco delle citazioni avulse dal contesto è facilissimo e, sottoposta a questo trattamento, anche una rivista dedicata alle apparecchiature ad alta fedeltà, per esempio, potrebbe sembrare surreale. Il fatto è che la rivista sull'alta fedeltà fa riferimento a un nucleo di conoscenze stabile ed espresso cui ci si riferisce, magari riassunto anche nell'editoriale per chiarezza, mentre qui l'universo del discorso resta inespresso, quasi che si fidasse in un effetto gestaltico nel lettore, disposto a chiudere i contorni mancanti con quelli della figura complessiva che lui personalmente ha in mente.

A meno che il nucleo hard del pensiero New Age non siano i non meglio definiti concetti di «armonia», «amore», «comunione» ed «energia», richiamati a ogni piè sospinto.

Che il movimento New Age abbia una sua ben precisa spiegazione sociologica, e forse antropologica, soprattutto in un periodo di stanchezza dei sistemi di pensiero più strutturati, è innegabile. Basta pensare alla rimozione del corpo che caratterizza i giovani programmatori descritti da Douglas Coupland in *Microservi* per capire come una dottrina che rimetta in discussione la percezione di sé non possa che rispondere a un bisogno reale. Così come è pacifico che il bisogno di comunicare non possa essere esaurito nelle chat di Internet o nell'espansione dell'uso dell'e-mail, e difatti in alcuni dei migliori articoli letti sulle riviste italiane si accenna una critica a questa visione un po' semplicistica dei rapporti interpersonali nella società informatizzata. Resta il dubbio se a queste necessità risponda efficacemente, più che la New Age, la pubblicistica New Age.

ALTE TIRATURE  
La morale dei faraoni  
di Giuseppe Gallo

*Per comprendere le ragioni dell'attuale esotismo egittologico, non dobbiamo trascurare la disponibilità degli autori a operare innesti arditissimi tra il passato e l'oggi con l'obiettivo di rispondere alle ansie esistenziali di fasce cospicue del pubblico di massa, grazie anche al processo di rivalutazione della coscienza individuale come metro per giudicare le esperienze della vita pubblica.*

«**T**utto Sommato, 4000 anni fa le cose non erano granché diverse da oggi!», così recita la didascalia di «Zio Paperone e il tesoro di Tutank-Paperon», uno dei racconti a fumetti riuniti in *Paperamses*. Presentato come primo numero della collana dei Super Miti, il volume raccoglie, insieme a un prologo e un epilogo scritti per l'occasione, dieci testi che in diversa misura hanno a che fare con l'Egitto antico. Ospitati sul settimanale «Topolino» in periodi diversi, tra il 1961 e il '96, sono stati ricuciti insieme con l'intento evidente di sfruttare un *trend* editoriale favorevole.

Astuta e spregiudicata, l'iniziativa rappresenta anzitutto un tentativo di annettere all'esotismo egittologico una fascia ulteriore di pubblico, soprattutto (ma non solo) giovane, andando a pescare in quella riserva cospicua di lettori costituita dagli affezionati del più diffuso periodico a fumetti. Ma costituisce anche una sanzione di credito commerciale, come spesso accade ai livelli meno istituzionalizzati della produzione estetica, pronti a rielaborare, spesso in forma parodistica, i temi dei grandi successi di massa del momento, tanto più se di dimensioni internazionali.

Con disinvolta perizia, gli sceneggiatori si servono dei diversi spunti narrativi che l'Egitto offre all'immaginario collettivo in modo strumentale, piegandoli alle caratteristiche di un prodotto

ibrido, che mischia il comico con il fantastico e il fiabesco con l'avventuroso. Il procedimento è consueto a ogni forma di produzione seriale, tesa per costituzione a moltiplicare il piacere della lettura o della visione riproponendo costanti narrative pluricollaudate in situazioni sempre inedite.

In un universo siffatto risultano perfettamente intonati i molti, macroscopici anacronismi: un forno a legna per cuocere pizze triangolari, un'amaca regale, una caffettiera lignea, un cannocchiale, un corteo di scioperanti incattiviti armati di minacciosi cartelli, e poi, ancora, lingotti d'oro, solventi, spazzole e spazzoloni, una cazzuola, tendaggi, divani, forzieri, seggiole, scrivanie, cassette per la posta, megafoni, posate. Ciò che conta osservare è che *Paperamuses* esaspera una delle componenti di contenuto che hanno contribuito maggiormente a determinare il successo dell'Egitto nel mercato librario, e cioè la disponibilità a operare innesti talora abbastanza arditamente tra il passato e l'oggi; una disponibilità che oltre alla fenomenologia psichica – come avviene in prevalenza nella contigua produzione romanzesca – qui coinvolge anche la realtà materiale, a incominciare dagli utensili di uso quotidiano.

Tanto Christian Jacq quanto i suoi emuli tendono, in effetti, a proiettare sull'antichità egizia un insieme di inquietudini e di aspirazioni che hanno la loro ragione di essere nella contemporaneità. Né in ciò bisogna vedere qualcosa di per sé riprovevole. La storia della letteratura insegna che ogni interpretazione romanzesca delle età passate risponde a esigenze del presente. La fortuna incontrata nel primo e nel secondo Ottocento dal romanzo storico si reggeva su un'operazione non molto dissimile: si gettava lo sguardo sulle origini della modernità borghese o sui recenti processi che avevano portato alla sua piena acclimatazione storica, avendo sotto gli occhi tuttavia le contraddizioni non risolte della società contemporanea di cui si intendeva mettere in luce la genesi lontana.

Nondimeno, la diversità dell'operazione balza agli occhi. Nel romanzo storico l'attenzione si concentra su eventi che hanno un rapporto con la contemporaneità di vicinanza stretta, di ordine genealogico e geografico, se non necessariamente cronologico: anche se sono il prodotto di organismi sociali decaduti, gli accadimenti romanzati rendono conto di un insieme di circostanze che non hanno affatto smesso di produrre, nel bene e nel male, i loro

effetti nell'oggi. Anche quando si sofferma a indagare di preferenza la vita intima dei personaggi la narrazione mette perciò sempre in discussione la vicenda istituzionale (politica, sociale, economica) delle differenti storie nazionali. Nella saga di *Ramses* e nelle opere a essa affini, viene fatta oggetto di narrazione romanzesca, invece, un'epoca molto distante nello spazio e nel tempo, che non ha se non modesti nessi di continuità storica con la civiltà occidentale alla quale lettori e autori appartengono. Al di là delle scelte di genere o di stile che differenziano sensibilmente tali prodotti, comunque la motivazione alla scrittura nasce da un duplice impulso, di tipo estetico-fantastico e di tipo divulgativo-documentario insieme. Da un lato, vi è la volontà di investigare i misteri dell'antico Egitto per tenerne in vita la «leggenda» di cui lo scrittore per primo subisce il fascino: siamo in presenza di un gruppo di veri e propri entusiasti dell'antichità egizia, che hanno coltivato a lungo la loro passione raccogliendo nel corso degli anni quante più informazioni era possibile. Dall'altro, vi è l'intenzione di comporre un affresco d'epoca sufficientemente veritiero, che tenga conto delle scoperte archeologiche più aggiornate.

Gli avvenimenti della storia antica posseggono, perciò, in questi romanzi una loro evidenza corposa, che delimita il terreno sul quale si esercita l'operato dei personaggi. Nondimeno, essi vengono costantemente tenuti sullo sfondo della narrazione per dare invece risalto alla dimensione dell'io, che occupa per intero la scena romanzesca. Su questo piano, l'esotismo turistico-letterario passa in second'ordine rispetto al più pervasivo psicologismo, di matrice però prenovecentesca. Pur collocati di fronte a eventi devastanti per la psiche, siano essi determinati dal vuoto istituzionale o dalle incomprensioni che sorgono nei rapporti interpersonali specie di tipo amoroso, i protagonisti conservano in effetti una integrità di carattere che ne fa figure a tutto tondo, che ancora non hanno conosciuto i dimidiamenti dei personaggi senza destino.

Queste osservazioni trovano conferma nell'ultima fortunata prova narrativa di Christian Jacq: *Il faraone nero*. Dopo un avvio improntato a toni di dimessa quotidianità, il romanzo dà espressione al senso di scoraggiamento che alla fine dell'VIII secolo avanti Cristo si diffonde tra la popolazione in seguito all'indebolimento dell'autorità sovrana: «Menzogna, corruzione, egoismo: questi sono i nostri nuovi signori [...]»; ci sono soltanto capiclan che

combattono tra loro e pretendono di esercitare il potere supremo».

Poco oltre la sfiducia nei confronti delle istituzioni viene ribadita ulteriormente: «Come credere alle promesse degli uomini di potere? Non hanno altro scopo che il loro arricchimento personale». All'origine di una crisi gravida di conseguenze tanto disastrose vi è lo scarso interessamento con cui il sovrano legittimo Piankhy si occupa degli affari dello stato. Trasferita la capitale a Napata, nel centro della Nubia, lontano dall'Egitto che ha dimenticato da un pezzo, costui si è ritirato nella sua reggia dove, confortato dall'amore che nutre per la moglie principale, si dedica a una vita esclusivamente contemplativa. Il vuoto di potere incoraggia tuttavia le ambizioni del generale libico Tefnakt, intenzionato a ristabilire un'autorità capace di assicurare l'ordine al paese, sia pure ricorrendo alle armi e alla violenza.

Con le sue allusioni neanche tanto mascherate a una condizione comune a molte democrazie odierne, il tema politico costituisce certamente uno dei motivi di maggiore attrazione di questo romanzo. Ma è significativo che la realtà politica venga evocata per essere di fatto subito dopo negata. Ridestatosi sotto i colpi degli eventi dallo stato di accidia in cui è precipitato, Piankhy riesce a riconquistare, per lo più senza nemmeno combattere, i territori nel frattempo perduti e a restaurare un ordinamento istituzionale posto al servizio del benessere collettivo. In tale opera ad aiutarlo non sono però le doti del valoroso stratega e del grande statista; sono piuttosto le doti interiori, le qualità dell'animo: se esce vincitore dal conflitto con il suo avversario, lo deve alla sicurezza che gli deriva dall'aver sempre agito seguendo i consigli della propria coscienza e del proprio cuore, nel rispetto del volere degli dei.

Il messaggio è chiarissimo: soltanto arricchendo la propria vita interiore si trova la forza per affrontare gli svariati problemi della realtà fattuale. Ed è un messaggio che trova eco in un fertile filone dell'odierna saggistica di consumo, teso a rinsaldare attraverso vari mezzi la fiducia in se stessi e nella propria azione. Un analogo interesse per la dimensione dell'io emerge anche dalle altre prove narrative nate sull'onda dell'enorme successo arriso a Jacq: il colossale *Io, Cleopatra*, biografia in tre volumi di Margaret George, *Cleopatra. La regina del Nilo* di Michel Peyramaure, *Figlia del mattino* di Pauline Gedge.

Anche qui le ragioni del consenso (sia pure più modesto)

decretato dai lettori devono essere ricercate, anzitutto, nella «attualità» di questi romanzi, e cioè nella loro capacità di dare risposta alle ansie esistenziali di fasce cospicue del pubblico di massa. Per un verso, dunque, in essi si riflette il senso di insoddisfazione che un numero di persone sempre crescente avverte nei confronti dei modi in cui la modernità occidentale si è andata articolando nella seconda parte del secolo. Per altro verso, il narratore lascia trasparire la possibilità di dare uno sbocco positivo alle inquietudini della coscienza fornendo l'esempio di una pienezza interiore raggiungibile in ogni tempo, perché slegata dalla contingenza storica. Senz'altro, una visione delle cose molto riduttiva, che induce mistificatoriamente a trascurare le dinamiche sociali ed economiche che vincolano le scelte degli individui. Nondimeno, a derivarne è la sollecitazione a muovere verso i problemi in modo attivo, confidando anzitutto nelle attitudini alla riflessione.

In un contesto di tale sorta, anche i contenuti della devozione religiosa sono sottoposti a un processo di verifica interiore. I personaggi possono uniformarsi ai comportamenti prescritti dal culto ufficiale, ma mai danno prova di farlo passivamente: sempre il rispetto del sacro, quando c'è, scaturisce da un convincimento maturato nel profondo dell'animo.

Nel momento di maggiore disorientamento etico della modernità, l'esotismo egittologico sembra insomma rilanciare a suo modo il principio cardine della morale moderna che fa della coscienza individuale il metro col quale giudicare l'esperienza. Non per nulla i moduli narrativi a cui più frequentemente viene fatto ricorso sono quelli sperimentati nei sottogeneri romanzeschi che, alle origini della modernità letteraria, hanno maggiormente contribuito a diffondere una morale fondata sui diritti di autodeterminazione del singolo, contrapposta alla morale gentilizia che al suo centro poneva l'orgoglio familiare. Naturalmente, i modi del romanzo storico (inteso secondo la formula classica come un racconto misto di storia e fantasia) hanno la maggiore evidenza; ma è pur vero che la narrazione accoglie sovente forme del romanzo d'avventure e del romanzo di amore coniugale.

Va detto tuttavia che mentre nella saga di Jacq il racconto si sviluppa in modi tutto sommato persuasivi, nella maggioranza degli altri casi la riuscita estetica è indebolita dalla elementarità e dalla prevedibilità di un montaggio che non conosce altra forma



di organizzazione del discorso narrativo se non quella più semplice, di tipo lineare. Nell'*Ultimo faraone* il congegno romanzesco si struttura in maniera ordinatamente classica e razionale seguendo parallelamente le vicende di entrambi i fronti avversi con una spiccata tendenza alla simmetria: divisi dalla personalità e dalla maniera di trattare i vinti, i due generali nemici sono affiancati nel loro comune progetto da due vigorose figure femminili di non comune saggezza, che assolvono entrambe un ruolo di primo piano nelle scelte tattiche. Ma Jacq introduce in un organismo romanzesco edificato sostanzialmente sul modello del genere avventuroso una serie di elementi disparati, attinti soprattutto alla spy story e al fantastico, con qualche incursione nei territori dell'erotismo, che movimentano con efficacia la struttura narrativa.

Per le sue caratteristiche di insieme, a sé si colloca, invece, l'ultima fatica narrativa dell'antichista Valerio Massimo Manfredi, senz'altro il frutto più interessante dell'ondata di favore nei confronti dell'esotismo egittologico. Romanzo ricco d'azione, abilmente orchestrato con una varietà di piani narrativi e di motivi tematici, *Il faraone delle sabbie* si inserisce nell'ambito di un post-modernismo disincantato e divertito, che si esercita tuttavia sul piano della strutturazione compositiva più che su quello delle scelte espressive, e la scrittura è modulata in base alle consuetudini di un italiano standard di matrice giornalistica.

Il protagonista William Blake è un uomo dei nostri tempi, ultimogenito della rigogliosa stirpe degli anteroi. Nell'arco di poco tempo il mondo gli è crollato addosso: arrestato ed espulso dall'Egitto mentre stava compiendo delle ricerche intorno a un testo dell'età di Ramses II o di Merenptah che fa cenno alle vicende del libro biblico dell'Esodo, una volta tornato in patria viene poi allontanato dall'Oriental Institute presso il quale insegna e, contemporaneamente, abbandonato dalla moglie. Depresso al punto da meditare il suicidio, ha la possibilità di risalire la china grazie all'interessamento di una misteriosa e peraltro sospetta compagnia, incaricata di eseguire prospezioni geologiche in Medio Oriente, che gli offre la possibilità di dare prova delle sue competenze studiando la tomba di un presunto dignitario egizio.

Con il procedere della vicenda, l'avventura archeologica si va progressivamente complicando spostandosi verso i moduli della fantapolitica e del thriller, con una conseguente accelerazione del

ritmo narrativo. Il motivo di maggiore interesse è offerto tuttavia dall'allusività visionario-irrazionalistica che percorre l'intera narrazione. In conformità all'onomastica, il protagonista si avventura di buon grado nei domini dell'ignoto e dell'inverosimile, ma lo fa sempre passando al vaglio della ragione le sollecitazioni anche sconvolgenti che ne ricava. A derivarne, dunque, è una dichiarazione di scetticismo disponibile, che non si ritira di fronte a ciò che sfugge alla comprensione della logica, ma nel medesimo tempo non rinuncia a lasciarsi orientare dalle facoltà dell'intelligenza critica.

ALTE TIRATURE  
Primo Levi,  
una canonizzazione  
dal basso

di Mario Barenghi

*Nel Parnaso della letteratura italiana del dopoguerra Primo Levi è rimasto a lungo relegato in una posizione eccentrica.*

*La sua consacrazione è avvenuta in quest'ultimo decennio, ma ben prima di essere celebrato dalla critica più autorevole Primo Levi era entrato nel «canone» delle letture scolastiche per la sua forza intrinseca, senza cioè il contributo delle prescrizioni ministeriali.*

**P**er alcuni decenni Primo Levi ha goduto dei favori di una cerchia di estimatori forse non ristretta, assolutamente parlando, ma non abbastanza coesa e non abbastanza battagliera per garantirgli un posto nel Parnaso della letteratura italiana del dopoguerra. In buona parte ciò sarà dipeso, nel bene e nel male, dalla matrice testimoniale della sua opera. Da un lato i canoni estetici moderni sono stati finora, in linea di massima, poco accoglienti nei riguardi della non-fiction. Dall'altro, il messaggio contenuto in *Se questo è un uomo* e nella *Tregua* era così impressionante da suscitare anche nei meglio intenzionati una sorta di timore reverenziale: fra gli impulsi suscitati da quella voce che parlava e ammoniva dall'inferno di Auschwitz, il desiderio di esternare un mero giudizio di valore letterario non si contava certo fra i più urgenti. Un discutibile pregiudizio estetico e un doveroso pudore morale hanno finito così per cooperare a un medesimo effetto inibitorio. «È difficile parlare di Primo Levi», suonava l'incipit di un saggio (peraltro assai notevole) di Cesare Segre; e infatti di Primo Levi, a lungo, si è parlato tutto sommato poco, meno di quanto meritasse. Come Calvino, e ancor più di lui, Levi è rimasto relegato in una posizione eccentrica, favorita in egual misura da una identità professionale estranea alla letteratura (il lavoro di chimico) e da una

identità letteraria soverchiata – per quanto paradossale ciò possa apparire – dalle implicazioni storiche, etiche, politiche.

Questo stato di cose è durato fino a qualche anno fa. Già l'improvvisa scomparsa dello scrittore, nel 1987, aveva sollecitato, più ancora che un risveglio di interessi, un maggior impegno valutativo, realizzatosi nelle prefazioni ai tre volumi delle *Opere* edita dalla einaudiana Biblioteca dell'Orsa (a firma rispettivamente di Cases, Segre e Mengaldo), nonché in alcuni importanti convegni di studio. Il decennale ha sancito, per dir così, la canonizzazione di Levi con una serie di iniziative editoriali, fra cui la nuova edizione delle *Opere* nella Nuova Universale Einaudi, il numero 13 della rivista monografica «Riga», l'antologia della critica curata da Ernesto Ferrero per la PBE, la raccolta delle *Conversazioni e interviste* a cura di Marco Belpoliti. Primo Levi sembra essere così assunto al rango di grande scrittore, al di là dell'ipoteca autobiografica: e di grande scrittore nazionale, radicato bensì in un ambiente culturale e geografico preciso, ma non vincolato a esso. Emblematica, da questo punto di vista, proprio la nuova raccolta delle *Opere* nella NUE: né il prefatore (Del Giudice) né il curatore (Belpoliti) provengono dalla cerchia della cultura ebraica e/o piemontese, che pure tanto ha contribuito alla conoscenza critica di Levi (oltre ai nomi già citati, si ricordino quelli di Giovanni Tesio e Alberto Cavaglion).

La consacrazione di Primo Levi dipende, come sempre avviene in questi casi, da vari fattori. Il più profondo è forse un'esigenza storica, unita a un delicato passaggio generazionale: al volgere del secolo si avverte più fortemente la necessità di stilare un bilancio, ripensandone anche i capitoli più nefasti – tanto più che i superstiti testimoni diretti dello sterminio nazista sono, per forza d'anni, sempre meno numerosi. A ciò va probabilmente aggiunta una motivazione che rinvia a quella che potremmo chiamare «ecologia della mente»: in un'epoca contrassegnata dall'avvento della realtà virtuale, è abbastanza plausibile che si avverta un diffuso bisogno di misurarsi con quello che, semplicemente e orribilmente – come Levi ammoniva – è *stato*. Ora, il Novecento è stato prima d'ogni altra cosa un'epoca di stragi immani, assurde – che a rigore è improprio denominare con termini quali «sacrificio» o «olocausto», legati a un'idea religiosa di redenzione alquanto problematica e precaria, perfino (nella fattispecie) mistificante. E se di eventi che pesano tuttora come macigni sulla coscienza contemporanea

si impone in primo luogo il loro ingombrante e insuperabile *essere stato*, tanto maggiore ne risulterà l'importanza degli scritti che ne rendono conto, con lucidità e fedeltà parimenti ammirevoli, sulla base di un'esperienza direttamente vissuta.

Il raffronto tra passato recente e futuro prossimo (o presente venturo) invita dunque a meditare con rinnovato spirito il Levi memorialista. Più superficiale, e nell'insieme non decisiva, sarà invece la pur sorprendente attualità di molti racconti d'invenzione tecnologica (*Storie naturali*, *Vizio di forma*), dedicati alla bio-ingegneria, alla clonazione, agli sviluppi della memoria artificiale e del *word-processing*. Piuttosto, grande rilievo andrà attribuito a un altro fattore, che riguarda l'evoluzione del gusto: il recente apprezzamento della medietà espressiva – o, come è stato detto, dello «stile semplice». Dopo anni di indiscusso prestigio del filone espressionistico, plurilinguistico e dialettale – numi tutelari, Pasolini e Gadda – crescente considerazione riscuotono ora i narratori che hanno inteso elaborare modelli di prosa lineare, trasparente, diretta. Da questo punto di vista, la ricezione leviana segue il solco tracciato da (e per) Calvino: e rientra nel contesto di una cultura letteraria non solo post-avanguardistica, ma anche decisamente post-continiana.

Ma il valore della chiarezza comunicativa, che per i lettori più esigenti e colti si pone in libera alternanza con quelli della sofisticazione verbale, della tensione elocutiva, dell'estrosità stilistica, costituisce per altre categorie di pubblico una condizione pregiudiziale di fruizione. Non deve quindi stupire che, ben prima di essere celebrato dalla critica più autorevole quale uno dei massimi autori del Novecento, Primo Levi fosse entrato in un altro «canone», quello delle letture scolastiche: e per sua forza intrinseca, cioè senza il contributo coercitivo delle prescrizioni ministeriali.

Di fatto oggi in Italia è difficile che uno studente arrivi all'esame di maturità senza aver incontrato *Se questo è un uomo*. A volte si tratterà di brani raccolti in un'antologia; più spesso (e per fortuna) di una lettura integrale, vuoi nell'edizione normale, vuoi nella versione scolastica approntata dall'autore medesimo nel 1976 per la collana einaudiana *Letture per la scuola media*, vuoi in una delle successive edizioni commentate (De Agostini, Einaudi Scuola...), destinate all'uno o all'altro ciclo di studi. Chiunque abbia o abbia avuto a che fare con la scuola sa quanto sia difficile tro-

vare opere di autori italiani contemporanei che si prestino a suscitare negli adolescenti il gusto della lettura, e nello stesso tempo invitino a riflettere su questioni di importanza primaria per la nostra civiltà. Non a caso molti insegnanti, laddove possono, propongono opere di stranieri: il fenomeno è particolarmente vistoso nel caso del biennio, periodo cruciale dal punto di vista formativo e preziosa fucina di sperimentazioni didattiche da svariati decenni in qua.

Ebbene, *Se questo è un uomo* fa eccezione. La scelta per la lettura di opere integrali può cadere ora sull'uno, ora sull'altro scrittore e titolo: *Il sergente nella neve*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Una questione privata*, *La ragazza di Bube*. Ma solo *Se questo è un uomo* c'è (possiamo dire) sempre: perché è un libro che piace ai giovani lettori e che tuttavia «funziona», non di rado a meraviglia, sul piano didattico. Diciamolo pure: *Se questo è un uomo* è diventato, nel corso del tempo – prima nelle medie inferiori e nel biennio delle superiori, poi anche nel triennio, per lo più svincolato (ma anche qui le cose stanno cambiando) dal programma di storia della letteratura – una lettura insostituibile, «obbligata»: in una parola, canonica. Detto altrimenti, il primo libro di Levi è diventato quello che dovrebbero essere, e che in molti casi purtroppo (per mille ragioni, non tutte nobili) non sono più *I promessi sposi*.

Non voglio con questo insinuare l'idea che i critici e gli storici della letteratura siano arrivati con ritardo alle conclusioni cui già da tempo erano pervenuti gli insegnanti delle patrie scuole. Primo, perché sarebbe davvero irriverente. Secondo, perché è ovvio che nemmeno il valore della leggibilità può essere assolutizzato: nessuno può seriamente sostenere che *Il sergente nella neve* equivalga alla *Cognizione del dolore* solo perché più facilmente accessibile a un lettore immaturo o poco preparato. E tuttavia, nel caso specifico – eccezionale, per molti riguardi – di Primo Levi è avvenuta anche una precoce investitura collettiva da parte di quelle comunità leggenti di base costituite dalle classi: una sorta di canonizzazione dal basso, senza dubbio graduale, ma nell'insieme convinta, massiccia e (compatibilmente con l'evoluzione dei programmi scolastici) tempestiva. La scuola insomma, per una volta, anziché accogliere passivamente i dettami della cultura accademica si è vista accreditare una propria autonoma scelta. Del resto, una vocazione normativa rientrava pienamente nello spirito e nelle intenzioni del libro. Ben nota è l'importanza che Primo Levi attribuiva

al pubblico giovanile; e anche in termini testuali (paratestuali, o peritestuali) quanto mai sintomatica appare l'incorporazione in *Se questo è un uomo* dell'appendice in forma di intervista che sintetizza il contenuto dei dialoghi a suo tempo intercorsi fra l'autore e le scolaresche.

Fra le circostanze che hanno presieduto alla canonizzazione leviana c'è però un altro elemento che occorre ricordare, d'ordine squisitamente editoriale. L'eccezionale impegno profuso da Einaudi su Levi negli ultimi anni è dipeso anche, in grande misura, dalla volontà di sancire il carattere appunto einaudiano dello scrittore torinese, a fronte della vigorosa offensiva sferrata dai Meridiani Mondadori nel campo della letteratura novecentesca. C'è stata una fase in cui varie case editrici (Mondadori, Einaudi, Garzanti, Rizzoli, Bompiani) hanno voluto varare una propria Pléiade. Einaudi è ricorsa addirittura al prototipo francese, consorziandosi con Gallimard; opzione rischiosa e ambigua, rispetto alla quale la stessa collocazione dell'opera omnia di Levi nell'autoctona NUE costituisce quasi una ritrattazione. La dilagante espansione dei Meridiani e il mutato assetto proprietario dello Struzzo hanno certamente giocato un ruolo significativo nella decisione di accantonare rapidamente, a meno di un decennio dall'uscita, l'edizione delle *Opere* nella Biblioteca dell'Orsa per metter fuori una nuova silloge complessiva, in sintonia con l'attuale processo di ridefinizione del canone letterario novecentesco. Un canone, a quanto pare (ma qui il discorso rischia di portarci lontano), un po' più «Nord-occidentale» che in passato.

ALTE TIRATURE  
La realtà  
di Vincenzo Cerami  
di Stefano Calabrese

*Al contrario dei vecchi testi naturalisti, in Cerami mancano totalmente elementi visionari; al contrario del pulp, la pagina non si eccita mai quando incontra il sangue, né aumenti il tasso di figuralità. Cerami è un artigiano rinomato, ma non per questo meno umile.*

**L'**ultimo libro di Cerami, edito quasi in contemporanea alla sceneggiatura di *La vita è bella*, si intitola *Fattacci* e riguarda quattro vicende di cronaca nera italiana, la cui ubicazione è sempre Roma. L'uccisione di un protervo ex-pugile alla Magliana nel 1988, per mano di un pacifico toscano, stanco di subire angherie. La morte di un nano omosessuale, nel 1990, abituato a compensare la propria deformità con i ricatti e gli abusi, sino al giorno in cui viene soppresso da un giovane con il quale intratteneva relazioni intime. L'omicidio di una giovane donna, malata di tubercolosi, portato a termine nel 1970 da un filonazista, denominato «boia di Albenga» per le sevizie inferte alla popolazione civile e ai partigiani durante la guerra. Il suicidio del marchese Casati, sempre nel 1970, preceduto dall'uccisione della moglie e del suo giovane amante, per ragioni assai note.

I quattro episodi presentano annessi documentali veri e fittizi (verbali d'interrogatorio, referti psichiatrici, sentenze giudiziali) che consentono a Cerami di mutare spesso la focalizzazione narrativa. La sua *authorship* è volutamente flebile: la scrittura fa da scorta agli episodi di cronaca trascorrendo da elementi esterni, quali ambienti e oggetti, a moventi interiori, dalla bonaccia del *milieu* alle tempeste della psiche, con una sobrietà che rammenta la



tradizione narrativa di secondo Ottocento. Nessun virulento anatema contro il Male; nessuna manovra retorica che mostri in Cerami l'intenzione di trasformare la cronaca nera nel perno del tragico assoluto – un tragico laico e insignificante, ma non per questo meno fatale. Se è difficile trovare in *Fattacci* un credo dominante, vi si dispone tuttavia dell'accesso più ampio alla sfera della realtà, esibita a bella posta in vesti cupe non tanto per farla riconoscere, ma per costringerci a vederla con un'evidenza inappellabile: spesso, come insegna la retorica dello straniamento oggi studiata da Carlo Ginzburg, per vedere le cose dobbiamo guardarle come se non avessero un senso. Ed è proprio su questa egemonia simbolica della visibilità attraverso il genere *noir* che risulta utile interrogarsi.

Il «fattaccio» è il *fait divers* dei naturalisti, quello che fungeva da centro generatore nei romanzi di Zola o Capuana: l'aneddoto di cronaca giudiziaria, domiciliato pressapoco oltre la linea della liceità e penalmente sanzionabile, il vero inverosimile, l'evento straordinario radicato in un territorio di normalità e in grado di captare forti dosi di realtà. L'acquisizione letteraria del «fattaccio» aveva un valore strategico: da un lato consentiva di penetrare nel mondo storico per via diretta, dall'altro era uno strumento di lotta nello scontro tra culture diverse per il controllo della realtà e della sua rappresentazione. Se infatti si fossero rivelati autentici gli incommensurabili guasti di cui il testo narrativo discuteva, essa sarebbe stata prima annientata e poi trasformata. Da allora il mansionario della letteratura è stato sottoposto a plurime rivoluzioni, ma il binomio che dall'ordine fa nascere il disordine, dal grigiore della vita quotidiana la luce inferma del *fait divers*, continua a essere oggetto di racconto. Esso ha addirittura una valenza totemica per Cerami sin dai suoi primi testi narrativi, per esempio *Un borghese piccolo piccolo* (1976) o i racconti dell'*Ipocrita* (1991), e fa di questo scrittore la risposta italiana alla *true line* tracciata oltreoceano da Stephen King: a una fase preliminare di opacità e fraintendimento in cui poco o nulla accade, segue in questi romanzi il momento del «fattaccio», narrato con una lingua veloce e scheggiata, renitente alle omissioni, veritiera, umile famula della realtà.

Inutilmente nella prefazione a *Fattacci* Poe e Stevenson vengono ascritti tra gli antenati del testo. In luogo di una discesa romantica nei gironi dell'inconscio individuale o collettivo, ora il bi-

nomio ordine/disordine si dispone su una sola, sobria superficie, quella di un linguaggio in cui il recto e il verso dei segni si dissociano per meglio distribuire il carico semantico. I *significanti* innalzano il vessillo dell'ordine: parole sempre nei ranghi di uno standard medio, metafore a basso voltaggio semantico, fluida paratassi, pleonasmii caratteristici dell'oralità («*E dopo che cosa è successo, dopo che voi avete trovato questo sacco? Lo avete aperto?*» “Io naturalmente”. “*L'ha aperto lei?*”. “*L'ho aperto io*”»), frequenti spaziature a segnalare, entro la gabbia tipografica della pagina, il passaggio da una scena all'altra. I *significanti* invece imbracciano le armi del disordine: descrizioni di cadaveri, sapidi *ralentis* per focalizzare immagini delittuose, frammenti di diari in cui si inneggia alla furia omicida, gesti convulsi che corrodono le volontà diurne.

Così la lettura procede sempre a partita doppia, dove il dare della normalità interseca ossessivamente l'aver del *fait divers*; e quello che una volta si definiva stile, cioè una selezione ricorrente entro l'insieme dei tratti opzionali del linguaggio, si costruisce in Cerami attraverso due strade che si incontrano dopo essere partite da direzioni opposte. Il *significante* più pacifico si colloca *vis-à-vis* con un sanguinoso significato, al modo stesso in cui un borghese piccolo piccolo può scontrarsi con la violenza terroristica o la vita sembrare bella anche in un lager.

Nulla di più complesso che mantenere inalterato questo divorzio, che colpisce lo statuto stesso del linguaggio. Al contrario dei vecchi testi naturalisti, mancano totalmente elementi visionari; al contrario del pulp, la pagina non garrisce mai quando incontra il sangue, né si elevano le soglie di figuralità.

La cultura narratologica di Cerami non si discute, le sue procedure di programmazione testuale nemmeno: leggere i *Consigli a un giovane scrittore* (1996), in particolare la sezione dedicata alla «Costruzione del racconto» e alla necessità di evitare la narrazione in prima persona perché storicamente in crisi e incapace di un'autentica «vocazione metonimica» (cioè di operare secondo una sintassi legata che dissemini il testo di indizi) significa entrare nella bottega di un artigiano rinomato, ma non per questo meno umile.

Eccoci dunque davanti a romanzi, racconti, sceneggiature, testi teatrali in cui nessuna realtà è così intricata da vanificare la nostra indiscrezione, e dove la superfetazione di banalità, il mimetismo dei personaggi, quella luminosa inappariscentza per cui

essi assumono i colori del contesto, preludono solo all'aggressione intimidatoria dell'avversario. I personaggi romanzeschi sono adesso «ammassi di energie osservate con l'inesattezza» – le parole sono di Calvino, che si assunse il *patronage* editoriale di *Un borghese piccolo piccolo* in luogo di Pasolini – «d'una lente d'ingrandimento puntata sulla bruttezza senza riscatto che regna nel cuore del nostro consorzio civile, ma anche sulla tenace rabbia di vivere che persiste in fondo a un desolato svuotamento di ragioni vitali». Per un felice paradosso, la cronaca nera romanticizzata da Cerami si alimenta di una permanente aspirazione all'invisibilità: così un mansuetto cittadino, per esempio il Loris del *Mostro* (edito in collaborazione con Roberto Benigni nel 1994), può essere fatto segno di attacchi persecutori «perché nel silenzio di tanti buoni e bravi cittadini, che altro non chiedono al mondo se non di vivere tranquilli, si affastellano, giorno dopo giorno, nello stanzino piccolo e buio della coscienza, tutte le paure che si son volute dimenticare. In quell'angusto scantinato senza lampadine, odoroso di muffa e cauciu, è in perenne fermento la tentazione della vendetta per i piccoli e i grandi terrori accumulati come un veleno nella pacifica vita quotidiana». La sedimentazione e l'esplosione, la lenta contrazione e la fulminea distensione: l'eco di questa sequenza ritmica, che è la *griffe* dei testi di Cerami dall'esordio a oggi, risuona anche in *Fattacci*. Il crimine del «canaro» è stato «covato per molto tempo e con cura quasi certovina nel fondo limaccioso dell'animo», mentre all'opposto la marchesa Anna Casati regredisce da un erotismo malato alla sua antica «natura di piccola borghese», e il «boia di Albenga» riconduce il «sogno pazzo e bizzarro della donna» che poi ucciderà «nel limaccio della vita reale».

Il ricorso al «fattaccio» di cronaca e la simultanea defibrillazione del *noir* non si incontrano oggi per caso. Narrare eventi è infatti divenuto sempre più complesso, innanzitutto perché si è ridotto il parco naturale dei fatti e i personaggi si sono rivelati cattivi conduttori di eventi. Oziosi e introversi, incapaci di fare alcunché, assertori di un'economia del riposo, era necessario far defungere i personaggi per scoprire nuovamente in essi una fenomenologia della realtà. «E intanto quel corpo che era roseo e bello si disfa, divorato piano piano da se stesso, si deforma, si imbeve di liquami infetti, fermenta» (*Fattacci*). È un cadavere, ma sembra agire per controllare il passaggio dalla vita al niente corporeo, e di

qui al nulla assoluto. In effetti, se si dà credito al recente profilo storico-figurativo sui cadaveri di una studiosa inglese (Christine Quigley, *The Corpse. A History*, McFarland & Company, 1996), l'immagine di un corpo senza vita è divenuta il rifugio di quanti chiedono ancora alla letteratura, e più in generale al linguaggio, l'onere di rappresentare un referente. Il lento vanificarsi della forza veritativa delle parole, la convinzione reiteratamente affermata nel Novecento che la lingua sia un mondo chiuso e autoreferenziale, l'universo ludico del postmoderno in cui la promiscuità di tutte le forme, passate o attuali, ha finito per trasformare la realtà in una protratta simulazione, la scomparsa stessa del personaggio letterario in quanto amministratore di volizioni e processi decisionali hanno favorito in ultimo la comparsa di cadaveri proprio per l'integralismo ontologico di cui sono simbolo. In un senso precisamente storico, i cadaveri della letteratura di fine millennio hanno tra i loro illustri antenati quelle macchine autistiche e celibi, iposensibili e in perenne vuoto di emozioni che secondo le analisi memorabili di Debenedetti, tra le avanguardie primo-novecentesche e la testualità postmoderna passando attraverso Beckett, fungevano ancora da protagonisti del romanzo.

Meri operatori strutturali, apparati di registrazione deantropomorfizzati il cui luttuoso pronipote – il cadavere – non è se non un pentito della soggettività, una cosa di natura, un oggetto in sé e per sé, a proposito del quale si può dire finalmente la Verità e che si iscrive all'anagrafe della realtà.

Dietro i corpi senza vita di *Fattacci* – immagini concrete che ben si addicono all'indole di uno scrittore sempre a proprio agio nelle sceneggiature cinematografiche, sin dagli esordi con il Pasolini di *Teorema* – si cela allora il desiderio di vincere l'agonia della realtà e del suo indispensabile correttivo, l'arte narrativa. Di qui l'opzione verso storie in cui le intenzioni siano addirittura moventi, in cui tutto avviene in *flashback* e quasi al rallentatore (la velocità è infatti il trionfo dell'effetto sulla causa, cioè dell'inspiegabile), dove le azioni sono antonomasticamente tali: preservazione dell'altro, o soppressione dell'altro. L'ormai copiosa produzione assestata nella cosiddetta *true line* (un *noir* attinto dalla cronaca, presente da anni nell'editoria anglo-americana) segnala che per la vecchia realtà non è ancora giunto il momento della liquidazione. Con esiti felici (come il volume di John Douglas, *Mindhunter*, Riz-

zoli, 1996, una sorta di «Lavater portatile» dell'età postmoderna) o assai dimessi (come le edizioni dei Libri neri; la collana Stranilibri della Pulp Press; la «Rivista del Giallo» edita da Il Minotauro; i ben tre volumi sul mostro di Firenze usciti presso EmmeKappa Edizioni, e i due sull'omicidio di Simonetta Cesaroni editi rispettivamente da Libri Neri nel 1994 e Datanews nel 1998; l'inutile *Morire d'orrore. Cent'anni di serial killer e delitti raccontati come in un romanzo* di Enzo Catania, Marsilio, 1998) tale produzione testimonia come il problema della realtà e del controllo gnoseologico che si esercita su di essa non sia una faccenda chiusa.

L'ipotesi che esista una componente necrofila nei lettori è infatti irricevibile, poiché dovunque, oggi, la morte è celata, rimossa o eufemizzata: non esiste più una cultura dell'orazione funebre, né un'iconografia del morente – per esempio le maschere di cera o gesso che ci hanno trasmesso i volti dei grandi scrittori del passato. Perché mai dovremmo trovarci dinanzi a una clamorosa eccezione? È vero piuttosto che solo lo stoccaggio accurato dei referenti (qui: cadaverici) legittima la letteratura in quanto agente di riadattamento: i suoi apparati simbolici, le sedimentazioni millenarie della sua tradizione hanno bisogno di un presente storico, un contesto ambientale, un ecosistema che condensi le ragioni della sua esistenza. Sono verosimilmente queste le ragioni del successo e della longevità testuale di Vincenzo Cerami.

A ben pensarci, anche la sceneggiatura di *La vita è bella* (1998) non ha se non concentrato le aree argomentative e le funzioni antropologiche che Cerami da sempre pratica: i corpi esanimi (in un campo di concentramento senza nome), la cieca realtà dei moventi (della violenza nazista), la lenta genesi di un'aggressione che affonda le radici nella banalità quotidiana (prebellica), il ricorso a un linguaggio della visibilità (filmica), la duplice focalizzazione, puerile e adulta, sugli eventi narrati.

COMPRATI IN EDICOLA  
Il nuovo corso  
della narrativa  
di «genere»

Intervista a Giuseppe Lippi  
di Bruno Falchetto

*«Gli attuali autori italiani di gialli e fantascienza mi sembrano più interessati a diventare dei professionisti, o a vendersi come tali, che dei poeti laureati. Non che questo sia esente, a sua volta, da ambiguità e pericoli, ma almeno la direzione non è più quella dilettantesca. L'editoria dovrà lavorare sodo per incoraggiare e coltivare i nuovi autori.»*

*Alla vigilia dell'estate 1996, la Mondadori ha compiuto un profondo restyling delle sue collane di genere a periodicità fissa, della sua «narrativa da edicola». Urania, Il Giallo Mondadori, Segretissimo si presentano così ai lettori con un formato e una veste grafica rinnovata, con un nuovo meccanismo di uscite e una diversa formula distributiva che prevede anche una presenza in libreria.*

*Quali sono state le ragioni che hanno determinato questi mutamenti? Quali le considerazioni relative alla storia di questo genere di prodotti editoriali? Lo chiediamo a Giuseppe Lippi, curatore di Urania.*

Alla Mondadori si sentiva da tempo la necessità di svecchiare le collane che lei ha menzionato: collane certamente storiche, ma in qualche modo fuori dell'ottica del nuovo mercato, sia dell'edicola che della libreria, dove il nuovo corso imposto dai paperback e dai volumi mass-market dettava l'esempio. Non era facile gestire un prodotto come il Giallo oppure Urania, venduti negli anni novanta esattamente come negli anni sessanta, cioè sotto forma di fascicoli; e nel mercato dell'edicola sempre più affollata, le gloriose collane confezionate secondo il gusto di un lettore specializzato, in molti casi un lettore divenuto anziano, languivano. Così le nostre storiche testate perdevano pubblico, e, all'interno dell'azienda, perdevano credibilità. Come superare questa *impasse*? Tenga presente che da noi non esiste una tradizione di collane di

genere universali e al tempo stesso raffinate, come può essere la *Série Noire* francese, da noi, o si è il piccolo editore che si rivolge a un pubblico ridotto, e può dunque permettersi certe libertà di stile, o bisogna accontentare un pubblico vasto e mirare più alto. Nel campo della fantascienza, in passato, alcune iniziative «raffinate» non sono mancate neppure in edicola, ma sempre hanno finito con l'arenarsi per vari motivi.

In casa Mondadori si guardava, e si guarda, al prodotto di grande visibilità e grande impatto: e l'enorme successo degli Oscar e dei Miti, nella seconda metà degli anni novanta, non ha fatto che sottolineare questo percorso editoriale. La Mondadori, dunque, ha tentato un'assimilazione dei Gialli, di Urania e Segretissimo alla nuova formula del volume mass-market, che fino ad allora, in Italia, aveva peraltro faticato ad affermarsi (salvo la clamorosa campagna iniziale degli Oscar, più di trent'anni fa). Di qui la scelta di allargare il ventaglio dell'offerta tascabile e andare anche in libreria con Gialli e affini: non più come fascicoli ma come veri e propri libri economici.

Certo, c'è da riflettere sulla storia e il destino di questi prodotti editoriali. È evidente che non si possono facilmente equiparare i Gialli, poniamo, ai Miti, ma in fondo neppure ai nuovi Oscar. I Miti, che devono raggiungere altissime tirature, non possono quasi mai prendere in considerazione l'autore di interesse settoriale, per bravo che sia; devono pubblicare best seller, successi assicurati. Gli Oscar, d'altronde, devono limitarsi a ristampare, salvo eccezioni, dai titoli di catalogo. Resta dunque fuori tutto il ricco carniere della letteratura di genere non best seller, dal noir alla spy-story, dalla fantascienza al romanzo rosa: un carniere dalle pretese forse più modeste, dalle tirature inferiori, ma legato a una sua tradizione e con una sua spiccata originalità. A questo, tra non poche ambiguità, devono pensare Urania, i Gialli e Segretissimo nuova veste.

*A due anni di distanza che bilancio si può fare di questo nuovo corso? Quali sono stati le risposte quantitative e i commenti del pubblico? Urania con la sua rubrica della posta è forse l'osservatorio migliore per valutare le reazioni dei lettori.*

Il problema che si pone a questo punto è di far convivere questi generi collaudati dal tempo, e seguiti da lettori appassionati, con

le esigenze del mercato librario di massa, un mercato che naturalmente spinge sempre più all'omologazione (nelle tirature, nei generi, nei canali di vendita ecc.). Nonostante queste che prima definivo ambiguità, ma che in fondo sono problemi editoriali, nei due anni trascorsi da quando l'innovazione è andata in porto, i risultati hanno dato alla Mondadori tutte le ragioni per gioire della scelta fatta: la perdita di lettori si è arrestata per tutte le collane storiche, la libreria ha risposto bene all'offerta della fantascienza (e dunque di Urania), mentre ha reagito più freddamente alla presenza dei rosa, dello spionaggio e dello stesso giallo, generi con già troppa concorrenza sugli scaffali o, viceversa, sentiti come meno adatti al pubblico librario. La veste grafica più aggressiva si è ricavata in edicola un suo spazio preciso. È dunque, nel complesso, un momento favorevole. Vorrei fare tuttavia un'ultima considerazione: già una volta, relegandoli al mercato dei fascicoli, Arnoldo Mondadori perse l'occasione di inserire con forza il giallo e la fantascienza nel mercato librario, sia pure economico; ma erano gli anni del dopoguerra e il suo ragionamento poteva essere compreso. Oggi abbiamo una seconda, vitale opportunità: non dobbiamo in alcun modo lasciarcela sfuggire, perché all'estero il mass-market funziona, è il veicolo ideale della letteratura popolare e non si regge solo sui grandissimi titoli della *front list*. Lo stesso, mi auguro, dovrà accadere qui da noi.

*Quale è, secondo le sue valutazioni e i dati in suo possesso, la fisionomia del pubblico di queste collane? Ha un profilo specifico o si sovrappone essenzialmente al pubblico della narrativa di genere?*

Il pubblico della fantascienza, che da un punto di vista numerico costituisce senz'altro un segmento di quello più vasto della narrativa di genere, ha tuttavia alcune accertate peculiarità. È ancora prevalentemente maschile, non è più soprattutto giovanile, anzi direi sia costituito da persone che hanno dai trent'anni in su, con molti quarantenni e cinquantenni; ha un'istruzione superiore, legge parecchio in tutti i campi e dispone di qualche possibilità economica. Molti lettori di Urania sono dei veri e propri specialisti del genere, ma ciò non toglie che siano anche appassionati di gialli, racconti di spionaggio, narrativa non generica, cinema ecc.



*Il restyling si è accompagnato a una diversa selezione di testi, a una nuova linea editoriale?*

Per quello che mi riguarda, e per quello che mi consta dalle altre collane, non c'è stato alcun radicale cambiamento nella «filosofia» delle scelte. Abbiamo tutti avvertito, però, il potenziale che la nuova veste e l'opportunità di andare in libreria ci offrivano: poter ristampare testi più lunghi della media (apparsi, magari, in edizione hardcover l'anno precedente), poter avvicinare un pubblico più eterogeneo, in qualche caso anche nuovo. Direi che abbiamo tutti approfittato dell'occasione quando se ne è presentato il caso. Oggi le nostre collane sono forse più dinamiche, più aperte all'esperimento di una volta.

*In questi ultimi anni, una serie di fattori sembrerebbe aver creato una situazione favorevole a una ripresa di fortuna della fantascienza in Italia: nel senso comune critico si sono notevolmente indeboliti i pregiudizi nei confronti della letteratura di genere; opere di fantascienza vengono pubblicate anche fuori delle sedi editoriali specializzate (da Adelphi, Sellerio, Einaudi); molti giovani scrittori italiani mainstream mostrano un vivo interesse nei confronti del genere (Tutti i denti del mostro sono perfetti ne è solo l'esempio più evidente); alcuni autori o movimenti (Ballard, Dick, cyberpunk) hanno riscosso una larga notorietà fuori dei confini della fantascienza; grazie ai ripetuti grandi successi del cinema di fantascienza il genere si è inserito in profondità nell'immaginario contemporaneo. Ma è buono lo stato di salute del mercato di fantascienza? E se non lo è, quali ne sono le cause?*

È opinione condivisa da molti che lavorano nel campo che lo stato di salute del mercato fantascientifico non sia, in questo momento, troppo buono. I libri offerti a prezzi medio-alti faticano a venderli, il catalogo di molti editori che in passato ne vivevano oggi ristagna. Come mai? Innanzitutto vi è stato poco ricambio generazionale e i lettori sono sensibilmente diminuiti per quanto riguarda il mercato librario; poi si è intensificata la concorrenza di altri *media* cui gli appassionati di fantascienza sono particolarmente sensibili: il cinema degli effetti speciali, i computer con i loro sofisticati giochi, le videocassette e i CD-ROM. La fantascienza scritta è diventata insomma una «nicchia»

letteraria dopo essere stata a lungo un fenomeno popolare: sarà più rispettabile ma «va» di meno. La salvezza, a mio avviso, sta in un oculato adeguamento alle nuove tendenze (vedi le pubblicazioni legate al cinema e alla TV come *Star Trek*, *X-Files* ecc.) e nelle edizioni economiche, purché sostenute da un'adeguata politica.

*Il rafforzamento qualitativo, la maggiore visibilità e il crescente consenso di pubblico per la letteratura di genere scritta da italiani è un fenomeno rilevante di questi anni. Quali sono gli elementi comuni e le diverse specificità del nuovo giallo e della neofantascienza italiana?*

In primo luogo, e finalmente, la volontà e il piacere di raccontare, senza sentirsi investiti dal ruolo messianico dell'autore che deve dire la sua sui mali della vita, della società o della famiglia. L'accettazione più consapevole, almeno nei casi maturi, del punto di vista romanzesco, del *romance* insomma, alla faccia dei tentativi estenuati o pretenziosi di alcuni scrittori d'una volta. Gli attuali autori italiani di gialli e fantascienza mi sembrano più interessati a diventare dei professionisti, o a vendersi come tali, che dei poeti laureati. Non che questo sia esente, a sua volta, da ambiguità e pericoli, ma almeno la direzione non è più quella dilettantesca. L'editoria dovrà lavorare sodo per incoraggiare e coltivare i nuovi autori. Non sempre i talenti sbocciano da soli. Se mancheranno l'impegno e il sostegno di curatori ed editori, temo che anche questa nuova ondata si brucerà. Dopo tutto, una delle caratteristiche più nefaste dell'editoria italiana, e di quella commerciale in modo specifico, è la non-perseveranza. Laddove per riuscire, in questi casi, la ricetta è esattamente quella opposta: investimenti, pazienza e olio di gomito. Agli scrittori nazionali bisogna poter offrire due cose: una palestra e un mercato.

Per quanto riguarda le differenze specifiche tra giallisti e fantascientisti, bisognerebbe fare un distinguo caso per caso. Forse i giallisti sono più attenti al costume, gli scrittori di fantascienza più portati all'avventura e alla passione per le nuove tecnologie, ma in fondo tutto questo è ovvio. No, io credo che della «rinascita» della narrativa italiana di genere si possa parlare, da un punto di vista editoriale, in termini globali: poi, che Lucarelli non sia Evangelisti o che Masali non faccia lo stesso discorso di Camilleri è ovvio, ma andrà chiarito in un'altra sede.

ADOTTATI A SCUOLA  
La letteratura  
per moduli  
di Carlo Minoia

*Mentre l'organizzazione modulare del lavoro didattico si sta diffondendo in tutto il tessuto scolastico, i problemi maggiori per autori ed editori di manuali scolastici riguardano la struttura dei libri: abbandonata l'impostazione «istituzionale» tradizionale e introdotti i moduli appare non del tutto congruo infatti il mantenimento del rispetto cronologico: educazione al senso letterario o conoscenza della storia della letteratura?*

**N**ell'attuale fase di incertezze e di trasformazioni, la fisionomia «effettuale» della scuola secondaria superiore è determinata dall'interazione fra le spinte che provengono da tre ambiti diversi: la «normativa» nel suo complesso (i provvedimenti legislativi in senso stretto e, più in generale, le direttive ministeriali ai vari livelli), gli insegnanti, l'editoria scolastica. Manca oggi una vera spinta da parte degli studenti, che, dopo l'ormai lontana stagione contestativa e nonostante l'esistenza nominale di organizzazioni di portata nazionale, esprimono raramente proposte in grado di andare oltre i limiti di un sindacalismo di categoria. La normativa da un lato cerca di tradurre un patrimonio di indicazioni elaborato già da tempo dagli stessi insegnanti, dall'altro viene selezionata, filtrata e adattata da chi, dovendola attuare, vi ravvisa spesso una dose non trascurabile di frammentarietà e velleitarismo.

È proprio nel punto di intersezione fra «scuola legale» e «scuola reale», nella ricerca della mediazione fra ciò che viene richiesto di fare e ciò che è possibile e conveniente fare, che si gioca, oggi, il ruolo dell'editoria scolastica: un ruolo decisamente dinamico, da interlocutore-protagonista del rinnovamento scolastico, che ha incominciato a delinearsi a partire dagli anni settanta, quando, per limitarci al campo della letteratura, manuali come

*Guida al Novecento* di Guglielmino e *Il materiale e l'immaginario* di Ceserani-De Federicis avevano rappresentato i primi esempi di successo di un'apertura di orizzonti non sollecitata ancora da provvedimenti legislativi o da direttive ministeriali, ma rispondente in pieno agli auspici e alle sollecitazioni della parte più attenta del corpo docente.

Oggi, in una fase in cui all'immobilità ministeriale di un tempo si è sostituito un attivismo perfino eccessivo e non sempre coordinato, l'editoria scolastica, dovendo cercare anche per esigenze di mercato di ricondurre la varietà delle situazioni scolastiche ad alcuni denominatori comuni, contribuisce a promuovere l'estensione generalizzata di impostazioni didattiche e metodologiche proprie delle sezioni sperimentali e di pochi ordinamenti «riformati». È appunto il caso dell'organizzazione modulare del lavoro didattico che, a partire dalle aree più propriamente sperimentali dove è espressamente prescritta, si sta sempre più diffondendo in tutto il tessuto scolastico. La produzione di editoria scolastica del 1998 e le indiscrezioni su quella del 1999 sembrerebbero indicare che è incominciata la fase dei manuali di storia e antologia della letteratura italiana o integralmente concepiti su base modulare o, in ogni caso, organizzati in modo da favorire una didattica per moduli.

Un modulo didattico dovrebbe essere costituito da una certa quantità di materiale organicamente collegato e relativo a un «argomento» (un oggetto, un nucleo concettuale, un tema culturale ecc.) che consenta di apprendere una porzione di sapere dotata di relativa autonomia; ma non si configura come una monade: dovrebbe avere dei punti di contatto, o per meglio dire di incastro, con altri moduli liberamente scelti, un po' come avviene nelle costruzioni del Lego. Dovrebbe essere, insomma, una sorta di entità neuronale provvista di terminazioni capaci di dare vita a delle sinapsi con i propri simili. L'apprendimento per moduli dovrebbe, in linea di principio, essere prevalentemente induttivo, partire dal particolare e dal concreto per arrivare al generale, all'astratto o al sistematico, secondo un procedimento analogo a quello che si mette in atto nella vita quotidiana, dove di solito si procede per successive aggregazioni di conoscenze attorno a nuclei di interesse senza la preventiva acquisizione dei relativi quadri enciclopedici. La didattica per moduli applicata alle «lettere italiane» appare indub-

biamente ricca di potenzialità quando è in gioco un primo approccio e l'obiettivo concerne soprattutto il versante di una prima formazione (educazione di base all'espressione letteraria e sviluppo di una sensibilità corrispondente): in altri termini, appare adeguata per il lavoro didattico proprio del biennio. La valutazione è più complessa e controversa quando si passa a considerare l'insegnamento nel triennio.

È un dato di fatto che anche il ciclo conclusivo della scuola secondaria superiore sempre meno, e non solo nell'ambito dell'italiano, viene visto come il momento dell'acquisizione di conoscenze culturali disciplinarmente organizzate secondo i tradizionali schemi istituzionali, sempre meno si configura come una somma di insegnamenti da «piccola università» e sempre più come momento propedeutico di acquisizione di strumenti cognitivi e metodologici («imparare a imparare»). Questa constatazione induce molto spesso reazioni scandalizzate e di scettico pessimismo circa la sorte dei valori culturali, ma, a ben guardare, è una conseguenza (inevitabile?) della scolarizzazione di massa, per cui una conoscenza approfondita e in termini «sistematici» della letteratura italiana tende a essere demandata a un'altra età e a quanti la scelgano deliberatamente come oggetto di impegno professionale: in una parola all'università. Ciò che la scuola incomincia a mettere in discussione non è il valore in sé dello studio istituzionale classico della storia della letteratura italiana, ma il suo ruolo, gentiliano e crociano, di caposaldo di una istruzione e di una formazione culturale ancora di grado medio. Se una volta, prima della scolarizzazione di massa, raggiungeva una buona conoscenza della storia letteraria chi frequentava la scuola superiore, oggi la raggiunge chi frequenta lettere moderne: in ogni caso una minoranza, allora come ora. Il fatto nuovo è forse che oggi un più ampio numero di persone, avendo frequentato il triennio delle superiori, è almeno potenzialmente in grado di leggere letteratura. Se nei fatti la funzione e la finalità dell'insegnamento e dello studio dell'italiano nel triennio si stanno modificando in questa direzione, quali dovrebbero essere allora i contenuti, i criteri per definirli e l'ipotesi culturale per collegarli in un quadro d'insieme provvisto di senso? I moduli possono aiutare a delineare la nuova identità che le «lettere italiane» nel triennio pare proprio che si stiano avviando ad assumere?

I programmi che prescrivono espressamente la didattica per moduli e che stanno facendo «tendenza» prevedono che «il piano di lavoro sarà articolato in moduli relativamente autonomi e intercambiabili, aggregabili in sequenze varie purché concorrenti al conseguimento degli obiettivi [culturali e formativi] generali e di quelli intermedi. [...] Ciascun modulo fa riferimento a un certo periodo storico la cui estensione può variare da pochi decenni all'intero arco cronologico» preso in considerazione nel ciclo. Gli stessi programmi ribadiscono la necessità di dare alla successione dei moduli un impianto robustamente storico, con frequenti richiami al rispetto dell'ordine cronologico, sia pure non rigido nel caso dei moduli «tematici» e «per generi» che possono richiedere qualche sconfinamento rispetto alle tradizionali scansioni storico-temporali. È vivamente raccomandata la lettura di testi e autori stranieri.

Con l'applicazione di queste direttive uno studente al primo anno del triennio non affronta più, come vuole, l'impostazione tradizionale-istituzionale, la nascita dei volgari, le prime manifestazioni letterarie in *langue d'oc* e *d'oïl*, la produzione in franco-veneto, i poeti siciliani, i siculo-toscani, la letteratura religiosa da Francesco d'Assisi a Jacopone da Todi, la letteratura didascalica del Duecento in Italia e quant'altro per poi «approdare» allo stilnovo e a Dante. Può trovarsi di fronte a proposte diverse, a seconda dell'insegnante o, nel caso frequente di scelte collegiali, del gruppo di insegnanti di ogni singola scuola. Potrebbe trovarsi di fronte per prima cosa (è solo un esempio) un modulo «incontro con l'opera» e incominciare dalla *Divina commedia*: dopo un momento introduttivo sulla complessità dell'opera, la sua appartenenza alla tradizione allegorica, un sintetico inquadramento nella cultura letteraria del Duecento e notizie sulla vita di Dante (il tutto quantificabile in poco più di una dozzina di pagine), potrebbe passare a leggere, come testi preparatori, dalla *Vita nuova* il sonetto *Vede perfettamente onne salute* e l'ultimo, brevissimo capitolo, un brano dall'epistola a un amico fiorentino e uno dal *Monarchia*. A questo punto l'incontro con il testo della *Commedia* (corredato da schemi su struttura e ordinamento del cosmo dantesco): una decina di passi (non necessariamente canti per intero), di cui oltre la metà dell'*Inferno*.

Proviamo, ora, a porci qualche domanda. E il problema del

rapporto con la cultura araba? E quello del periodo «filosofico», con relativo inizio e abbandono del *Convivio*? E il nesso fra razionalismo e misticismo? Sono possibili due risposte. La prima, più moderata e pragmatica: nel suo piano di lavoro (e forse facendo anche i conti con il tempo a disposizione e con la difficoltà della materia per studenti alle prime armi), l'insegnante ha ritenuto opportuno limitarsi a un «incontro con l'opera» e non avventurarsi in un «ritratto dell'autore», il tipo di modulo in cui simili problemi avrebbero potuto trovare lo spazio di una trattazione. La seconda possibile risposta, più radicale e di principio, è collegata con quanto si è appena detto sulla nuova identità del triennio: lo studente delle superiori non è uno specialista e non è detto che debba affrontare tutti i problemi connessi a un autore o a un testo.

Un'altra domanda. Ma tutta la letteratura che viene prima di Dante? L'insegnante, nel suo piano di lavoro, può avere previsto un rapido «modulo per genere» sulla poesia lirico-amorosa delle «origini» e del Duecento da svolgere come premessa a un modulo sul *Canzoniere* di Petrarca, e in quell'ambito lo studente potrebbe farsi un'idea dello stilnovo e, fra l'altro, leggere *Tanto gentile e tanto onesta pare*, che non è un sonetto significativo nel modulo *Commedia*.

Si può insistere: in tal modo, però, lo studente non viene a saper nulla, in ogni caso, delle *chansons de gestes* e dei romanzi cortesi. Non è detto: se il piano di lavoro prevede, se non proprio un modulo Ariosto, almeno un modulo *Orlando furioso*, tutto ciò si recupera rapidamente come premessa. Certo, qualche problema sussiste se nel piano di lavoro è stato scelto, come modulo relativo alla prima metà del Cinquecento, Machiavelli (o *Il principe*) e non Ariosto o il suo poema. In questo caso, tuttavia, la soluzione potrebbe essere un modulo «per generi» sul poema epico-cavalleresco da fare a cavallo fra il primo e il secondo anno, che offrirebbe non pochi vantaggi: si studierebbe anche Ariosto (altrimenti tralasciato) e quanto lo precede, si farebbe un'unità didattica su Tasso, e il collegamento con Cervantes, oltre a costituire una attuazione delle indicazioni dei programmi circa gli stranieri, permetterebbe in caso di ritardo sui tempi di considerare coperto anche il Seicento.

Che questa non sia una ironica deformazione della realtà è testimoniato dai *Moduli di letteratura italiana* di Bellini-Mazzoni

proposti da Laterza, una serie di fascicoli di meno di 150 pagine ciascuno, che si apre con *Dante e la «Divina Commedia»*, *Petrarca e la tradizione lirica*, *Boccaccio e la novella*, *Ariosto e la letteratura cavalleresca*, *Machiavelli e l'idea d'Italia*, e prosegue secondo lo stesso schema.

Come è facile intuire, i problemi maggiori per autori ed editori di manuali scolastici che vogliano consentire un insegnamento modulare riguardano la struttura dei libri, cioè la disposizione e l'organizzazione del materiale. *I promessi sposi* possono rientrare in un modulo «ritratto dell'autore» su Manzoni, oppure in un modulo «per generi» sul romanzo storico italiano dell'Ottocento, oppure ancora possono essere oggetto di un a sé stante modulo «incontro con l'opera»: dove mettere materialmente le pagine dedicate alla trattazione e alla scelta antologica del capolavoro manzoniano in modo che chi userà il libro lo trovi adeguato al proprio piano di lavoro? Poiché gli elementi che costituiscono la realtà letteraria sono già «infiniti», a maggior ragione lo sono le possibilità teoriche di combinarli in moduli, soprattutto per quanto concerne i temi. Il problema della collocazione dei *Promessi sposi* si complica ulteriormente, perché il tutto deve essere congegnato in modo da permettere anche a un insegnante che lo volesse di attuare un modulo sulle figure femminili nella letteratura italiana dall'età napoleonica all'Unità.

È la quadratura del cerchio, anche per chi non adotta una scansione rigorosamente modulare del manuale e sceglie di organizzare il materiale in tante sezioni quanti sono (cinque) i tipi di moduli, limitandosi a proporre semmai, all'interno di ogni sezione, solo dei percorsi: inevitabilmente le sezioni dedicate ai generi e ai temi si troveranno a ospitare quasi esclusivamente autori minori e risulteranno orfane proprio degli interpreti e dei contributi più originali (si veda, per esempio *Scritture*, edito dalla Bruno Mondadori, di cui sono autori Di Sacco, Cervi, Fioretti e Serio, che è il frutto delle rielaborazione e dell'ampliamento di un manuale destinato in origine agli istituti professionali, già «riformati», con una significativa inversione del consueto iter editoriale).

Luperini, Cataldo e Marchiani organizzano il loro *La scrittura e l'interpretazione*, edito da Palumbo, secondo una struttura sostanzialmente «desanctisiana», ma per consentirne un uso più flessibile, all'occorrenza modulare, forniscono una ingente quantità di approfondimenti, pagine critiche, suggerimenti di percorsi,



letture inter e infratestuali, che si affollano fra un brano e l'altro dando una vaga sensazione di accavallamento visivo e di disorientamento, almeno nell'immediato.

Le difficoltà nella costruzione dei manuali derivano dalla contraddizione di fondo presente nella concezione stessa dei programmi che istituiscono i moduli: una volta assunto come inevitabile l'abbandono nel triennio di uno studio della letteratura dall'impostazione «istituzionale» tradizionale e introdotti i moduli, con il riconoscimento ai docenti di una notevole libertà di scelta e di selezione ai fini formativi, appare non del tutto congruo il mantenimento del rispetto cronologico. Se il modulo vuole rappresentare il tentativo di una didattica più induttiva e più vicina agli studenti, lo strumento per costruire visioni d'insieme, anche complesse, ma partendo da ciò in cui abbiamo più probabilità di imbatterci oggi, mantenere come primi argomenti di studio autori e testi lontanissimi dalla mentalità dei nostri giovani e fra i più complessi di tutto l'universo letterario (Dante) va in tutt'altra direzione. I programmi modulari, insomma, sono ancora incerti fra l'educazione al senso letterario (un obiettivo più propriamente pedagogico) e la conoscenza della storia della letteratura (un obiettivo più propriamente culturale) con il suo impianto da cui non si può prescindere.

È anche da verificare quale efficacia didattica abbiano moduli «per genere» e «tematici», soprattutto quando vengano utilizzati per coprire lo studio di un intero periodo, tenuto conto della notevole padronanza degli aspetti retorici e stilistico-formali che potrebbero richiedere. Se si vuole mantenere l'impianto storico, perché si ritiene che uno studente, alla fine del triennio, debba aver acquisito non una conoscenza da specialista, ma almeno alcune grandi coordinate della storia letteraria, allora sarebbe forse più produttivo puntare semplicemente su uno studio per punti davvero essenziali: i grandi testi, da leggere bene ma a un livello di consapevolezza non maniacale, le grandi trasformazioni nella visione del mondo, il modificarsi nel tempo del ruolo della letteratura in rapporto anche ai modi di produrla e di fruirla. Con ogni probabilità uno studente conserva più idee sull'Ottocento dopo aver letto pagine significative di Manzoni, Leopardi, Nievo, Verga, che non dopo un modulo su mare, laghi e corsi d'acqua nella letteratura italiana del XIX secolo. I manuali, oltre tutto, ne guadagnerebbero in dimensioni, linearità e agilità.

ADOTTATI A SCUOLA  
Una gran bisogno  
di Novecento  
di Paolo Giovannetti

*A molti esperti del Novecento la cosa potrà piacere, ma le sorti letterarie del nostro secolo interessano anche e soprattutto perché agitano problemi d'attualità e costringono a schierarsi, a prendere posizione, magari a polemizzare.*

«E così, per un verso, c'è (primavera 1997)

l'editore che crea suspense per un nuovo romanzo di Susanna Tamaro, narratrice dei "buoni sentimenti" ("con i buoni sentimenti si fa cattiva letteratura", diceva Gide...): *Anima mundi* (1997); dall'altro verso, c'è il prestigioso editore che per una sorta di "giovanilismo culturale" strizza l'occhio al trash, al pulp, a questi compiacimenti da mattatoio o da bidone da spazzatura, e lancia un'antologia di racconti nei quali l'ostentazione della crudeltà è pari all'insignificanza stilistica [...]. Si tratta di operazioni che giustificano più di una perplessità, ma delle quali si trova sempre qualcuno disposto a sottolineare lo "sperimentalismo" e l'"azione di rottura". È proprio inesorabile il dio Mercato...»

Una dichiarazione tanto perentoria e polemica, resa ancor più vibrante dalla tecnica della reticenza (Einaudi e il suo Stile libero vengono sferzati con obliquo sarcasmo), rinvia alle strategie, allo «stile» del dibattito militante, in senso lato giornalistico; strizza l'occhio, sollecitandone il consenso appassionato, a chi già sa, chi ha sperimentato, chi in qualche modo è già coinvolto. Tutti atteggiamenti, dunque, che poco hanno a che fare con le strategie espositive e argomentative d'un manuale scolastico, il quale infatti tipicamente presuppone un destina-

rio disinformato, inesperto, estraneo ai giochi del dibattito letterario vivo.

Eppure, la lunga citazione è tratta proprio da un libro per la scuola, anzi dall'opera, dedicata al Novecento letterario italiano, che negli ultimi trent'anni circa è andata incontro al più lusinghiero successo didattico. Mi riferisco a *Guida al Novecento*, di Salvatore Guglielmino (l'editore è Principato), giunta nel 1998 alla quinta edizione, dopo aver visto la luce nel 1971 ed esser stata rinnovata, per l'ultima volta, nell'ormai lontano 1986.

Come forse molti sanno, questa antologia ha soddisfatto il prepotente «bisogno di Novecento» che ha attraversato la scuola italiana a partire per lo meno dagli anni settanta, ma che i molti ministri della Pubblica Istruzione e i parlamenti nel frattempo succedutisi si son guardati bene dal legittimare, pur in presenza di prassi diffuse e ben consolidate, di annose sperimentazioni e di collaudati progetti alternativi (si pensi solo al «Brocca»), che hanno nei fatti rivoluzionato il programma di letteratura italiana nell'ultimo anno delle scuole medie superiori. Né le cose sono oggi davvero cambiate, al di là dei proclami di facciata e delle belle intenzioni. E infatti, contrariamente a quanto afferma Guglielmino, *non* esiste alcuna «riforma Berlinguer» *in vigore*, riguardante l'insegnamento della letteratura italiana alle superiori. Al massimo, agiscono attualmente con maggiore efficacia molte delle forme di rinnovamento parziale appena ricordate, le cui origini sono appunto radicate in periodi per lo più *precedenti* l'insediamento del governo Prodi, e che certo – senza alcun dubbio – hanno ricevuto nuovo vigore e hanno acquisito una maggiore visibilità *dopo* che il ministro della Pubblica Istruzione ha dato chiari segnali di voler valorizzare la didattica del Novecento, anche letterario.

Ma perché «il Guglielmino» è stato premiato da un successo tanto notevole? In virtù di quali intrinseci pregi l'opera della Principato ha oscurato i non pochi contributi sul nostro secolo che, volta a volta, hanno tentato di contrastarla? Il mero fatto di esser stato il primo volume a praticare una strategia di *autoriforma* della scuola in ambito letterario non mi pare una ragione sufficiente. (E comunque, a chi voglia farsi un'idea del protagonismo democratico e «autonomo» degli insegnanti italiani negli ultimi trent'anni, consiglio la lettura del provocatorio sin dal titolo, e degno peraltro di lunga discussione, *Buone notizie dalla scuola*, a cura di Antonietta

Lelario, Vita Cosentino e Guido Armellini, Pratiche, 1998.) L'unica risposta a mio avviso convincente ci è suggerita, in modo davvero paradossale, proprio dai limiti appena rilevati dalla nuovissima *Guida al Novecento*, dalle sue caratteristiche didatticamente meno ortodosse e prevedibili: insomma, dalla sua capacità, straordinaria e forse ineguagliata, di coinvolgere il lettore in modo attivo, di appassionarlo accompagnandolo entro una trama espositiva che non è solo scolastica ma sa riprodurre le modalità discorsive della critica letteraria. Diversamente da altre opere di natura analoga, in *Guida al Novecento* prevale un tono *argomentativo*, se non addirittura appunto militante, e sono quasi del tutto trascurati molti di quegli atteggiamenti piattamente descrittivi, irenici e asettici che per lo più dominano nella manualistica letteraria o meno.

A molti esperti del Novecento la cosa potrà spiacere, ma è chiaro che le sorti letterarie del nostro secolo interessano anche e soprattutto perché agitano problemi d'attualità, vivi, in tutti i sensi «giornalistici», costringono a schierarsi e a prendere posizione intorno a qualcosa che percepiamo come irrinunciabile e su cui siamo disposti a dividerci, magari a polemizzare. Per questa ragione appunto, un paio di generazioni di insegnanti «democratici», affacciatisi alla loro professione dopo il 1968, hanno visto nel Guglielmino un utile alleato: prima e oltre l'ideologia didattica, lì si percepisce il brulichio delle questioni di cui è *comunque* necessario parlare, dei libri che val la pena leggere, dei temi su cui ci si scontrerà, di tutto quello insomma che con la letteratura, comunque, val la pena *fare*. E quali siano le posizioni ideali di Guglielmino, un po' l'abbiamo intuito: sarà poi sufficiente leggere la frase di Sciascia posta in esergo al libro – «Nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini se la letteratura non glielo apprende» – per comprendere che in *Guida al Novecento* alla letteratura è attribuito un valore e una funzione ancora molto tradizionali.

Ora, il laicissimo pathos umanistico di Guglielmino sembra tuttavia dialogare assai poco con analoghe forme di coinvolgimento appassionato intorno alla letteratura italiana del Novecento. Le polemiche e i dibattiti sull'argomento che si sono intrecciati negli ultimi tempi, in bilico per lo più tra la grezza ideologia e la cronaca di specie più effimera, non hanno ancora propiziato seri impegni di sintesi. Sconcerta per esempio rilevare che l'unico importante bilancio novecentesco, estraneo agli ambiti scolastici o

universitari, sia stato un (peraltro degnissimo e prezioso) repertorio di consultazione: vale a dire il *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, curato da Enrico Ghidetti e Giorgio Luti (Editori Riuniti, 1997), che proprio per la sua natura mira a restituire un'immagine non schierata, il più possibile neutra del nostro secolo, e rende conto soprattutto degli aspetti istituzionali, storiograficamente consolidati. Certo, sul versante diametralmente opposto, abbiamo avuto anche il Novecento suggestivo e intenzionalmente «di parte» proposto da Cesare Segre (*La letteratura italiana del Novecento*, Laterza, 1998), che tuttavia riprende la voce pubblicata nel 1996 nella laterziana *Cultura italiana del Novecento*, curata da Corrado Stajano. E sconcerta altresì scoprire che ricapitolazioni di ampio respiro riguardano per il resto soltanto la poesia: penso in particolare alla nuova edizione del *Canto strozzato*, antologia critica e poetica curata da Giuseppe Langella e Enrico Elli (Interlinea, 1997), nonché al «Meridiano» realizzato nel 1996 da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento*: che è sì parziale, quanto agli anni coperti, ma assolve una notevole responsabilità periodizzante, e insieme tratteggia un impegnativo canone «di fine millennio». Il fenomeno è tanto più notevole in quanto il mercato della poesia è di per sé favorevole alla realizzazione di antologie e di altri strumenti di sintesi; e quindi non è proprio il caso di ipotizzare l'esistenza d'un impegno storiografico differenziale a carico dei critici del discorso in versi.

Appunto: sono state le specifiche esigenze della scuola, le tensioni in molti sensi riformatrici che la attraversano, ad aver favorito interessanti aperture al Novecento. La più notevole delle quali è costituita dai tre tomi dedicati al nostro secolo da *La scrittura e l'interpretazione* (editore Palumbo), di Romano Luperini, Pietro Cataldi e Lidia Marchiani, a compimento della loro storia-antologia della letteratura italiana (i tomi novecenteschi cui mi riferisco sono il secondo del vol. 5, *Dal Naturalismo alle avanguardie (1861-1925)*, e i due del vol. 6, *Dall'Ermetismo al Postmoderno (dal 1925 ai giorni nostri)*, venuti alla luce tra il 1997 e il 1998).

Diverse sono le ragioni *di metodo, di impostazione*, per cui quest'opera – peraltro accolta dai docenti con grande disponibilità, tanto da esser diventata il best seller di settore del 1998 – merita di essere apprezzata; e sarebbe troppo lungo approfondirle tutte: dalle annotazioni puntualissime e mai elusive alla ricerca d'un

solido rapporto tra storia e letteratura, dalla chiarezza e levigatezza d'una scrittura studiata per esser davvero *capita* dallo studente medio di fine millennio alle non scontate aperture verso le letterature straniere, e così via. Ma una ragione, per lo meno, deve essere messa in primo piano e discussa, perché è forse in grado di giustificare l'insieme di tutte le altre. Insomma, e molto concretamente: *La scrittura e l'interpretazione* è una di quelle opere che incarnano, traducono in libro, un vero e proprio progetto didattico, che traspongono in prassi di lavoro idee «forti» sull'insegnamento della letteratura nonché sulla scuola. E la sua riconoscibilità, il suo piglio non cerimoniale o unanimistico sono suscettibili di essere accolti, apprezzati e usati didatticamente anche da quei docenti che – magari – non li condividono appieno, e tuttavia li reputano un buon punto di partenza per il proprio lavoro. Non a caso, per approfondire la propria visione «dialogica» dell'insegnamento e della scuola, Luperini negli ultimi anni ha promosso una serie di ricerche sulla didattica dell'italiano, ospitate dalla rivista «Allegoria», e ha da poco raccolto in volume i saggi in cui ha illustrato i valori ideologici e metodologici che hanno informato il suo lavoro (*Il professore come intellettuale*, Lupetti / Piero Manni, 1998).

D'altronde, pure alcune scelte di contenuto, specificamente novecentesche, distinguono *La scrittura e l'interpretazione* da tutte le altre antologie. Intanto, una periodizzazione poco usuale nel dominio scolastico, quella che valorizza soprattutto la storia economica, e lascia in secondo piano i discrimini delle guerre mondiali; di modo che, poniamo, la grande crisi degli anni venti e la svolta del 1956 sono le principali boe novecentesche. E poi, e direi soprattutto, la forte sottolineatura della questione postmoderna: che, certo, entra in gioco solo alla fine dell'antologia (andando incontro a una discussione sfaccettata e dialettica, anche se fermissima nei propri principi), ma che in qualche modo innerva tutta la trattazione, in quanto costante bisogno di riaffermare la centralità d'una prospettiva storica, di rispondere al nichilismo postmodernista con un laicissimo, paziente «conflitto delle interpretazioni», attraverso il quale il significato d'un'opera è assiduamente problematizzato, relativizzato, ma non per questo dissolto.

E tuttavia, come ogni progetto davvero pensato e voluto (e non nato sotto il segno delle mediazioni a tavolino a opera della «progettistica» editoriale, spesso capace solo di produrre mostri-

ciattoli senza capo né coda, e per di più destinati a cocentissimi insuccessi), anche *La scrittura e l'interpretazione* presenta contenuti non del tutto condivisibili. Colpisce in particolare il silenzio un po' sprezzante su ogni aspetto – che non sia solo negativo o esteriore – della letteratura popolare e di consumo, e insieme dell'universo massmediologico. Di modo che, quando alla fine della storia della letteratura italiana entra in scena la giovanissima generazione degli autori pulp, dei cannibali, appare quasi come la manifestazione d'una forza oscura, irrazionale, affatto inspiegabile, prodotto d'una sorta di barbarie *post-modern* e d'un vuoto di cultura (segnatamente letteraria) da respingere frontalmente. Laddove, forse, quei fenomeni «giovanilistici» dovevano essere interpretati come la punta dell'iceberg pluristratificato che chiamiamo cultura di massa, e il cui corpo principale credo che ogni antologia anche per la scuola non possa esimersi dallo studiare, dall'illustrare nel modo più puntuale possibile, alla stregua di qualsivoglia altro nodo storico-artistico problematico.

Insomma, *La scrittura e l'interpretazione* e *Guida al Novecento* sono strumenti didattici che tanto meglio insegnano quanto meno rispettano i cerimoniali anodini del didattichese. La loro parzialità garantisce della loro efficacia. E, anche attraverso queste opere, attraverso il contributo di due «semplici» libri di testo, può essere evocata, per lo meno di scorcio, in prospettiva, l'esistenza d'una comunità di lettori-interpreti capaci di prendere spunto dai contenuti manualistici per poterli valorizzare e insieme sorpassare, e quindi avviarsi verso esperienze di lettura e di conoscenza auspicabilmente sempre più soggettive, indipendenti e consapevoli.

## ADOTTATI A SCUOLA Pennac, l'orrore del silenzio

di Maria Sofia Petruzzi

*C'è il dubbio che in Pennac sussista un'aspirazione di fondo al ripristino dell'autorevolezza carismatica degli adulti, quasi che il declino dell'autorità parentale lasci come strascico non tanto l'orrore del vuoto, ma l'orrore del silenzio.*

**C**aso letterario in Francia nei primi anni novanta, Pennac ha incontrato un successo sorprendente anche in Italia, dove i suoi libri sono stati prontamente tradotti e pubblicati.

Di più: nel nostro paese Pennac ha non solo conquistato l'attenzione dei lettori, che si sono appassionati alle mirabolanti avventure di Benjamin Malaussène, l'eroe della nota trilogia *Il paradiso degli orchi* (1991), *La prosivendola* (1991), *La fata carabina* (1992), ma soprattutto ha fatto proseliti, grazie alla fortuna del saggio sulla lettura *Come un romanzo* (1993). Proprio questo saggio, indirizzato a sconfessare i luoghi comuni sul rapporto tra i giovani e la lettura nonché a contestare la pratica della lettura commentata cara alla tradizione scolastica, ha guadagnato attorno allo scrittore francese un diffuso consenso nel mondo della scuola.

Un successo spiegabile, giacché il piglio ironico e il tono accattivante di *Come un romanzo* hanno attecchito facilmente in un terreno favorevole come quello della scuola italiana, sensibile al problema dell'educazione alla lettura e coinvolta nel dibattito critico sulle metodologie di approccio al testo letterario, dopo l'innondazione dei metodi formalistici.

La proposta di Pennac, rilanciando il piacere del testo come valore primario, assegnava al docente non il compito di guida ri-



gorosa all'analisi testuale ma il ruolo di lettore a voce alta, di voce recitante capace di esercitare una presa suggestiva sugli studenti. E sull'onda del successo di *Come un romanzo* è nato il «pennacchismo», da intendersi non tanto come fenomeno di fortuna letteraria ma come atteggiamento pedagogico, magari poco definito nei presupposti teorici eppure intriso di inquietudini e aspirazioni diffuse nel mondo variegato e confuso degli educatori. Sorta di antidoto al malessere dell'universo della scuola, il pennacchismo coniuga ingenuità romantica e smaliziata consapevolezza: lo animano l'insofferenza per le pratiche didattiche più diffuse soprattutto a proposito della lettura, la fiducia ottimistica nell'immaginazione infantile ma anche l'esigenza, più complessa e profonda, di sperimentare nuove modalità di rapporto tra adulti e bambini, nell'epoca della crisi e della ridefinizione dei ruoli familistici tradizionali.

Ed è proprio su questo terreno che gli orientamenti pedagogici di Pennac e alla Pennac si incontrano con i temi più significativi della sua produzione narrativa.

Il successo recente di *Signori bambini* (1998), l'ultimo romanzo di Pennac, per mesi nelle classifiche dei libri di narrativa più venduti, mette in gioco questo incontro fertile tra interessi di ordine psicopedagogico e il recupero felice della vena narrativa già collaudata negli altri romanzi dello scrittore francese. Lo scenario, per esempio, è ancora una volta il quartiere parigino di Belleville che faceva da sfondo alle avventure di Benjamin Malaussène e della sua tribù di fratelli minori; l'impianto narrativo ripropone il gusto per un intreccio dal ritmo accelerato, ricco di imprevisti e di colpi di scena; lo stile appare, come in passato, all'insegna della verve ironica e paradossale. Paradossale è proprio la trovata che dà corpo alla trama e la proietta in una dimensione surreale. Un professore autoritario e tirannico, Albert Castraing, sorprende tre studenti preadolescenti intenti a elaborare una vignetta caricaturale durante la lezione e li punisce assegnando loro un tema dal titolo (per la verità tutt'altro che scontato): «Una mattina ti svegli e ti accorgi che, durante la notte, sei stato trasformato in adulto. In preda al panico, ti precipiti in camera dei tuoi genitori. Loro sono stati trasformati in bambini.»

Proprio mentre i tre ragazzi si accingono con difficoltà allo svolgimento del compito, la situazione sfugge loro di mano: la metafora si concretizza, l'ipotesi assurda diventa realtà e i tre si tro-

vano davvero improvvisamente adulti, costretti a tribolare con i loro genitori divenuti bambini. I tre ragazzi cercano la soluzione dell'enigma, l'espedito che ristabilisca l'ordine dei rapporti filiali e parentali, finché il narratore, che si identifica con il padre morto di Igor, uno dei tre protagonisti, dà loro il suggerimento risolutivo: il tema deve essere svolto da Castraing in persona, nel frattempo anche lui rimpicciolito ma impossibilitato alla metamorfosi infantile che è toccata agli altri personaggi adulti. Castraing è, infatti, uno di quegli adulti che non sono mai stati bambini, come spiega il narratore in un pistolotto finale al figlio: «Sono in molti in queste condizioni, amputati della loro infanzia, spinti prematuramente alla corsa delle ambizioni, programmati sin dall'ovulo, operativi da subito, professionali dalla culla...» L'equilibrio nei rapporti tra adulti e bambini dipende dalla capacità di ciascuno di vivere fino in fondo la propria infanzia, sperimentandone le potenzialità creative ed emotive.

Sembra questo il succo di una vicenda stravagante, che si snoda con un ritmo narrativo sicuramente avvicente. Non è solo, tuttavia, l'impianto narrativo agile a spiegare il successo dell'opera anche presso il pubblico italiano, poco abituato forse a testi che proponano in forma divulgativa per adulti il tema dell'educazione; vi ha contribuito piuttosto la calibrata combinazione di spregiudicatezza e «buonismo» che il romanzo ha saputo realizzare. Rivive, senz'altro, in *Signori bambini* l'universo narrativo di Pennac nei suoi aspetti più vitali e interessanti: la rappresentazione della società metropolitana e multietnica, brulicante di contraddizioni sociali, di vecchie e nuove forme di marginalità; la messa a fuoco ironica e disincantata della crisi dei ruoli all'interno della famiglia in un'epoca in cui gli adulti declinano spesso responsabilità e autorità e i bambini sono chiamati a sostenerli e sostituirli.

Significativo a tal proposito in *Signori bambini* è il ritorno in scena del quartiere multirazziale di Belleville in cui convivono francesi, arabi, ebrei, slavi, come dimostrano le diverse etnie dei ragazzi protagonisti: Igor di madre russa, Joseph di padre ebreo e Nourdine, magrebino di seconda generazione alle prese con il problema dell'integrazione. Emblematico è poi lo scarto in senso surreale della trama, che trasforma in un'avventura paradossale il problema dello scambio dei ruoli all'interno della famiglia contemporanea: se la famiglia Malaussène, protagonista dei primi romanzi

di Pennac e di nuovo alla ribalta in *Ultime notizie dalla famiglia* (1997), è stata definita una famiglia disneyana composta di fratelli senza padri e affidata al sostegno di un fratello maggiore, non diversamente le famiglie raffigurate in *Signori bambini* appaiono irregolari e scombinare, affidate alla autorità precaria di madri bamboleggianti, vedove «incapaci di elaborare il lutto», sorelle maggiori in carriera assillate dal problema dell'integrazione, come Rachida sorella di Nourdine, cui tocca peraltro il compito di sostituire un padre depresso e sognatore, chiusosi in se stesso dopo l'abbandono della moglie. Da questo quadro acquista significato l'invito a giudicare i bambini di oggi che «sono diventati fluorescenti, hanno scarpe da ginnastica che luccicano quando loro schizzano via nella notte, i walkman gli fanno teste da mosche [...]» superando i luoghi comuni che li vogliono «schiavi della televisione», poco abituati a leggere, meno che mai a scrivere, come dimostra l'avventura dei tre ragazzi protagonisti. Ad assolverli basta il contesto relazionale che li circonda, fatto di adulti falliti e insoddisfatti, di famiglie inutile o allargate, eppure rappresentate con ironia scanzonata.

Se questi motivi costituiscono forse il nucleo vitale e innovativo della produzione di Pennac, i suoi libri appaiono segnati anche da elementi di debolezza intrinseca, che il pennacchismo rischia di coltivare e amplificare.

Salta in primo luogo agli occhi una contraddizione: non si capisce perché alla rappresentazione spregiudicata del caos contemporaneo, che coinvolge il mondo del quartiere e della famiglia, si sottragga inspiegabilmente il mondo della scuola. La scuola risulta raffigurata, invece, secondo i moduli di una stilizzazione di maniera: vi operano insegnanti raffigurati secondo una banale logica manichea, che o incarnano un'autorità carismatica, capace di affascinare e suggestionare gli studenti, come il professore modello di *Come un romanzo*, o reprimono la creatività infantile con una didattica autoritaria e retriva, come fa il Castraing di *Signori bambini*. Il problema della crisi e della ridefinizione dei ruoli che assilla il contesto familiare non sembra, inverosimilmente, intaccare il mondo della scuola: ci sono fratelli e sorelle maggiori capifamiglia, madri e padri depressi e irresponsabili ma mancano insegnanti alla Benjamin Malaussène, immersi nella crisi relazionale dilagante e capaci almeno di ironizzare sul proprio ruolo.

L'incongruenza, apparentemente casuale e curiosa, lascia percepire una smagliatura nell'universo di Pennac, un fondo di ambiguità che ne appanna la spregiudicatezza di superficie.

Si insinua il dubbio che in Pennac, accanto all'accettazione ostentata e disincantata del caos contemporaneo di rapporti, emblematizzato dal mondo turbinante di Belleville, resista una aspirazione di fondo al ripristino dell'autorevolezza carismatica degli adulti, non più giocata, peraltro, sul piano morale o ideologico ma su di una sorta di potere suadorio e suggestivo. Non per nulla il problema della crisi della paternità ricorre di frequente nella narrativa di Pennac, affrontato nella dimensione della memoria, della ricerca o dell'assenza (si pensi al racconto «Bartlebismo» in *Ultime notizie dalla famiglia*, inteso a far luce sulla nascita del Piccolo, uno degli ultimi nati della tribù Malaussène). Ed è significativo che questo motivo non solo ritorni in *Signori bambini* ma ne condizioni, persino, l'impianto narrativo agendo sulla configurazione del punto di vista: l'io narrante assume i tratti di un personaggio ben individuato, il padre di Igor Laforgue, vignettista ribelle morto in seguito a una trasfusione di sangue infetto. Un padre morto, dunque, che sostituisce all'autorità di genitore l'autorevolezza di narratore. Ecco che la tecnica narrativa di *Signori bambini* ripropone un motivo caratteristico della produzione di Pennac: gli adulti rappresentati dall'autore sembrano preda di una sorta di ossessione fabulatoria, principalmente preoccupati di affascinare i piccoli con le risorse inesauribili delle loro doti narrative. Pare quasi che l'abdicazione dell'autorità parentale lasci come strascico non tanto l'orrore del vuoto ma l'orrore del silenzio. In questo senso *Come un romanzo* trasferisce in termini di proposta pedagogica e didattica, sia pure formulata in modo indiretto, un vero e proprio leitmotiv dell'opera di Pennac. Il nuovo compito educativo dell'adulto, non più capace di incarnare un'autorevolezza che gli restituisca una pienezza responsabile di ruolo, è quello di condividere e popolare l'immaginario infantile. Una proposta gratificante, che forse spiega il successo dell'autore presso il pubblico degli insegnanti, spesso tentati persino di prenderla alla lettera per farne il modello di soluzioni didattiche alternative. Se il dibattito sull'educazione alla lettura investe, in realtà, questioni più complesse, l'atteggiamento di Pennac è di facile presa, pronto a trasformarsi in tendenza, ma nondimeno segnato da debolezze intrinseche. L'inno all'immagi-

nazione contenuto, per esempio, nelle pagine di *Signori bambini*, l'invito rivolto agli adulti a recuperare l'autenticità della propria infanzia appare tanto suggestivo quanto ingenuamente romantico. Non solo: i bambini, apparentemente accettati nei loro comportamenti stravaganti e nelle loro intemperanze, sono non tanto sollecitati a una creatività che li veda soggetti protagonisti ma invitati a lasciarsi guidare e affascinare dall'immaginazione ammaliante degli adulti. Non per nulla nel finale di *Signori bambini* l'io narrante dilata la funzione, rivelandosi una sorta di narratore demiurgo, artefice consapevole dell'intera avventura paradossale, che lui stesso ha macchinosamente provocato in vista dello happy end classico: l'incontro tra la sua ex-moglie Tatiana, vedova inconsolabile, e una nuova anima gemella nei panni di Ismael, padre di Nourdine. Persino il disegno incriminato, che è costato il compito punitivo ai tre ragazzi, si rivela opera sua. Forse ha ragione Castraing a definirlo l'opera di un postessantottino attardato. Una definizione che suona per Pennac autoironica ma che risulta perfettamente calzante per i pennacchiani suoi seguaci.



# GLI EDITORI

---

## **Cronache editoriali**

Una dozzina di proposte di legge  
*di Giovanni Peresson*

«La lettura è legata alla modernità»  
Intervista a Luciano Mauri  
*di Fabio Gambaro*

Dai superstore alle librerie virtuali  
*di Paola Dubini*

Carta stampata sull'editoria  
*di Alberto Cadioli*

## **Le vie della promozione**

Le recensioni a grande tiratura  
*di Laura Lepri*

Il promotore e il marketing  
*di Milly Semeraro*

CRONACHE EDITORIALI  
Una dozzina  
di proposte di legge  
di Giovanni Peresson

*Nei numerosi disegni di legge presentati in un paio d'anni difficilmente si intravede un progetto organico di intervento nell'intero settore del libro. Comunque, sinora i disegni sono tutti rimasti tali.*

**N**on meno di 12 proposte di legge presentate in poco più di due anni praticamente da tutti (o quasi) i partiti politici – a cui sommarne (almeno) altre 10 in materia di «agevolazioni fiscali» in favore delle famiglie per l'acquisto di libri scolastici (per quanto riguarda la Finanziaria '98, a sua volta, si sta dibattendo di un possibile stanziamento di 150/350 miliardi nei tre prossimi anni per il sostegno alle famiglie nell'acquisto di libri nella scuola dell'obbligo), o di introduzione di forme di «comodato» o di «fornitura gratuita» di libri scolastici –, rappresentano un fatto certamente inusuale per il settore del libro e sul quale alcune riflessioni appaiono a questo punto opportune.

Opportune anche perché, prima dell'estate, si sono conclusi con la presentazione di un documento finale (*Sintesi schematica dei principali punti di convergenza*) i lavori del Tavolo per l'editoria istituito, giusto un anno prima, dalla Presidenza del Consiglio dei ministri Dipartimento per l'informazione e l'editoria per la riforma della legge 5 agosto 1981, n. 416, «Disciplina delle imprese editrici e provvidenze per l'editoria»; e, con la predisposizione di una primissima bozza di articolato, hanno anche terminato la loro attività i quattro gruppi di lavoro costituiti all'interno della Commissione nazionale del libro voluta nel '97 da Walter Veltroni per «rilanciare la



politica del libro nell'attuale scenario nazionale e internazionale».

Un documento, quello finale della Presidenza del Consiglio che, nelle intenzioni, dovrebbe rappresentare il punto di avvio dal quale «il Governo, nella sua autonomia, svilupperà una propria iniziativa legislativa di revisione di alcuni istituti, ritenuti in parte superati, della legge 416». Mentre la bozza di articolato redatta dai gruppi di lavoro era stata inviata (fine di aprile) all'Ufficio legislativo del ministero per i Beni Culturali (MBC) affinché Walter Veltroni potesse finalmente presentare, dopo quella sul cinema, la musica e il teatro, anche una legge organica per il libro, la promozione della lettura, l'editoria. A questo originario spirito legislativo, volto a definire un quadro organico di intervento per tutto il settore, si è però successivamente sostituito un orientamento che va nella direzione di predisporre singoli articoli su aspetti particolari e specifici del settore ritenuti di particolare rilevanza e urgenza: sostegno alla domanda (ma limitato alla defiscalizzazione parziale per acquisto di libri da parte della classe insegnante), prezzo del libro, aumento delle disponibilità finanziarie alle biblioteche statali per l'acquisto di libri.

Una produzione di progetti e disegni di legge, documenti di gruppi di lavoro e di commissioni che, beninteso, non si sono ancora tradotti in alcun tipo di provvedimento: proposte e disegni di legge sono rimasti appunto nella loro dimensione di progetto e di disegno. E già questa è una prima conclusione da mettere al fondo delle colonne che compongono la tabella che corredate queste pagine. Rinviando il lettore che fosse interessato a un esame puntuale di buona parte di questa consistente produzione legislativa alle pagine del «Giornale della Libreria» o a quelle della «Rivisteria» di quest'ultimo anno e mezzo (ma anche a consultare gli «Atti della Conferenza nazionale del libro. Progetto libro. Linee d'intervento per lo sviluppo dell'editoria e della lettura», ministero per i Beni Culturali, «Quaderni di libri e riviste d'Italia», 40, 1998) proviamo a ripercorrerne gli aspetti salienti. Tenendo presente che tutta questa attività e produzione di documenti, proposte ecc. è avvenuta avendo sullo sfondo almeno tre grandi interventi di riassetto: la riforma del MBC che dovrebbe accorpare in maniera diversa dalle attuali le competenze in materia di editoria oggi distribuite tra Presidenza del consiglio, ministero per i Beni Culturali, ecc.; la «Riforma della disciplina relativa al settore del Commer-

cio» emanata con decreto legislativo n. 114, il 31 marzo scorso; la riforma della scuola con l'estensione dell'obbligo, i processi di autonomia ecc. che essa prevede.

*Prezzo del libro* – A inizio legislatura, Diego Novelli aveva presentato un disegno di legge recante «Norme per la vendita del libro a prezzo fisso». Il disegno di legge si proponeva di definire il prezzo minimo di vendita e quindi lo sconto massimo praticabile. Il suo punto rilevante – ispirato alle analoghe leggi sul libro di Francia e Spagna – era rappresentato dal fatto che il prezzo di vendita al pubblico, in qualunque canale e tipologia di punto vendita, doveva essere compreso tra il 95 e il 100% del prezzo di copertina. Altri hanno successivamente presentato disegni di legge di analoga ispirazione: Lorenzetti, Bracco (negli artt. 10-12 del suo progetto di legge «Norme a sostegno del settore librario e disciplina dei prezzi dei libri» eleva lo sconto base al pubblico dal 5 al 10%), Florino ecc.

Le due proposte di legge Lorenzetti e Novelli, approdate nel marzo di quest'anno alla Commissione attività produttive della Camera, hanno incontrato però alcune obiezioni in quanto l'indirizzo contenuto nei testi pare difficilmente conciliarsi con quello della nuova normativa sul commercio. La stessa Antitrust si è fatta sentire, inviando una «segnalazione» in merito, sostenendo che fissare una banda di oscillazione del prezzo di vendita dei libri – sia dall'85% al 100% o dal 95% al 100% – comporta comunque «una forte limitazione della concorrenza fra le [...] imprese» le quali verrebbero così «private di uno degli strumenti più efficaci di politica commerciale». La normativa che si vorrebbe introdurre impedirebbe ai rivenditori al dettaglio di utilizzare la leva del prezzo quale strumento per differenziare la propria presenza sul mercato limitando i margini di autonomia imprenditoriale. Addirittura, fa rilevare l'Antitrust, nelle proposte Lorenzetti-Novelli il ricorso a riduzioni dei prezzi di vendita dei libri potrebbe avvenire solo «in virtù di preventivi accordi tra le associazioni di categoria»: introducendo «ulteriori e ingiustificate limitazioni della concorrenza», ridurrebbe «la concorrenza tra editori per i quali non sarebbe più possibile incentivare gli acquisti di determinate tipologie di titoli mediante campagne promozionali».

L'Antitrust fa notare anche come «la necessità di assicurare l'esistenza di un sistema di distribuzione al dettaglio caratterizzato dalla presenza di molti operatori non tiene conto del fatto che, data

l'evoluzione della domanda, le attuali strutture distributive potrebbero essere eccessivamente frammentate e poco specializzate» e che un processo di innovazione del canale al dettaglio «può essere ostacolato, o comunque ritardato, se le librerie non saranno sottoposte allo stimolo concorrenziale derivante dal prezzo, in mancanza del quale l'arretratezza dell'attuale sistema distributivo continuerà a permanere». Peraltro, l'Antitrust fa notare come «non risulta che dal 1990 in poi, periodo in cui si è già verificata una fase di elevata concorrenza della grande distribuzione e in assenza di una regolamentazione del prezzo di vendita finale, si siano determinate riduzioni della gamma di titoli in commercio».

Due dunque le indicazioni che provengono da questa segnalazione: la ribadita impossibilità di proporre accordi tra associazioni; fissare un prezzo unico di vendita viene a introdurre ingiustificate limitazioni della concorrenza – tra libreria e libreria, tra canali (grande distribuzione / libreria ecc.), tra case editrici – impedendo un rinnovamento del canale di vendita al dettaglio.

*Distribuzione* – A fine del '96 era stato approvato un decreto, il numero 683 del 30 ottobre, recante il «Regolamento riguardante la disciplina di commercio nelle sale cinematografiche», che permette la vendita dei libri anche nelle sale cinematografiche e che rappresentava il primo (timido) tentativo fatto nel nostro paese di prevedere una legislazione che consenta di allargare la vendita di libri e di altri prodotti editoriali librari in punti vendita non specializzati, purché la costruzione dell'assortimento librario sia congruente con la merceologia venduta (in questo caso lo spettacolo cinematografico). Sempre su questo versante elaborato dalla Presidenza del Consiglio troviamo il disegno di legge recante nuove norme in materia di punti vendita per la stampa quotidiana e periodica e che dovrebbe avviare almeno la sperimentazione della vendita di stampa quotidiana e periodica al di fuori delle edicole: tabaccherie, distributori di carburante, bar, esercizi della grande distribuzione e appunto librerie. Una sollecitazione al varo di questo disegno di legge – che ha avuto vicissitudini molto complesse e di cui si parla da anni – era venuta dalla stessa Antitrust che aveva sottolineato come la normativa vigente in materia di punti vendita di giornali e stampa periodica abbia effetti distorsivi sul corretto funzionamento del mercato, e aveva posto in rilievo l'opportunità di libe-

realizzare il settore attraverso l'abrogazione della normativa attuale sulla pianificazione dei punti vendita dei giornali anche al di fuori del tradizionale canale delle edicole.

Le linee di questi interventi si muovono sostanzialmente all'interno del quadro più ampio previsto dalla «Riforma della disciplina relativa al settore del commercio» nella prospettiva di una sua liberalizzazione che va in direzione della creazione di assortimenti merceologici non più condizionati dalle «tabelle merceologiche» quanto invece da costruzione di assortimenti coerenti con i bisogni di acquisto del pubblico dei clienti.

*Leggi di settore* – Qui abbiamo la proposta di legge d'iniziativa del deputato Bracco recante «Norme a sostegno del settore librario e disciplina dei prezzi dei libri». L'aspetto qualificante di questa proposta è di intervenire su tutta la filiera editoriale: la creazione di un osservatorio del libro (art. 2), iniziative di promozione del libro (art. 3), sviluppo delle biblioteche scolastiche e di pubblica lettura (art. 4), apertura di librerie in comuni che ne siano sprovvisti (art. 5), estensione dell'oggetto delle licenze delle librerie (art. 6), corsi universitari professionalizzanti (art. 7), istituzione di biblioteche scolastiche (art. 8), agevolazioni per gli studenti (art. 9), disciplina del prezzo dei libri (artt. 10, 11, 12 e 13), prezzo dei libri scolastici (art. 14), regime IVA (art. 15), riproduzioni illecite (art. 16).

A questa novità rispetto alle proposte viste fin qui, corrispondono però diversi limiti, a partire dall'ennesima riproposta di costituire un Osservatorio del libro che ritroviamo periodicamente annunciato dai tempi di Stefano Rolando, e di cui si continua a non capire necessità e funzioni. Soprattutto si finisce per concepire queste «Norme a sostegno del settore librario» esclusivamente nell'ottica – certamente importante, ma che non può essere esclusiva – della libreria. Basti scorrere l'art. 5 (Incentivi per l'apertura di librerie) che definisce le linee di intervento per forme di «credito agevolato» a chi presenta un «piano d'investimenti» per aprire una nuova libreria in comuni, con meno di 15 mila abitanti, che ne siano sprovvisti, oppure con un rapporto abitanti/libreria inferiore a 0,1 per mille (ma offrendo la possibilità di aprire librerie in tutti i 1.945 comuni italiani che hanno meno di mille abitanti, anche se poi non hanno un bacino d'utenza sufficiente a garantire la sopravvivenza della libreria). La tipologia di libreria di cui si incentiva l'apertura

è probabilmente quella di piccola dimensione, inferiore ai 100 m<sup>2</sup>, con poche migliaia di titoli in assortimento e che per sopravvivere sarà costretta a privilegiare libri ad alta rotazione (best seller ecc.) piuttosto che titoli di catalogo; va sottolineato inoltre che questo modello di piccola libreria con assortimenti limitati è attualmente quello meno adatto a rispondere alla concorrenza che proviene da altri canali di vendita in grado di offrire al pubblico maggiori vantaggi commerciali.

Si concepisce cioè il sostegno allo sviluppo del settore librario come sostegno alla libreria (trascurando la riorganizzazione delle fasi a monte del punto vendita: logistica, informatizzazione degli ordini ecc.), e soprattutto solo come apertura di nuove librerie, anziché favorire l'ammodernamento e l'adeguamento dell'attuale struttura di vendita a più moderni standard tecnologici, di superficie e professionali, gli unici in grado di consentire al punto vendita di confrontarsi con gli altri canali che trattano il libro.

Di settore può anche esser considerata la proposta di legge di Rifondazione comunista recante disposizioni per il «Rilancio della lettura e promozione dell'editoria di progetto», che ha come suo asse portante l'«idea» di «riqualificare l'offerta libraria». Senza entrare nel commento ai singoli aspetti, il punto da evidenziare riguarda il criterio di definizione di «editoria di progetto»: «Si definiscono case editrici di progetto – leggiamo – quelle il cui piano editoriale ha come finalità la diffusione di singoli e specifici generi editoriali, nonché l'obiettivo di far conoscere generi letterari provenienti da culture meno note e diffuse». Devono inoltre essere attive da almeno 24 mesi, pubblicare non meno di 10 titoli all'anno, avere «una capacità» distributiva nazionale, con «titolari» e «loro congiunti in linea retta fino al secondo grado» che non devono «avere interessi economici in altri campi editoriali né in altre case editrici nazionali ed estere», e non superare «un fatturato annuo di 5 miliardi». Come si vede in base a questa definizione verrebbe per esempio esclusa la «media» casa editrice «di progetto» (da il Mulino a Bollati Boringhieri) tanto che, più opportunamente, la proposta di legge dovrebbe titolarsi «Rilancio della lettura e promozione della «piccola» editoria di progetto».

La strada per trovare degli strumenti moderni con i quali favorire l'«innovazione di prodotto» nell'editoria italiana – ma cosa ne è di quella, non meno importante, dell'innovazione di «processo»?

– è ben altra rispetto a quella di cercare delle definizioni che nella prassi concreta della produzione del libro sono poi difficilmente applicabili. Un «rilancio della lettura in Italia» non può essere perseguito ponendo l'accento dell'intervento legislativo su un concetto come quello di «editoria di progetto», che inevitabilmente sposta tutto l'asse dell'intervento legislativo sul versante editoriale dell'attività della casa editrice. E trascura del tutto aspetti non meno rilevanti che riguardano l'innovazione dei processi produttivi e distributivi, la riqualificazione e la creazione di nuove competenze professionali negli addetti, oltre che la necessità di intervenire sui servizi a cui la casa editrice deve accedere per operare con efficienza sul mercato.

Per fortuna sono stati eliminati, dalla versione definitiva, alcuni aspetti tra cui la possibilità di vendere libri all'interno delle biblioteche (in questo modo non si sarebbe fatta «concorrenza» alle librerie?); o la possibilità per i distributori e grossisti (purché con almeno il 50% del loro fatturato generato dalla commercializzazione di «editori di progetto») di accedere a un «programma di stage» per «giovani neolaureati in giurisprudenza o scienze politiche», e a un «programma di borse di studio per la gestione del magazzino» ma destinato, quest'ultimo, a «studenti serali extracomunitari, purché in regola con le norme vigenti».

*La scuola* – Ultimo fronte legislativo, quello della scuola, con una serie di proposte che toccando la spesa delle famiglie per l'acquisto di libri scolastici possono incidere – in un senso o nell'altro – nel rapporto tra «nuovo» e «usato» (si stima che quest'ultimo rappresenti il 40% del mercato e che a ogni 100 miliardi che si potrebbero produrre di spostamento del mercato dall'usato al nuovo può corrispondere un gettito aggiuntivo netto per l'amministrazione dello stato di circa 16 miliardi); oppure con l'introduzione del comodato per il libro scolastico si può avere un drastico ridimensionamento dell'intero settore ecc.

Berlinguer lo scorso anno aveva presentato le «Disposizioni per l'espansione, la diversificazione e l'integrazione dell'offerta formativa», che alla lettera a) del comma 4 dell'art. 3 prevedono che «i genitori dei bambini e dei giovani in età scolare, a partire dal terzo anno di età [...] possono beneficiare di detrazioni fiscali, nella misura prevista dal comma 5, per [...] a) *costo dei libri di testo e dei sussidi didattici di uso personale richiesti dalla scuola*».

Il 20 maggio scorso è stata presentata una proposta di legge firmata da deputati di tutti i partiti di maggioranza contenente una serie di modifiche al testo unico approvato con decreto legge n. 297 del 16 aprile 1994 in materia di fornitura gratuita di libri di testo. Diverse le innovazioni previste: la gratuità verrebbe estesa a tutta la fascia dell'obbligo, sia pure limitatamente agli «aventi diritto»; con decreto del ministero della Pubblica Istruzione e di concerto con il ministero dell'Industria verrebbe però introdotto il prezzo massimo di copertina per ciascun volume in relazione alle caratteristiche tecniche dei singoli libri; e con un apposito regolamento si provvederebbe a emanare norme e avvertenze per la compilazione, la diffusione e la vendita dei libri di testo. Vincoli – come si vede – che appaiono in contrasto non solo con la libertà d'insegnamento e di apprendimento (per sorvolare sul problema del «prezzo imposto»), ma anche con le prospettive aperte dall'autonomia scolastica che va in direzione esattamente opposta: quella della diversificazione degli strumenti didattici in rapporto ai progetti di istituto e che conseguentemente presuppone una maggiore diversificazione dell'offerta da parte delle case editrici.

A loro volta Alleanza nazionale (n. 3582, 15 aprile 1997) e Rifondazione comunista (n. 212, 9 maggio 1996) hanno optato, con un testo pressoché identico nell'articolato (oltreché nei tempi degli aggiornamenti successivi alla presentazione: il 27 agosto), per la cessione dei libri di testo in comodato per le scuole medie inferiori e superiori con l'unica rilevante differenza che per Rifondazione sono destinatari solo gli alunni delle scuole statali, per An anche quelli di scuole legalmente riconosciute.

Si tratta di proposte che si collocano tutte in una logica di ripensamento dello stato sociale, del diritto allo studio, sulla base di una reinterpretazione complessiva dei principi costituzionali della gratuità della scuola dell'obbligo e delle previdenze erogate dallo Stato ai capaci e meritevoli privi di mezzi ecc., ma che impattano con effetti devastanti – del tutto ignorati – sull'assetto industriale del settore, sulle sue strutture occupazionali, sul numero di punti vendita ecc.: da questo punto di vista l'introduzione del comodato per il libro scolastico e «rilancio dell'editoria di progetto» (e quindi anche delle librerie che si impegnano a vendere questo tipo di produzione), potrebbero anche non essere proposte coerenti tra loro.

*Conclusioni* – Una prima domanda, di fronte a questa «incon-suetu» produzione legislativa, è se possiamo rintracciare qualche modello straniero di politica per il settore del libro nelle diverse proposte di legge che sono state presentate in questi mesi in parlamento. Per esempio nei paesi scandinavi (Svezia e Danimarca in particolare) troviamo un sistema di prezzo libero e un sistema di acquisti da parte delle biblioteche che compensa in parte gli squilibri legati alla libertà di prezzi, in presenza di un elevato indice di lettura da parte della popolazione. Un modello ben diverso da quello che troviamo in Francia, dove le biblioteche sono meno importanti, ma vi è una politica di prezzo fisso, un ampio e articolato sistema di interventi da parte dello Stato ecc. Sarebbe dunque che l'efficacia della politica per il libro – per raggiungere elevati indici di lettura nella popolazione (o innalzarli), allargare il mercato a cui le imprese possono far riferimento – possa esser raggiunta attraverso diversi modelli e la graduazione di leve diverse purché coerenti tra loro, e che nell'Europa dell'Euro possano convivere, con successo, diversi modelli organizzativi del mercato. La risposta che possiamo dare alla domanda è che da questo punto di vista – se si escludono forse alcune riflessioni e alcuni documenti prodotti all'interno del «tavolo di lavoro» della Presidenza del Consiglio, o dei gruppi di lavoro al MBC – in Italia difficilmente si intravede qualcosa che possa assomigliare a un disegno organico di intervento per l'intero settore.

Ma c'è forse anche un'altra domanda ben più radicale da porre a questo punto, ed è se al settore serva davvero una legislazione specifica che derivi dall'asserita particolarità del «prodotto» libro rispetto agli altri beni, e/o dal ritenere le case editrici o le librerie pur sempre imprese in qualche misura diverse rispetto agli altri tipi di aziende e di punti vendita.



**Tabella 1 – Quadro riassuntivo delle proposte di legge in materia di editoria negli ultimi tre anni**

<b>Proposta di legge, numero, data di presentazione</b>	<b>Proponente</b>	<b>Ambito prevalente di impatto</b>
<i>Norme per la vendita a prezzo fisso dei libri</i> , n. 118, 9 maggio 1996	Lorenzetti (Sdu)	Prezzo
<i>Norme per la vendita a prezzo fisso dei libri</i> , n. 483, 9 maggio 1996	Novelli (Pds)	Prezzo
<i>Cessione di libri in comodato per le scuole medie inferiori e superiori pubbliche</i> , n. 212, 9 maggio 1996	Bergonzi (Prf)	Editoria scolastica
<i>Deducibilità dal reddito Irpef degli oneri relativi alle spese per la frequenza di corsi di istruzione secondaria e universitaria</i> , n. 1715, 1 luglio 1996	Pistone (Prf)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda
<i>Norme per la cessione di libri in comodato nelle scuole secondarie e pubbliche</i> , n. 2338, 26 settembre 1996	De Murtas (Prf)	Editoria scolastica
<i>Soppressione delle provvidenze a favore dell'editoria</i> , n. 3381, 7 marzo 1997	Rossetto (Fi)	Editoria
<i>Disposizioni per la cessione di libri in comodato nelle scuole medie inferiori e superiori</i> , n. 3582, 15 aprile 1997	Napoli (An)	Editoria scolastica
<i>Disposizioni in materia di deduzioni tributarie a favore dei nuclei familiari</i> , n. 3753, 23 maggio 1997	Volonté (Cdu)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda
<i>Nuove norme in materia di punti vendita per la stampa quotidiana e periodica</i> , n. 3911, 24 giugno 1997	Disegno di legge del governo	Distribuzione
<i>Modifica all'articolo 13 del testo unico delle imposte sui redditi approvato con decreto presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, in materia di detraibilità d'imposta per l'aggiornamento professionale e culturale dei lavoratori dipendenti</i> , n. 4024, 22 luglio 1997	Armani (An)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda
<i>Modifiche all'articolo 13 bis del testo unico delle imposte sui redditi approvato con decreto presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, in materia di detraibilità delle spese per acquisto di libri e pubblicazioni editi in Italia e all'estero</i> , n. 4057, 29 luglio 1997	Armani (An)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda

continua

segue

<b>Proposta di legge, numero, data di presentazione</b>	<b>Proponente</b>	<b>Ambito prevalente di impatto</b>
<i>Disposizioni per il diritto allo studio e per l'espansione, la diversificazione e l'integrazione dell'offerta formativa nel sistema pubblico dell'istruzione e della formazione, n. 2741, 5 agosto 1997</i>	Berlinguer (Governo)	Editoria scolastica
<i>Norme a sostegno del settore librario e disciplina dei prezzi dei libri, n. 4349, 24 novembre 1997</i>	Bracco (Pds)	Tutta la filiera
<i>Modifiche all'articolo 13 bis del testo unico delle imposte sui redditi approvato con decreto presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, in materia di detraibilità delle spese per acquisto di libri scolastici ed universitari e di strumenti informatici, musicali ed artistici, n. 4534, 10 febbraio 1998</i>	Pepe (An)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda
<i>Disposizioni a favore dell'editoria di elevato valore culturale, delle librerie e delle biblioteche, n. 4627, 5 marzo 1998</i>	Merlo (Ppi)	Tutta la filiera
<i>Istituzione dell'Agenzia per l'editoria e della Società per il sostegno alle nuove attività editoriali, n. 4629, 6 marzo 1998</i>	Giulietti (Sdu)	Editoria elettronica
<i>Disposizioni per la tutela e la promozione della lingua e della cultura italiana, n. 4649, 11 marzo 1998</i>	Aloi (An)	Editoria italiana all'estero
<i>Istituzione del prezzo fisso dei libri, n. 3133, 12 marzo 1998</i>	Florino (An)	Prezzo
<i>Agevolazioni fiscali in favore della famiglia, n. 4757, 3 aprile 1998</i>	Pepe (An)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda
<i>Rilancio della lettura e promozione della editoria di progetto</i>	(Prc)	Editoria
<i>Liberalizzazione delle attività commerciali ed editoriali per via telematica. Incentivi e detrazioni per favorire lo sviluppo delle attività telematiche e del commercio elettronico, n. 3264, 11 maggio 1998</i>	Milio (Gruppo misto)	Editoria on-line
<i>Disposizioni per la liberalizzazione delle attività commerciali ed editoriali per via telematica e per l'incentivazione delle attività telematiche e del commercio elettronico, n. 4870, 13 maggio 1998</i>	Taradash (Fi)	Editoria on-line

continua

segue

<b>Proposta di legge, numero, data di presentazione</b>	<b>Proponente</b>	<b>Ambito prevalente di impatto</b>
<i>Modifiche al testo unico approvato con decreto legislativo 16 aprile 1994, n. 297 in materia di fornitura gratuita dei libri di testo e di acquisizione di materiale librario da parte delle biblioteche scolastiche, n. 4903, 20 maggio 1998</i>	Bracco (Pds)	Editoria scolastica
<i>Modifiche al testo unico approvato con decreto legislativo 16 aprile 1994, n. 297 in materia di fornitura gratuita di materiale librario da parte delle biblioteche scolastiche, n. 3411, 7 luglio 1998</i>	Mele (Sdu)	Editoria scolastica
<i>Agevolazioni fiscali a favore dei nuclei familiari, n. 5178, 28 luglio 1998</i>	Conte (Fi)	Defiscalizzazione, sostegno della domanda
<i>Disciplina delle imprese editrici e provvidenza per l'editoria (Revisione della legge n. 416, 5 agosto 1981), giugno 1997 – giugno 1998</i>	Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria	Regolazione del settore: assetti proprietari, antitrust. Definizione di prodotto editoriale e trattamento fiscale. Distribuzione e servizi postali. Stati di crisi, formazione e previdenza. Nuovi interventi per lo sviluppo. Promozione della lettura
Commissione nazionale del libro (Decreto 21 gennaio 1997)	Ministero per i Beni Culturali e Ambientali	Promozione del libro e della lettura. Economia del libro. Rinnovamento tecnologico. Comunicazione e internazionalizzazione del libro italiano

CRONACHE EDITORIALI  
«La lettura è legata  
alla modernità»

Intervista a Luciano Mauri  
di Fabio Gambaro

*Non è vero che in Italia si legge poco, la lettura è proporzionale alla nostra realtà economica, sociale e culturale; non è vero che le novità sono troppe, perché non esiste un solo paese che abbia sviluppato l'editoria senza aumentare il numero di novità; la risposta ad alcune inefficienze della distribuzione potrà venire dal book on demand o dalle librerie virtuali. Ma è necessario che il libraio sia un professionista efficace, che lavora in base a un suo solido progetto, frutto di scelte ben precise.*

**L**uciano Mauri è il presidente delle Messaggerie Libri, il più importante distributore di libri del nostro paese, il cui fatturato a prezzo di copertina raggiunge i 400 miliardi di lire. Dai magazzini delle Messaggerie passa circa un terzo dei volumi di «varia» che raggiungono il mercato italiano.

*Luciano Mauri, tutti gli operatori del settore denunciano da anni la scarsa abitudine alla lettura degli italiani, indicando in ciò il problema di fondo del nostro mercato editoriale. Lei cosa ne pensa?*

Non è vero che in Italia si legge poco. Direi piuttosto che si legge proporzionalmente alla nostra realtà economica, sociale e culturale. In Italia, infatti, il consumo di libri è direttamente proporzionale al livello generale di modernità del paese. Secondo la graduatoria mondiale dell'indice di sviluppo (calcolata a partire da un insieme di parametri, tra cui la ricchezza pro capite, l'istruzione ecc.) siamo al quattordicesimo posto, una posizione che occupiamo anche nella graduatoria mondiale della diffusione della lettura. Naturalmente si tratta di una media nazionale, visto che poi nell'Italia del Nord si consumano più libri che al Sud. Al Nord, dove risiede il 45% della popolazione, si concentra infatti il 60% delle

vendite di libri, mentre nelle isole il 12% della popolazione assorbe solo il 5% del mercato librario. Le differenze di reddito evidentemente contano molto.

Di conseguenza, sarà possibile sviluppare la lettura solo se parallelamente si fanno evolvere tutti gli altri parametri della società. E innanzitutto il reddito pro capite, gli anni di istruzione obbligatoria, il grado di urbanizzazione ecc. Questa è la realtà, è inutile lamentarsi per le poche letture degli italiani. Gli italiani leggono quanto le circostanze storiche permettono loro. E la scarsa diffusione della lettura nel nostro paese è il prodotto di una situazione che ha origine in una lunga catena di circostanze storiche.

*Lei ha parlato anche di urbanizzazione. Significa che la lettura è direttamente legata alla vita urbana?*

La lettura è legata alla modernità, di cui è al contempo una derivata e una concausa. È vero inoltre che in città gli stimoli culturali sono maggiori ed è provato che nei grandi agglomerati urbani si comprano più libri. Le grandi metropoli gonfiano il mercato del libro. Oggi è possibile aprire una grande libreria di 1500m<sup>2</sup> a Roma, perché nella capitale transitano ogni giorno 5 milioni di persone. A Milano ciò non è ancora possibile.

*Eppure i tempi della vita urbana sembrano essere sempre più refrattari alla lettura...*

Evidentemente tra l'acquisto di libri e la lettura degli stessi vi è un'enorme differenza. Sempre più la gente compra libri che poi non legge, anche se naturalmente non è necessario leggere per intero un libro per trarne un beneficio. Nascono nuove forme di lettura, la situazione si evolve. Vedremo in futuro come si trasformerà lo spazio della lettura di fronte alla presenza diffusa dei nuovi supporti di comunicazione.

Attenzione però a non cadere nelle tradizionali invettive contro la televisione responsabile della fine del libro. Non credo che ciò sia vero, anche perché i paesi dove si legge di più sono proprio quelli in cui la presenza della televisione è più marcata. Insomma, la diffusione della lettura è legata allo sviluppo della società, come pure lo sviluppo dell'editoria è legato all'aumento dei

titoli. Tutta l'editoria internazionale lo dimostra: ovunque è verificabile la stessa tendenza all'aumento delle novità.

Nessuna editoria si è sviluppata quantitativamente riducendo il numero dei titoli. Ecco perché il numero di titoli per migliaia di abitanti è un indicatore molto preciso del livello di modernità editoriale di un paese. In Germania e Inghilterra il numero di titoli pubblicati per migliaia di abitanti è più alto che in Italia, sebbene da noi le cose stiano migliorando: nel 1997 abbiamo pubblicato 51.000 titoli, mentre nel 1998 abbiamo raggiunto i 56.000. Naturalmente questa moltiplicazione dell'offerta implica un processo di segmentazione e diversificazione del mercato editoriale, il quale è sempre più composito, fatto di nicchie e microsettori.

*Tutti però si lamentano per le troppe novità...*

Si tratta di una riflessione miope. Non esiste un solo paese che abbia sviluppato la propria editoria senza aumentare il numero di novità. Un'offerta sempre più ampia stimola e allarga la domanda: è il meccanismo generale di tutti i consumi. Inoltre va ricordato che, dati alla mano, il 55% dei libri venduti è stato pubblicato nell'anno in corso. Di conseguenza, riducendo l'offerta di novità si riduce il volume delle vendite relative, ma senza avvantaggiare i titoli di catalogo, giacché tutto quello che si vende è funzione delle novità.

Riducendo le novità, si riducono anche le altre vendite. Più le novità sono stimolate e stimolanti, e più si vendono. E più di conseguenza si vendono anche gli altri libri, che saranno dello stesso autore, dello stesso genere, dello stesso editore ecc. Chi entra in libreria mediamente spende 38.000 lire e compra 1,8 copie di libro. Si può presumere con buona approssimazione che l'uno è la novità che sono andati a cercare, lo 0,8 è il libro in cui si sono imbattuti per caso.

Di conseguenza un best seller di Eco che vende 500.000 copie è responsabile della vendita di altri 400.000 libri di ogni genere. È sempre la novità che stimola il catalogo. Credere che pubblicando meno novità si venda più catalogo è un'illusione. La scommessa dell'editoria è tutta qui: bisogna cercare di vendere meglio le proprie novità e il resto seguirà.

*E come si fa a vendere meglio le novità?*

A parità di marketing, è certamente la forza autonoma del titolo a fare la differenza, anche se poi c'è sempre qualche elemento imprevedibile. Non si può sapere in anticipo quale sarà il best seller, si sa però che il divario di vendite tra il best seller e gli altri libri diventa sempre più ampio. I best seller vendono sempre di più, gli altri libri sempre di meno. In questo ambito, il peso degli autori stranieri in futuro tenderà ad aumentare, anche perché all'estero c'è un'offerta sempre più ricca, e ormai l'autore italiano sul mercato compete anche con l'autore straniero. Soprattutto in una dimensione di progressiva planetarizzazione della cultura, dove alcuni pochi scrittori s'impongono dappertutto, come la Coca Cola o McDonald's. Oltretutto noi in Italia siamo per tradizione particolarmente permeabili alla letteratura straniera.

*Perché?*

Perché la narrativa italiana ha una sua limitatezza, non tanto sul piano della qualità degli autori, quanto su quello della quantità. Per quanto bravi, gli autori italiani rappresentano solo un'infima percentuale degli scrittori presenti sul mercato mondiale. Oggi, grazie all'integrazione di tutti i mercati, è possibile scovare gli scrittori bravi ovunque questi si trovino, in America Latina, in Asia o in Africa. In passato mancavano le informazioni e per un editore era più difficile accedere agli autori stranieri, di conseguenza era costretto a dare maggiore spazio a quelli nazionali. Oggi invece è tutto molto più facile, le informazioni circolano, gli autori di talento non restano più confinati nei loro paesi. Ecco perché non si può più solo ragionare su base nazionale: gli autori stranieri avranno sempre più spazio nel nostro mercato editoriale, come peraltro accade dappertutto. Anche se alcuni mercati, come per esempio quello francese, restano ancora ripiegati su se stessi, più che altro per una certa tendenza allo sciovinismo.

*Oltre alla ricerca dei best seller cosa si può fare per allargare il nostro mercato editoriale?*

Il mercato – vale a dire la competizione costante – spinge tutti a crescere. Gli sforzi di tutti gli editori per conquistare nuovi

segmenti di mercato alla fine allargano il mercato nel suo complesso. Almeno in termini quantitativi, per quanto riguarda cioè il numero di copie vendute. È invece più difficile stabilire se ciò sia vero anche in termini di valore, visto che la concorrenza spinge ad abbassare i prezzi. Per fare lo stesso fatturato dell'anno precedente, un editore deve vendere molti più libri, tenendo conto oltretutto che la tiratura media tende a diminuire. Il che è un problema, perché i costi di distribuzione aumentano e incidono percentualmente di più, anche se certo noi distributori cerchiamo ogni anno di semplificare e automatizzare alcune operazioni.

*In Italia però negli ultimi anni il fatturato globale dell'editoria non è certo cresciuto...*

È vero, ma questo fenomeno vale anche per molti altri generi di consumo, si può quindi pensare che la crisi del mercato del libro sia in relazione a una più generale stagnazione dei consumi. E il 1998 non sembra essere stato migliore, visto che quasi nessun editore è riuscito a far crescere il proprio fatturato rispetto all'anno precedente. Di solito ciò è più facile per i piccoli e medi editori, che possono crescere rapidamente con pochi libri. A un medio editore basta un best seller per salvare il fatturato di un anno, mentre un grande editore ne deve trovare almeno dieci. Il piccolo editore, dunque, può crescere più facilmente del grande. Gli ultimi tempi però sono stati difficili per tutti.

*Ma si può fare qualcosa per rilanciare il mercato?*

Nel medio-lungo periodo, come ho detto prima, i risultati si otterranno solo modificando le condizioni strutturali del paese, per esempio prolungando la scuola dell'obbligo. Quando una categoria di persone passa da un analfabetismo relativo a un'alfabetizzazione relativa, allora certamente si favorisce un relativo sviluppo della lettura, che poi si tradurrà in allargamento del mercato. Sul breve periodo invece si può solo contare – come peraltro già si fa tutti i giorni – sulla promozione, sulle operazioni di marketing che provano ad allargare il pubblico potenziale di un libro. A volte anche con operazioni di grande impegno, come ha fatto recentemente Piemme con la scrittrice russa Alexandra Marinina,



sulla quale ha investito 3 miliardi di pubblicità, lanciandola simultaneamente in libreria, in edicola e nella grande distribuzione. Questa operazione sarà un successo per l'editore, ma non è detto che alla fine riesca ad allargare il mercato globale: può darsi infatti che i lettori della Marinina non siano lettori nuovi, ma solo lettori sottratti ad altri editori; e anche se fossero nuovi lettori, non è detto che poi riproveranno ad acquistare un libro. Questo per dire che non è facile né automatico allargare il mercato, e spesso in passato gli sforzi fatti non hanno dato gli esiti sperati. È dunque molto difficile definire con precisione la quantità di lettori conquistabile con le tecniche di marketing. È il progresso globale quello che conta, il progresso in direzione della modernità. Più ci avvicineremo alla condizione dei paesi del Nord, come la Francia o la Germania, e più la situazione della lettura cambierà. Per ora, intanto, l'eventuale sviluppo del mercato editoriale deve puntare sui lettori deboli, non sui lettori forti, i quali più di tanto non possono comprare. Ci si deve concentrare sui lettori deboli per provare a farli diventare lettori un poco più forti.

*Una politica del libro fatta a livello istituzionale può essere utile?*

Una politica di lungo periodo e con molti investimenti forse riuscirebbe a incidere. Solo che bisognerebbe valutarla sulla base del rapporto costi/benefici, bisognerebbe capire quali sono gli aiuti capaci di avere un'incidenza effettiva. Io però resto dell'idea che la cosa più utile sia sempre l'istruzione, la quale si sa è molto cara. Lo Stato insomma non deve avere come obiettivo quello di far vendere qualche libro in più, ma quello di modificare strutturalmente la situazione. Le feste del libro, le campagne pubblicitarie per la lettura sono certo cose utili, ma sono gocce in un oceano. I pochi soldi a disposizione forse sarebbe meglio destinarli al tentativo di modificare i coefficienti strutturali. E su questo piano noi abbiamo un ritardo di circa trent'anni su un paese come la Germania. Quello che noi proviamo a fare oggi per il libro in Germania lo hanno già fatto trent'anni fa. A Berlino oggi aprono una libreria da 5000 m<sup>2</sup>, da noi probabilmente lo farà Feltrinelli, ma solo tra venti o trent'anni quando il mercato sarà maturo. Il teleordering da noi entra in funzione oggi, mentre in altri paesi esiste da vent'anni. Tecnicamente avremmo potuto farlo molto tempo fa, ma non eravamo

pronti, non eravamo maturi. Diversi fattori ne hanno impedito una più precoce realizzazione, per esempio la mancanza del codice a barre sui libri oppure l'individualismo di tutti gli attori del mondo editoriale, i quali non hanno voluto mettere insieme risorse e informazioni per affrontare e risolvere un problema collettivo.

*Pensa che il Salone del libro sia una manifestazione utile?*

Tutto è utile, anche il Salone, il quale è costantemente alla ricerca di una legittimazione a vivere e di conseguenza sperimenta di continuo nuove soluzioni. Quindi, se non altro come laboratorio dove sperimentare strumenti, idee e discorsi possibili, mi sembra un'esperienza utile. Soprattutto perché ci aiuta a capire cosa non funziona. Di conseguenza, anche le critiche sono utili, in quanto ci stimolano e ci spingono a battere nuove strade per modificare il quadro del nostro mercato editoriale.

*Come può intervenire la distribuzione per migliorare la situazione? È vero che il 20% delle domande dei lettori è inevaso perché i libri non sono immediatamente disponibili in libreria?*

È vero che non sempre riusciamo a rispondere adeguatamente alle richieste dei lettori. Il problema è che molto spesso gli editori, quando non hanno più copie di un titolo e non lo stampano più, dicono comunque che è in ristampa: è un modo per non perdere i diritti, per tenersi buono l'autore, per restare attaccati al proprio passato ecc. Gli editori solo raramente ammettono che un titolo è ormai fuori catalogo. Così, per il 15-20% delle richieste che ci arrivano dalle librerie, non sappiamo quale sia la vera sorte del libro presso l'editore. Ciò significa che al lettore non possiamo dare una risposta certa: magari diciamo che il libro è in ristampa e poi si scopre che non è vero. Il nostro slogan è: «o il libro o una risposta». Il problema è che la risposta spesso è vaga. Nonostante ciò, come distributori stiamo centralizzando e concentrando le nostre filiali in modo da poter dare risposte e fornire i libri in tempi sempre rapidi.

*L'aumento progressivo delle novità e l'impossibilità per le librerie di allargarsi oltre misura implica una sempre più rapida rota-*

*zione dei libri sugli scaffali. Sempre più spesso, quindi, il lettore non troverà in libreria il volume che sta cercando. Qual è la soluzione?*

Dobbiamo avere la consapevolezza che la quota di titoli non disponibili in libreria crescerà di continuo. Le librerie non hanno spazi sufficienti per conservare tutti quei libri che si vendono una volta all'anno. Di un libro, il 57% di ciò che si vende in cinque anni è venduto in realtà durante l'anno della pubblicazione. Ciò significa che, dopo due o tre anni, tantissimi titoli non vendono praticamente più e quindi non si tengono più. Per noi, già oggi, se un titolo non si vende almeno 200 volte l'anno, diventa disponibile solo presso l'editore: ciò significa che noi non lo teniamo più nei nostri magazzini; se vuole, lo tiene l'editore. In futuro, gli editori dovranno decidere cosa tenere e cosa buttare, perché anche per loro i costi di magazzino diventeranno sempre più alti. Naturalmente non sto dicendo che si debba rinunciare alla ricchezza di un catalogo. La soluzione del problema è probabilmente il *book on demand*, il libro stampato a richiesta: una sola copia su ordinazione. Oggi le nuove tecnologie ce lo consentono. Costa un po' di più, ma è l'unico modo per continuare ad avere certi libri. Inoltre con il teleordering, i tempi di consegna sono diventati relativamente brevi. Per avere un libro occorrono tra le 12 e le 72 ore, a seconda della collocazione della libreria rispetto ai nostri magazzini. Il problema però è che solo 300 librai italiani sono attrezzati per il teleordering.

*Le librerie virtuali costituiscono un'alternativa? Cosa pensa dei loro risultati?*

Da un punto di vista commerciale sembrerebbero funzionare, visto che i loro fatturati sono in crescita. Invece, da un punto di vista economico, i risultati sono ancora deludenti, visto che per ora le librerie virtuali perdono moltissimi soldi, Amazon in testa.

*C'è chi si lamenta della scarsa professionalità dei nostri librai. Lei che ne pensa?*

Il problema esiste, ma la situazione sta lentamente migliorando. Nella nostra Scuola per librai, in quindici anni sono passati 1500 librai per corsi più o meno lunghi. A poco a poco, il profilo

del libraio italiano si è trasformato: oggi è più giovane, più flessibile, più dinamico, più capace di relazionarsi con gli altri anelli della catena del libro.

*Alcuni librai dicono però che la libreria rischia di diventare una specie di edicola, in cui i libri arrivano d'ufficio senza possibilità di scelta. La professionalità del libraio tenderebbe quindi a scomparire...*

Non è vero. I librai, al contrario, stanno diventando sempre più specializzati. Una libreria infatti può fatturare al massimo 10 milioni di lire al metro quadro; raggiunta questa soglia, deve decidere di ampliarsi. Fatturare di più al metro quadro non è fisicamente possibile, come pure non si possono tenere più di 100 titoli a metro quadro: quindi, una libreria da 100 m<sup>2</sup> non può fatturare più di un miliardo di lire e non può tenere più di 10.000 titoli. Ma se si possono tenere solo 10.000 titoli di fronte alle 50.000 novità che escono ogni anno, si fa per forza una libreria specializzata. Il libraio deve così decidere quale specializzazione dare alla propria libreria, optando per una libreria degli uffici, del mare, del giallo, dell'infanzia ecc. Per fare una libreria generale non specializzata occorrono almeno 500 m<sup>2</sup> e un fatturato da 5 miliardi di lire. In questo caso, si possono tenere 50.000 titoli, il che però significa che si devono pur sempre eliminare moltissimi libri. Il lavoro del bravo libraio è tutto in questa attività di selezione: rinunciando a certi libri, egli rinuncia a una quota di fatturato potenziale, che però otterrebbe a costi troppo elevati, sostituendolo con un'altra quota di fatturato generata da titoli più richiesti. La vera domanda a cui deve saper rispondere il libraio non è quanti libri richiesti non ha potuto vendere, ma quante volte ha venduto il libro che aveva in libreria.

*Se la libreria è specializzata, la funzione del libraio diventa valore aggiunto. Ma in una libreria di tipo generico, in cui evidentemente il libraio non conosce personalmente tutti i titoli, la sua funzione qual è?*

Ciò che conta è sempre e solo la professionalità. Anche per il libraio vale la vecchia regola: «ciò che vende gli è ignoto, ma come venderlo è il suo mestiere, qualunque cosa sia». Il libraio deve solo

preoccuparsi di fare vendite economiche, vale a dire vendite che gli rendano rispetto a una serie di parametri. Il 30% dei libri che entrano in libreria non viene venduto neanche in una copia, solo che questo 30% non è lo stesso in tutte le librerie. E poi comunque non lo si conosce a priori, lo si identifica solo con il passare del tempo. Il libraio deve saper individuare il prima possibile questo 30% nella sua libreria, perché rappresenta un immobilizzo di capitale inutile. Il libraio deve individuare i libri che non vendono e rimandarli indietro. Ma egli non deve considerare poco nobile questa attività di selezione, è un momento essenziale del suo lavoro. La vecchia idea del libraio che dà consigli ai clienti è ormai solo un mito, giacché il libraio che consiglia ha oggi una scarsissima influenza sulla vendita, la quale è diventata un'attività molto sofisticata che deve tenere conto di molte variabili. Così il libraio efficace è quello che magari non ha nessun rapporto diretto con i clienti, ma che sa far funzionare benissimo la sua libreria, perché dietro l'apparente immobilità degli scaffali ha costruito un solido progetto, frutto di un lavoro continuo e di scelte precise. Il suo rapporto con il lettore è solo un rapporto indiretto attraverso gli scaffali del suo negozio. Insomma, dietro l'apparente manualità del nostro lavoro c'è in realtà molta riflessione e nelle librerie non c'è più nulla di casuale, anche perché, se i prodotti cambiano, le regole del marketing sono sempre le stesse.

*Ma allora vuol dire che i libri si vendono come le saponette?*

Certo, purtroppo non siamo ancora così bravi e siamo ben lontani dal vendere i libri come le saponette. Il libro si vende come una saponetta quando è chiamato a svolgere una funzione analoga. Se è vero che il libro è un bisogno essenziale per l'individuo, perché mai dovrei fare opera missionaria? La funzione di un libro è anche quella di distrarci per tre ore, perché mai dovremmo vergognarcene. Il libraio non è né un censore né un critico, se lo fa è un cattivo libraio. Oggi inoltre il lettore ha infinitamente più strumenti d'informazione di quanti ne aveva cinquant'anni fa: riceve informazioni dalla televisione, dai giornali, dagli amici, dalla libreria stessa che espone direttamente i libri: insomma i clienti sanno scegliere da soli, non hanno più bisogno del libraio che consiglia.

*In certi ambienti però il libro è sempre considerato in maniera sacrale...*

È vero. Però a poco a poco le cose stanno cambiando. Ormai il libro ha iniziato a laicizzarsi, sebbene ci siano ancora moltissime resistenze a questo processo. Per Eco, alcuni oggetti sono nati perfetti, il libro – come il cucchiaino o il coltello – è uno di questi: la sua forma è la stessa da 500 anni. Se il libro è un oggetto perfetto, è però cambiata la sua percezione all'interno della società. All'inizio era un oggetto sacro, oggi per fortuna non lo è più. Per me, il lungo processo di moltiplicazione dei libri non è altro che un processo di sostituzione con più titoli dei tre best seller assoluti, che non a caso sono sacri: *Bibbia*, *Vangelo* e *Corano*. Purtroppo c'è chi non riesce a darsi pace di questa trasformazione. Invece bisognerebbe lasciare che il libro si laicizzi del tutto, anche in libreria. In passato, i librai rivendicavano la supremazia qualitativa di un comportamento economicamente insostenibile. Oggi la situazione sta cambiando, ma c'è ancora chi pensa che un libro di successo sia automaticamente un libro di poco valore. Ma poi l'autore che condanna il successo degli altri è pronto a considerare il suo eventuale successo come prova indiscutibile di qualità. In realtà, bisognerebbe smetterla di presentare il libro come uno strumento di sofferenza, come pure bisognerebbe smetterla di fare discorsi a vanvera privi di fondamento. Per esempio, per quanto riguarda le librerie, noi abbiamo tutti i dati necessari per un'analisi oggettiva del mercato, ma dal mondo dell'Università, che pure dovrebbe occuparsi del destino del libro, nessuno è mai venuto a chiederceli. Così, si è costretti ad ascoltare discorsi campati per aria e del tutto slegati dalla realtà. Per avere informazioni non retoriche e banali bisogna sempre rivolgersi a chi possiede i dati. Noi li abbiamo, ma sembrerebbe che non interessino a nessuno.

*In conclusione, è più pessimista o più ottimista?*

Sono globalmente ottimista, sulla base di un ragionamento moderato e realistico. La diffusione del libro può crescere, ma occorre la più completa professionalità di tutti gli attori del mondo del libro, a tutti i livelli. Solo così sarà possibile governare e sviluppare il nostro mercato librario.

## CRONACHE EDITORIALI Dai superstore alle librerie virtuali

di Paola Dubini

*In Italia le catene di librerie di «varia» hanno una quota di mercato del 13%, mentre all'estero la percentuale oscilla tra il 20 e il 30%. La grande distribuzione è passata da una percentuale dell'1% nel 1980 a una del 6% nel 1996. Le librerie virtuali, da Amazon a Barnes&Noble applicano politiche sempre più aggressive di sconto per conquistare sempre più ampie quote di mercato. Ma il successo dei nuovi canali di vendita non sembra avere determinato un allargamento del mercato quanto una sua razionalizzazione e segmentazione.*

**L**a crescente produzione editoriale viene collocata in un numero e in una varietà crescente di canali di distribuzione. Catene di librerie e, in anni più recenti, i superstore, hanno sottratto quote di mercato consistenti alle librerie tradizionali; negli Stati Uniti, dove il fenomeno è più eclatante, Barnes&Noble e Borders – i due principali concorrenti – possiedono rispettivamente oltre 500 e oltre 200 superstore. Si tratta di grandissime librerie, con un assortimento di circa 175.000 titoli di libri (entrambe non trattano scolastica), cui si aggiungono una sezione periodici, un reparto dischi e uno di videocassette e, in alcuni casi, un reparto di prodotti di editoria elettronica. I superstore non sono solo librerie molto grandi, ma una via di mezzo fra una libreria e una biblioteca, fra un luogo di svago e un punto vendita; hanno tutti un bar al loro interno, divani, tavoli e sedie sparsi un po' ovunque per permettere ai clienti di leggere, sfogliare e consultare i libri, un teatrino per gli spettacoli nella sezione bambini. I frequentatori trascorrono in media 45 minuti per ogni visita; ciascun punto vendita (aperto sette giorni su sette anche la sera) organizza incontri con gli autori e sessioni di lettura ad alta voce per i bambini con cadenza settimanale. Le politiche commerciali sono molto aggressive: i best seller sono venduti con uno sconto del 30% sul prezzo di copertina e ogni set-

timana i libri di alcuni generi sono offerti con uno sconto che varia dal 10% al 30%; ciascuna libreria ha inoltre una sezione di libri a metà prezzo. I risultati: il fatturato medio per superstore si aggira sui 7,5 milioni di dollari (a fronte di un investimento di circa 3 milioni di dollari) e cresce del 10% annuo, lo scontrino medio è di 22 dollari e il tasso di rotazione del monte merci di poco inferiore a 3. Le due aziende – che già possiedono librerie di medie dimensioni all'interno degli shopping center – stanno gradualmente trasformando i loro punti vendita in superstore e hanno dichiarato che negli Stati Uniti c'è posto per almeno 1000 superstore; è ragionevole ipotizzare che nel giro di due-tre anni queste aziende metteranno in atto aggressive strategie di crescita internazionale. Una di esse ha già acquistato una catena di librerie in Inghilterra.

In Italia, le catene di librerie di «varia» hanno una quota di mercato di circa il 13%, mentre negli altri paesi europei la percentuale oscilla fra il 20% e il 30% (ministero dei Beni Culturali, *Rapporto sulla distribuzione del libro in Italia*, 1997); la composizione dell'assortimento, la varietà delle categorie merceologiche offerte, le operazioni di fidelizzazione e di promozione svolte dai punti vendita, l'orario di apertura e l'attrazione del marchio della catena rappresentano i principali elementi di differenziazione presso i consumatori.

La grande distribuzione organizzata rappresenta un altro canale che negli ultimi dieci anni ha ottenuto nel nostro paese tassi di crescita significativi; nel 1980 il canale rappresentava l'1% in valore del mercato, mentre nel 1996 la percentuale è salita al 6%; negli ultimi anni i ritmi di crescita sono rallentati, per effetto dei fenomeni di concentrazione nel settore della GDO, ma il peso relativo del canale è inferiore rispetto agli altri paesi europei. Le librerie tendono a diventare o significativamente più grandi (quasi superstore, di cui c'è qualche esempio nelle nostre città di maggiori dimensioni) oppure a caratterizzarsi per un assortimento di libri molto limitato e molto specializzato; si diffondono punti vendita in cui libri su argomenti specifici si affiancano a prodotti molto diversi ma riconducibili allo stesso tema, o piccoli negozi con assortimento molto limitato e finalizzato a favorire gli acquisti d'impulso.

Il fenomeno nuovo è tuttavia rappresentato dalle vendite di libri su Internet; ha cominciato nel 1995 Amazon, «la libreria più grande del mondo», uno dei siti più visitati e uno dei primi a



effettuare transazioni sul WEB. Chiamarla libreria è un po' improprio; l'azienda non aveva tradizioni di vendita di libri, ha sede a Seattle perché lì si trova il deposito principale di Ingram (il più grosso distributore intermedio degli Stati Uniti che funge da magazzino per Amazon), gli ingenti investimenti che ha dovuto sostenere e tuttora sostiene sono prevalentemente in hardware e software e non in arredi e montemerchi. Tuttavia, agli occhi del visitatore, Amazon offre (all'ennesima potenza) i servizi offerti dalle migliori librerie e altri vantaggi:

- l'assortimento comprende 1,5 milioni di titoli in commercio in lingua inglese, più di un milione di titoli fuori catalogo e una selezione di CD, video e audiocassette;
- attraverso un motore di ricerca il visitatore può richiamare i libri di cui ha bisogno, oppure costruirsi una bibliografia; per ciascun titolo viene fornita una scheda anagrafica, una stima dei tempi di consegna, l'eventuale sconto sul prezzo di copertina (che può raggiungere il 40% per i best seller);
- per i titoli di varia, ciascun libro è corredato da una o più recensioni, fatte da personale di Amazon o da lettori (che sono invitati a scrivere una recensione e possono vincere un premio in denaro o uno sconto per l'acquisto di un titolo). Per alcuni titoli sono disponibili interviste a o informazioni sull'autore;
- ciascun titolo rimanda ad altri titoli dello stesso autore o sullo stesso argomento; al lettore che voglia essere consigliato nell'acquisto, Amazon chiede di selezionare i libri letti da un elenco e provvede a fornire una rosa di titoli tra cui scegliere;
- i titoli acquistati possono essere addebitati su carta di credito; il cliente paga le spese di spedizione e può richiedere la consegna urgente, entro 12 ore negli USA dal perfezionamento dell'acquisto;
- nel caso in cui i titoli siano acquistati per un regalo, è possibile scegliere la carta in cui far impacchettare il libro.

Amazon ha avuto grande successo; le visite medie giornaliere (intendendo col termine non solo l'ingresso nella home page del sito, ma anche una esplorazione al suo interno) sono cresciute da 2.200 nel dicembre 1995 a circa 100.000; l'azienda ha circa 350.000 clienti in oltre 100 paesi; il 40% dei clienti effettua acquisti ripetuti. Nonostante il fatturato e la base dei clienti aumentino costantemente, l'azienda è in perdita e lo sarà – nelle stime del suo management – almeno fino al 1999; tuttavia, la comunità finanziaria americana

crede in questa iniziativa; nei primi dieci mesi dalla quotazione in Borsa, il valore del titolo è quintuplicato.

Sulla scia del successo di Amazon, anche Barnes&Noble ha aperto un sito per la vendita di libri, chiamato, ovviamente «BarnesandNoble.com». Le vendite sono cominciate nell'ottobre 1997; il nuovo entrante ha capitalizzato le sue competenze (e i suoi investimenti) nella vendita di libri e ha fatto leva sui punti di debolezza del concorrente, che non gestisce direttamente il magazzino titoli.

La disponibilità fisica di oltre 400.000 titoli a magazzino ha permesso a Barnes&Noble di attuare aggressive politiche di sconto sui titoli a maggiore rotazione (e costringere Amazon a offrire i best seller con uno sconto del 40%) e di garantire su questi titoli tempi di consegna molto rapidi. I titoli che non sono fisicamente disponibili a magazzino sono infatti richiesti agli editori o ad altri intermediari, che possono essere più o meno veloci nell'evasione degli ordini. In risposta all'azione di Barnes&Noble, Amazon ha dichiarato di voler gestire direttamente il 50% dei titoli trattati entro la fine del 1998. Per raggiungere il maggior numero di clienti potenziali, entrambe le aziende hanno posto in atto strategie di alleanza con i principali provider e hanno attivato un programma di collaborazione con altri punti vendita «virtuali». I partner selezionano i titoli o gli argomenti che intendono inserire nel proprio sito e le librerie virtuali gestiscono tutte le procedure collegate alla navigazione e all'evasione degli ordini, riconoscendo una royalty alla «vetrina» ospitante.

Le due aziende citate non sono le sole a vendere libri via Internet; in Inghilterra, Internet Bookshop vende in rete dal 1996 un catalogo di oltre 900.000 titoli, ed è quotata in Borsa dal 1997. L'azienda dichiara quasi 40.000 contatti al mese. Bertelsmann ha annunciato l'imminente apertura del proprio sito per la vendita di prodotti editoriali. La tecnologia di Internet Bookshop è stata utilizzata per aprire il sito italiano di vendita di libri on line e nei primissimi mesi di attività (giugno 1998) la società dichiarava 100 vendite in media al giorno. Molte case editrici e alcune librerie o catene di librerie hanno un proprio sito nel quale vendono i titoli del proprio catalogo o del proprio assortimento.

Nonostante si tratti di iniziative nate in tempi molto recenti, si nota un certo affollamento del mercato e non è difficile prevedere una sua saturazione, pur tenendo conto del crescente numero di persone che dispone di PC e che naviga in rete. Come dimostra

la battaglia in corso fra Amazon e BarnesandNoble, l'attivazione di una libreria virtuale richiede non solo la disponibilità di una base dati bibliografica molto ampia – per attirare un numero molto elevato di potenziali clienti – e di ridondanza informativa su ciascun titolo – per permettere alla libreria virtuale di svolgere il suo ruolo di «libreria» – ma anche l'accesso a un magazzino che consenta di evadere direttamente il maggior numero di titoli possibile, nonché la capacità di gestire le operazioni connesse all'evasione degli ordini. La «fisicità» delle librerie «virtuali» non va sottovalutata, soprattutto se si tiene conto del fatto che la vendita via Internet presuppone per definizione un mercato internazionale; questo spiega perché le esperienze finora più significative siano state effettuate da distributori intermedi / grossisti e da catene di librerie più che direttamente da case editrici o da librerie indipendenti. Inoltre, gli elevati investimenti in hardware, software e logistica rendono molto rigida la struttura di costo; questo spiega l'attenzione spasmodica ai tassi di crescita del fatturato.

Di fronte al successo – in alcuni casi significativo – dei nuovi canali di vendita, viene da chiedersi se abbiano determinato un allargamento del mercato o semplicemente una sua razionalizzazione e segmentazione. I dati provenienti dagli Stati Uniti sembrano indicare un modesto allargamento del mercato e una sua netta segmentazione; i superstore attirano attenzione e clienti attorno al libro, ma crescono prevalentemente a spese delle librerie indipendenti e delle piccole catene; anzi, il loro impatto sul settore è tale da ripercuotersi su tutta la filiera del libro e non solo sugli anelli distributivi; la crescita del settore editoriale nel 1996 e la sua successiva contrazione nel 1997 sono in buona parte da attribuire alle politiche di acquisto da parte dei superstore (che sono cresciuti numericamente in modo molto marcato nel periodo '95-96), seguite dalle rese nell'anno successivo. I siti Internet si rivolgono soprattutto a forti e fedeli lettori, con interessi specialistici e di catalogo e poco sensibili al prezzo; uno studio svolto da Merrill Lynch mostra che, nonostante le aggressive politiche di sconto attuate sia da Amazon che da BarnesandNoble, l'acquisto di libri via Internet è conveniente solo per acquisti superiori a cinque volumi a visita, poiché l'incidenza dei costi di trasporto sulle vendite on line è piuttosto significativa. Anche i primi risultati derivanti dalle vendite on line del sito italiano sembrano confermare questa direzione: una buona notizia per gli editori professionali e universitari.

## CRONACHE EDITORIALI

### Carta stampata sull'editoria

di Alberto Cadioli

*La crescita dell'interesse per l'editoria e la sua storia sembra confermarsi tra il 1997 e il 1998: gli studi di storia dell'editoria in particolare incominciano ad avere una frequenza non episodica. Inoltre prosegue, fuori dell'ambito storico, un interesse per l'editoria di oggi, vista come campo di lavoro per la ricerca socio-economica e come possibile occupazione professionale.*

**L'** aumento, soprattutto nella seconda metà degli anni novanta, delle iniziative e degli scritti dedicati all'editoria e alla sua storia – già segnalati su *Tirature '98*, con data *ad quem* i primi mesi del 1997 – viene confermato, tra il 1997 e il 1998, da alcune importanti pubblicazioni. Limitandosi alle pagine che si riferiscono all'editoria moderna e contemporanea (gli studi sulla stampa e sulla diffusione del libro nei secoli passati continuano a essere cospicui, consolidando, peraltro, una lunga tradizione di ricerche), merita senz'altro la prima menzione l'ampia *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, pubblicata, a cura di Gabriele Turi, dal Gruppo editoriale Giunti di Firenze, alla fine del 1997. Il volume (diviso in quattro sezioni: «I. Prima dell'Unità», «II. Uno stato un mercato», «III. Il nuovo secolo: editori, lettori e società di massa», «IV. Le trasformazioni del sistema editoriale») presenta una serie di saggi che coprono l'arco cronologico dalla Restaurazione primottocentesca al secondo Novecento.

I saggi storici sullo sviluppo dell'editoria – da *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, di Maria Iolanda Palazzolo, a *La nuova figura dell'editore*, di Mario Infelise, da *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, di Ada Gigli Marchetti (sul secondo Ottocento), a *Un panorama in evoluzione*, di Enrico Decleva (sul primo Novecento), da *Gli anni del fascismo: imprenditoria pri-*

*vata e intervento statale*, di Gianfranco Pedullà, a *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, di Gabriele Turi – sono affiancati da interventi su argomenti più circoscritti, sia sul piano ideologico (per esempio l'editoria cattolica e socialista) sia su quello letterario (come in *La letteratura popolare e di consumo* di Adriana Chemello, il cui titolo ripropone il radicato equivoco di intrecciare l'interesse per l'editoria con un'attenzione critica dedicata – quasi – solo alle forme marginali del sistema letterario, come se la letteratura «alta» non avesse nulla a che fare con gli editori), sia infine su quello sociologico-letterario (come in *Tascabile e nuovi lettori*, di Giovanni Ragone).

Il panorama delineato è molto ricco, e, benché lo stesso curatore dichiara la distanza degli approcci storiografici italiani (e anche della *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*) dai grandi modelli stranieri, conferma che, per quanto ancora privi di un'opera sistematica e complessiva, gli studi di storia dell'editoria italiana incominciano ad avere un carattere non episodico. Vero è, tuttavia, come scrive ancora Turi nella sua prefazione, che restano carenti le ricerche settoriali e soprattutto non c'è stata (e non c'è) «in un paese così ricco di tradizioni e di fondi librari e archivistici, la capacità di incoraggiare e coordinare studi che vedono impegnati, con sensibilità diverse, storici, biblioteconomi, storici e sociologi della letteratura».

Anche per superare questa situazione sono importanti i momenti di incontro e di confronto, nei quali dare conto delle iniziative in corso o dei risultati raggiunti da ricerche anche circoscritte sul piano geografico e cronologico.

Conferma questa osservazione il volume che raccoglie la maggior parte delle relazioni del convegno «Stampa e piccola editoria fra le due guerre», organizzato a Milano nel 1996 dall'Istituto lombardo per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e dal Centro di studi per la storia dell'editoria e del giornalismo. Il libro, che porta lo stesso titolo *Stampa e piccola editoria fra le due guerre* ed è curato da Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi (Franco Angeli, 1997, collana Studi e ricerche di storia dell'editoria), è diviso in quattro sezioni: «Il rinnovamento dell'editoria milanese e lombarda», «Il decennio delle traduzioni», «Dal centro alla periferia: nuove esperienze dell'editoria italiana», «Nuove forme ed esperienze di co-

municazione editoriale». In primo piano c'è la ricostruzione storica dell'attività di una serie di piccoli editori degli anni venti e trenta, alcuni dei quali scomparsi (è il caso, tra gli altri, di Attilio Barion, indiscutibilmente uno dei protagonisti dell'editoria popolare della prima metà del Novecento, il cui catalogo è indagato da Cristina Brambilla, o del glorioso Carabba, studiato da Luigi Ponziani), altri attivi nel dopoguerra, sebbene trasformati (Dall'Oglio, Baldini e Castoldi, Vita e Pensiero, esaminati negli scritti di Ada Gigli Marchetti, Patrizia Caccia, Filippo Mazzonis), altri ancora legati a esperienze molto particolari, sia per quanto riguarda i rapporti con il fascismo (come per esempio il Consorzio per la pubblicazione di testi di cultura militante, indagato da Adolfo Scotto Di Luzio) sia per la collocazione geografica (per esempio la Scuola tipografica Apicella di Molfetta su cui si sofferma Michele Giannone).

Oltre ai saggi direttamente indirizzati alla storia di singole imprese editoriali, *Stampa e piccola editoria fra le due guerre* propone, come vuole il titolo, contributi specifici sulla stampa quotidiana e periodica, per lo più meridionale, e interventi su temi particolari: l'importanza della letteratura straniera nella produzione editoriale italiana, il rapporto tra editoria e cinema nei cineromanzi e nelle Novelle film (indagati da Cristina Bragaglia), le letture «politiche» del carteggio Labriola-Engels, pubblicato tra il 1927 e il 1930 sulla rivista mensile «Lo Stato operaio», il cui esame (in *L'invenzione della tradizione: il carteggio Labriola-Engels*) offre a David Bidussa la possibilità di suggerire una non trascurabile semplificazione metodologica che intreccia storia editoriale e storia della ricezione. Al convegno era stata presentata anche un'ampia relazione di Gabriella Solari sulla distribuzione del libro evangelico alla fine dell'Ottocento: la relazione, per ragioni cronologiche, non è entrata nel volume, ma lo studio cui si rifaceva è già uscito con il titolo *Produzione e circolazione del libro evangelico nell'Italia del secondo Ottocento. La casa editrice Claudiana e i circuiti popolari della stampa religiosa* (Manziana, Vecchiarelli, 1996).

Le due raccolte sopra citate hanno un posto di sicuro rilievo nel quadro delle ultime pubblicazioni sull'editoria moderna e contemporanea. A esse vanno aggiunti i saggi *Gli studi di storia dell'editoria in Italia* e *Note sul convegno «Stampa e piccola editoria fra le due guerre»*, apparsi in «Storia in Lombardia» (rispettivamente sui numeri 2-3, 1997 e 1, 1998). Nel primo, Gianfranco

Tortorelli prosegue la sua ormai lunga e ricorrente disamina dei contributi che, provenienti da più discipline, concorrono a delineare il panorama delle vicende editoriali italiane; nel secondo, non firmato nonostante l'ampiezza (17 fitte pagine), il resoconto sui lavori del convegno offre l'occasione di numerose riflessioni metodologiche sulla storia dell'editoria, definita, fin dalla prima riga, «disciplina in evoluzione». L'autore del saggio invita a non fermarsi alla lettura del catalogo di un editore, ma a perseguire «la ricostruzione di un ambiente e di una città», a esaminare i libri in quanto oggetto e a studiarli in rapporto ai loro lettori.

Vanno ancora ricordati i brevi contributi di «La Fabbrica del Libro», il Bollettino di storia dell'editoria in Italia che, sotto la direzione di Gabriele Turi, presenta ricerche in corso, testimonianze di protagonisti, rassegne bibliografiche, schede informative. Si possono ricordare, per citare alcuni esempi dai numeri 1/97 e 2/97, *Il censimento degli archivi editoriali lombardi*, di Luisa Finocchi, *L'editoria dal XVIII al XX secolo nei periodi italiani 1995-1996*, a cura di Scotto di Luzio, le pagine storico-metodologiche di Anna Giulia Cavagna (*Storia del libro: un contributo storiografico*) e di Carlo Maria Simonetti (*Cataloghi storici, cataloghi bibliografici e bibliografie*), la presentazione della ricerca di Luca Brogioni *Il catalogo storico della Vallecchi (1919-1962)*.

Un posto a parte, ma di rilievo, hanno i cataloghi storici delle case editrici. Nel 1997 è stata ricostruita una parte del catalogo della casa Sandron – sotto l'esplicativo titolo *Remo Sandron Palermo. Catalogo delle pubblicazioni del periodo comprendente l'attività di Remo Sandron (dal 1873 al 1925) e quella dei suoi eredi fino al 1943* (Remo Sandron) – e nel 1998, ricorrendo il quarantennale della sua fondazione, il Saggiatore ha presentato il suo catalogo storico in un volume intitolato *Scrittura e libertà. Il Saggiatore 1958-1998*. Continuando la tradizione dei precedenti cataloghi storici (nel 1965 venne proposta l'inchiesta su *Strutturalismo e critica*, firmata da Cesare Segre, nel 1978 quella su *Editoria e società*, a cura di Vittorio Spinazzola, nel 1987 vennero pubblicati numerosi interventi, scelti da Marco Mondadori e Salvatore Veca, su *La ragione pratica*) il volume (curato da Alberto Cadioli, Giulio Giorello, Alessandro Nova) offre saggi di Roger Chartier, Stefan Germer, Klaus Herding, Gian-Carlo Rota, Carlo Sini, unificati dal tema della scrittura nel tempo delle grandi trasformazioni infor-

matiche. A essi si alterna un'ampia documentazione sulla storia del Saggiatore (con numerose illustrazioni), prima di arrivare al vero e proprio strumento bibliografico che comprende quarant'anni di produzione. È una elencazione molto vasta e (salvo errori) completa in tutti i suoi dati: fatto da non considerare così scontato, tenendo conto delle lacune di molti cataloghi storici del recente passato, sulle quali, con particolare riferimento al catalogo Einaudi, si è accesa, nel mese di luglio, una vasta polemica giornalistica.

Fuori dell'ambito degli studi storici prosegue una ricca pubblicazione di testi dedicati all'editoria di oggi, vista come campo di lavoro per la ricerca socio-economica e come possibile occupazione professionale.

A questo proposito si possono ricordare gli atti della Conferenza Nazionale del Libro («Progetto libro. Linee d'intervento per lo sviluppo dell'editoria e della lettura»), tenutasi a Torino il 20-21 novembre 1997, che, raccolti in *Quaderni di Libri e riviste d'Italia* (numero 40, 1998, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato), offrono un ampio quadro del dibattito attuale sui problemi economici dell'editoria, sugli strumenti della produzione editoriale, sullo stato della lettura, delle biblioteche, delle librerie, con un'attenzione sia agli aspetti innovativi della informatizzazione sia a quelli legislativi.

Agli interventi degli operatori del settore si affiancano le relazioni dei quattro gruppi (*Promozione del libro e della lettura; Economia del libro; Rinnovamento tecnologico; Comunicazione e internazionalizzazione del libro italiano*) che hanno lavorato per la Commissione nazionale del libro costituita nel 1997 dal ministro per i Beni Culturali e Ambientali Walter Veltroni con l'intento di «rilanciare la politica del libro nell'attuale scenario nazionale e internazionale».

Nella direzione di una riflessione sullo stato dell'editoria contemporanea va anche il recentissimo *Lenti e veloci. Strategie di sopravvivenza della piccola editoria alle soglie del XXI secolo*: si tratta di un'indagine sulle imprese editoriali di piccole dimensioni, che Giovanni Peresson, uno dei più attenti osservatori del mondo editoriale dal punto di vista economico-aziendale, ha pubblicato come quaderno dell'Ufficio Studi dell'Associazione Italiana Editori (1998).

L'editoria come possibile sbocco professionale è invece al centro di due libri che nascono dalla fucina editoriale della Bibliografica, la casa milanese impegnata da tempo a offrire utili guide



ai «mestieri del libro» (così il titolo della collana che le ospita). Il primo è *Trovar lavoro in editoria. Una guida completa alle professioni del libro* di Giuliana Barzon, Patrizia Bertini, Stefania Sordi (1997); il secondo, *Manuale di redazione*, pubblicato a cura di Edigeo nel 1998, è una guida all'attività redazionale.

Può stupire che escano manuali sull'editoria tradizionale, di fronte al rapido sviluppo delle tecnologie informatiche applicate anche al lavoro editoriale, ma forse è anche questa una testimonianza evidente che il libro «cartaceo» non è morto e non se ne prevede una fine imminente.

LE VIE  
DELLA PROMOZIONE  
Le recensioni a  
grande tiratura

di Laura Lepri

*Se è vero che il mondo delle donne è quello che maggiormente frequenta le librerie, acquistando libri di narrativa, è vero anche che proprio nei periodici femminili e nei supplementi dei quotidiani destinati alle donne si fa un servizio utile di informazione letteraria: concreto, efficiente e sintetico.*

**P**er capire qualcosa del variegato mondo delle «recensioni» sui giornali ad alta tiratura (settimanali, mensili, supplementi femminili e non) è necessario assumere la logica della frammentazione del pubblico e dei prodotti (alti o bassi che siano) destinati alle tante fasce di lettori alle quali ci si rivolge.

Partendo da alcune constatazioni: a) le pagine culturali dei quotidiani di maggiore vendita – che tuttavia stanno ridimensionando il numero delle copie smerciate perché investiti da una complessiva crisi produttiva che dura già da qualche anno – forzano i toni di ogni intervento e fondano la propria politica su titoli sparati e dibattiti a breve effetto (prova ne sia l'estenuante diatriba sulla letteratura pulp-cannibale, ormai destinata alle pagine estive, quelle da riempire a tutti i costi) e sulla presenza di signori o signorine grandi firme che spesso producono «lenzuolate» di non meno spossante lettura; b) le riviste letterarie, quelle più rigorose sul piano critico e informativo, ma comunque rare nel numero delle testate, vengono consumate da un pubblico la cui ampiezza risente della modesta abitudine italiana alla lettura; c) si è ormai allentata ogni differenza fra informazione e critica, si è fatto sempre più confuso il codice del genere recensioni, per cui spesso gli articoli anaspiano sulla propria identità risultando di complessiva scarsa uti-

lità al lettore; d) la società della critica, parente stretta di quella delle lettere, esibisce in pubblico il proprio schieramento in «bande», in gruppi che si fanno e disfano periodicamente non più in nome di prese di posizione culturali, ma all'insegna di guerriccioline di potere interne. Così che, non di rado, la recensione, o la presa di posizione in un dibattito, contiene messaggi subliminari, avvertimenti, segnali che solo gli addetti ai lavori decodificano, e che presso il grande pubblico ottengono l'unico risultato di una perdita di credibilità della critica; e) a tutto ciò si aggiungano le pressioni delle case editrici che appartengono allo stesso gruppo dei giornali che ospitano le recensioni e che non di rado si trasformano in house-magazine.

Per cui, provando a districarsi nell'intricata foresta delle recensioni letterarie – lo abbiamo fatto schedando le due ultime annate di alcuni settimanali o mensili ad alta tiratura –, conviene procedere non più per scuole di pensiero ma per messe a fuoco tipologiche, sia delle testate che dei recensori.

Includendo un'ultima constatazione: la comparsa, in anni recenti, dei supplementi settimanali dei quotidiani, magazine anzitutto destinati a un pubblico femminile. Paradossalmente è proprio lì che si fa il maggior servizio di informazione letteraria. Il mondo delle donne è quello che in maggior numero frequenta le librerie, acquistando prevalentemente libri di narrativa. Questi giornali rendono loro un servizio concreto, efficiente, sintetico. Come sono le donne. Insomma, hanno un rapporto stretto con le proprie lettrici.

Analizziamo, dunque, due testate strettamente rivolte a un pubblico femminile – il mensile «Marie Claire» e il settimanale «Donna moderna», entrambi mondadoriani, quest'ultimo dal taglio più popolare del primo e molto più venduto –, per constatare che hanno fatto scelte abbastanza analoghe, all'insegna della condensazione informativa, della velocità del messaggio ma anche di un gusto poco conforme alle mode editoriali di massa.

Nel settimanale la rubrica dei libri, sempre presente e sempre firmata da Chicca Gagliardo, penna giornalistica agile e concreta, compare a fianco di quella dei film, del teatro, della musica, delle mostre d'arte, dei video (ma non tutte le settimane questi argomenti trovano spazio). Una o due colonnine parlano alle lettrici di uno o due romanzi d'autore: lo spazio, breve, percorso con il

ritmo dello spot, è riservato alla narrativa, prevalentemente straniera, spesso di genere, e non necessariamente «femminile». Ogni giudizio critico-estetico appare sospeso, ma in poche righe, ripercorrendo il disegno della trama, si coglie senso e potenziale interesse del libro.

Analogo taglio nel mensile «Marie Claire»; e similare abilità di sintesi nel bello stile, mai compiaciuto, di Maria Cristina Guarinelli, che firma la rubrica dei libri. In questo caso, se da una parte la frammentaria informazione dedicata ai volumi in libreria è addirittura più decisa, dall'altra è bilanciata da spazi di approfondimento, che alternano interviste agli autori a pezzi più propriamente analitici. Privilegiata soprattutto la narrativa di buona qualità, ma non sono rari i libri di saggistica. Sia nel mensile che nel settimanale, la prevalente funzione informativa si carica anche di un altro compito: lo stimolo a leggere libri di narrativa che non necessariamente compaiono nelle classifiche di vendita.

Si ampliano le curiosità nella rubrica, più generalista, curata con attenzione ai fatti della contemporaneità da Patrizia Ventura per il vendutissimo settimanale «Gioia»: spesso i libri sono lo spunto per percorrere l'«alto» e il «basso» del costume culturale attraverso i protagonisti (siano essi Fabio Fazio, Rita Pavone, o la zingara televisiva Cloris Brosca). Speciale riguardo è riservato agli autori dei best seller (le interviste sono a Sepúlveda, Cathleen Schine, Wilbur Smith), ma anche la saggistica ha il suo servizio segnaletico (dalla bioetica ai problemi della fede), così come puntualmente compaiono rassegne dedicate alla narrativa per l'infanzia.

Decisamente sensibili ai fenomeni del mercato editoriale le pagine di un altro femminile, il settimanale «Anna», che ospita servizi informativi sulle mode culturali, pezzi piuttosto ampi che mettono insieme libri di qualità diversa ma tematicamente affini (cibo e letteratura, per esempio), interviste ai bestselleristi, rassegne sulle tendenze più affermate (la New Age, ovviamente), sui libri «più amati dagli italiani», là dove i titoli giocano senza pudore con slogan pubblicitari di successo e i libri sono quelli dei premi letterari più popolari.

Appartenente allo stesso gruppo editoriale, la RCS, ma rivolto a un pubblico ritenuto dai gusti più eleganti, il settimanale «Amica» si caratterizza per una generica informazione sui testi più

disparati ma soprattutto per scelte che ammiccano allo chic culturale (i romanzi ambientati nel New England, i libri di Ceronetti), al noir raffinato (Stephen Dobyns piuttosto che Stephen King), alla poesia (testi proposti e brevemente commentati in ogni numero da Silvio Raffo, ottimo traduttore di Emily Dickinson, nonché romanziere).

La firma di Antonio Orlando, che compare quasi in ogni numero, sembra garantire su questa idea di letteratura, divisa ma non troppo fra il crepuscolare e il torbido. Di gusto sicuro, anche se molto personale. Un giornalismo culturale che ambisce a orientare.

Cambio di scelta editoriale nel femminile di più lunga tradizione, il mondadoriano «Grazia», che qualche anno fa ha affidato la rubrica dei libri ad Alberto Bevilacqua. Prima la redigeva Leda di Malta ed era una pagina di servizio, informativa, quasi didattica; ora, appunto, è appannaggio di una firma autoriale di grande popolarità.

Analoga direzione, nel senso di una decisa riconoscibilità della firma, sia pur proveniente da mondi culturali molto diversi, anzi diametralmente opposti, hanno percorso anche i due settimanali di più roduta tradizione, e di maggior concorrenza reciproca, rivolti alle famiglie italiane: «Gente», dell'editore Rusconi e «Oggi», di Rizzoli. Il primo ha attinto alla società letteraria più ufficiale affidando la rubrica dei libri al senatore Carlo Bo, sulla scena della critica accademica, militante ed elzeviristica da parecchi decenni, al quale è riservata un'intera pagina, utilizzata settimanalmente con criteri rigorosamente letterari. È il Novecento italiano a fare la parte del leone nelle sue scelte: le riscoperte di Solmi, Bilenchi, Malaparte, tanto per fare solo alcuni nomi, sono caldegiate insieme alle celebrazioni di Garcia Lorca e Leopardi o alle sollecitazioni a leggere i libri dei giornalisti di più sicuro mestiere come Montanelli, Cervi o il più giovane Bruno Vespa. Uno sguardo di antica autorevolezza, tuttavia poco curioso della contemporaneità.

Al polo antitetico la scelta di «Oggi», che ha consegnato la rubrica dei libri ad Alessandra Casella, volto televisivo che, effettivamente, scrive come se fosse di fronte a una telecamera, con un linguaggio parlato, ricco di interiezioni, esclamazioni, qualche luogo comune di troppo; con la stessa disinvoltura spazia, in segnalazioni

raccolte «tematicamente», dal cinema all'ebraismo, dalle storie al femminile a quelle dell'immigrazione, dai libri sui giochi ai dizionari. Un frullato alle volte troppo ardito. In questo caso è la televisione il modello, sia linguistico che testimoniale.

La ricerca dell'intellettuale che possieda forza persuasiva anche, o soprattutto, per via mediatica sembra una delle preoccupazioni maggiori dei direttori dei giornali.

Probabilmente dipende dalla loro popolarità, ottenuta anche grazie alla televisione, oltre che per il loro lavoro di giornalisti e di scrittori, la presenza di Corrado Augias e di Gianni Riotta rispettivamente sul «Venerdì» di «Repubblica» e su «Io donna» del «Corriere della sera». La rubrica di Augias si chiama senza mezzi termini *La mia Babele* ed è quindi esplicitamente «personale»; infatti sono moltissimi i thriller che vengono recensiti, per lo più stranieri, molti i pamphlet o i libri storici, alcuni i classici del Novecento. Rari gli scrittori contemporanei. Buon segno, perché non sempre chi è autore in proprio evita di esprimere giudizi sui propri simili. E non si dirà mai abbastanza quanto sia più che disdicevole la contaminazione delle carriere e dei ruoli. Un vero e proprio malcostume.

I classici della letteratura antica e qualche autore novecentesco ormai consolidato recensisce volentieri (ristampati o in nuova edizione) Gianni Riotta che sul supplemento femminile del «Corriere» compare settimanalmente, affiancato da Giulia Borgese, un po' più libera, nella sua posizione di giornalista culturale, nel promuovere o bocciare drasticamente i libri, di narrativa e non, freschi di stampa. In poche righe la Borgese rende conto del libro e dissuade o invita alla lettura. La buona resa sintetica è il pregio della rubrica e di chi la tiene; le scelte a volte troppo eterogenee, il difetto.

Chi fa con coerenza il proprio mestiere di giornalista e notaia culturale, non esimendosi da giudizi netti e arditezze polemiche, è Antonio D'Orrico sul «Sette» del «Corriere della sera». Appassionato della grande narrativa, per lo più straniera, informa, spiega, articola ma insieme si appassiona o si scandalizza, fustiga e denuncia, si innamora e ripudia, non sottraendosi al sospetto di moralismo o umoralità; ma raramente i suoi consigli di lettura deludono.

Più soft, meno barricadiere, sono le recensioni su «D», il supplemento femminile di «Repubblica», firmate da Francesco Durante, caporedattore dell'inserto. I libri che vi compaiono sono

spesso raccolti per selezioni tematiche non di rado sostenute da un'idea applicata anche ad altre pagine del magazine, contenitore di eccellenti reportage: l'idea che la letteratura sia prodotta anche dalle geografie, dalle antropologie e dalle culture. Non necessariamente familiari.

Vorrei chiudere questa breve rassegna segnalando, nonostante le sue tirature non siano considerevoli, anche se in costante crescita, un settimanale ormai autonomo che tuttavia è nato qualche anno fa come supplemento dell'«Unità»: il «Diario della settimana» diretto da Enrico Deaglio. Vi si riconosce un'idea giornalistica, e anche letteraria, precisa. Chi scrive pezzi, non solo letterari, ha letto molti libri, anche se non ne parla direttamente. E nello spazio riservato alle recensioni i critici fanno davvero il loro mestiere. Leggono e commentano gli scrittori.

I nostri migliori critici militanti di inizio secolo sarebbero contenti. Il Novecento non è passato invano. Anche se declina, nel bene e nel male, nel senso di un pluralismo disinvolto.

LE VIE  
DELLA PROMOZIONE  
Il promotore  
e il marketing  
di Milly Semeraro

*L'ingresso di un nuovo libro nel mercato è necessariamente accompagnato da una produzione di informazioni indispensabili per indirizzarlo nel modo più efficace al pubblico appropriato. Ma l'informazione standardizzata delle case editrici non può sostituire la mediazione umana costituita dal promotore editoriale.*

«**E**ra un ispettore di una nota casa editrice, una figura importante per i librai: era il consulente, così lo chiameremmo ora, colui che indicava quali nuovi libri erano stati pubblicati o ristampati, quali poi sarebbero stati più adatti a quella libreria o più precisamente a quei lettori. Era un bel lavoro, affascinante, un lavoro da tessitore per una trama di cui autore e lettore erano i fili da far incontrare» (da *Calvino in Topolino* di F. Mora, Stampa Alternativa). Una figura con mansioni di verifica della vendita e della giacenza dei volumi inviati in conto deposito alle librerie direttamente dall'editore è presente fin dall'inizio del secolo; figura nella quale si può forse intravedere la professione del promotore editoriale.

Bisogna però attendere il 1948 perché una società proponga agli editori un servizio di promozione in libreria come lo intendiamo oggi: l'Unione editoriale, ideata e amministrata da Enrico Montanari a Firenze, che ebbe tra i suoi clienti, per esempio, Sansoni, Mediterranee, Corbaccio, Dall'Oglio e De Agostini.

I promotori dell'Unione editoriale erano agenti, talvolta anche ratealisti, remunerati quindi in percentuale sulle vendite. Una quindicina di persone con zone ben definite visitavano i librai una o due volte al mese portando spesso con sé una copia dei volumi appena stampati, raramente i libri da vendere insieme alla



bolla d'accompagnamento oppure, come accadde in seguito, semplicemente le informazioni relative alle novità in uscita nel mese immediatamente successivo.

Le librerie erano molte meno di adesso e costituivano talvolta veri e propri centri culturali dove i librai (in qualche caso raffinati lettori) non disdegnavano di osservare i passanti dall'uscio, pronti a riconoscere i propri clienti e ad affrettarsi a richiamarli con il libro giusto. Nei confronti di tutte le librerie, anche di quelle che non erano necessariamente meta di pellegrinaggi intellettuali, l'atteggiamento usato dai promotori era comunque di grande rispetto e doverosa cura: un'assistenza che spaziava dalla comunicazione di informazioni sulle novità in uscita e l'aggiornamento sulla reperibilità dei titoli all'esecuzione delle pratiche per ottenere l'uso di bacheche o altri spazi espositivi dai comuni, fino alla risoluzione di eventuali problemi di vario genere, oltre naturalmente alla «raccolta degli ordini», alle proposte di riassortimento e di libri da consigliare e così via. Il diritto alla resa, la cui autorizzazione era già di competenza dei promotori, non era concesso da tutte le case editrici: molte di queste contemplavano però una diversa soluzione costituita da una resa cambio, con acquisti pari talvolta al doppio della resa; tale pratica era comunque utilizzata il meno possibile e veniva non di rado considerata dai librai un segnale di scarsa professionalità nella vendita.

Non accadeva spesso che gli editori fornissero conti deposito ai librai, ma in compenso, a partire dai primi anni cinquanta e per circa un ventennio, seguendo l'esempio dell'Unione editoriale, i distributori concedevano talvolta la possibilità di fornire titoli nuovi anche in conto sospeso: a quell'epoca le scadenze relative a simili invii venivano regolate con molta flessibilità tra promotori e librai, ben diversamente da come accade oggi.

L'alta componente artigianale dell'editoria libraria non prevedeva ancora la pianificazione del lancio delle novità: fu anche a causa della mancanza di sincronia tra la stampa dei volumi e il giro delle visite ai librai che il cosiddetto invio d'ufficio (l'invio di volumi non concordato con il libraio) si diffuse immediatamente, al punto che all'inizio degli anni cinquanta lo stesso Montanari lo formalizza, proponendo ai titolari delle librerie più grandi, circa 250, la firma di un accordo che prevede, a fronte di fasce che dividono per prezzo e argomento i libri, l'invio automatico delle novità in

conto deposito da parte del distributore. Pare siano bastate poche stagioni perché all'Unione editoriale capissero che non si trattava del metodo migliore.

Nel 1953 Giangiacommo Feltrinelli fonda la EDA, Editori Distributori Associati, una società distributrice che porterà al mercato una ventata di libri e idee nuove, spesso di provenienza straniera: in breve l'azienda assumerà dei promotori che dipenderanno dai direttori di filiale.

Einaudi aveva già assunto alcuni promotori allo scopo di seguire esclusivamente le librerie, ma molti dei «rappresentanti editoriali», come spesso venivano chiamati all'epoca, erano ancora figure polifunzionali: alcuni promuovevano anche libri di parascolastica e scolastica, altri erano agenti di sola varia con deposito (Longanesi, Garzanti), oppure come nel caso di Mondadori erano veri e propri «agenti generali» aventi l'esclusiva di tutte le vendite, sia rateali che librerie, in vaste aree comprendenti diverse regioni.

Tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta il panorama varia in maniera significativa: le reti di promozione offrono finalmente una copertura abbastanza uniforme a tutto il paese, talvolta con l'ausilio di plurimandatari per le zone meno ricche, e varie case editrici si sono dotate di reti di promozione a capo delle quali figurano veri e propri direttori commerciali che cominciano a parlare di obiettivi di vendita.

Per ottenere una presenza più capillare sul territorio gli editori hanno assunto gli agenti, così da poterli controllare meglio. Sono i cosiddetti «ispettori alle vendite» (definizione mutuata dalle edicole), i quali percepiscono buoni stipendi con spese a piè di lista e godono di uno status abbastanza elevato, che agli occhi dei librai si identifica con l'immagine dell'azienda per cui lavorano; partecipano a riunioni con l'editore e talvolta vengono anche coinvolti nelle decisioni da prendere, anche se solo formalmente. Erano, più spesso di adesso, persone acculturate o molto appassionate ai libri, che avevano lavorato in libreria o che avevano rivestito incarichi in ambito lavorativo o politico tali da far presupporre una certa autorevolezza. Il rapporto nei confronti dell'editore era spesso più fideistico che tecnico e la formazione professionale veniva affidata, nel migliore dei casi, a un periodo di apprendistato: gradualmente i promotori acquisivano una approfondita conoscenza del catalogo, dei librai, delle librerie e del loro pubblico, dei mec-

canismi distributivi e delle condizioni di sconto praticate e praticabili, della geografia delle mode e dei gusti, oltre naturalmente alla capacità di relazionarsi con il libraio. Accanto ai tradizionali compiti esecutivi, prendeva forma un ruolo, oltre che di trasmettitore di informazioni dall'editore al libraio, di elaboratore dell'informazione in rapporto alle potenzialità del punto di vendita e, quindi, di consulente del libraio stesso.

All'inizio degli anni sessanta Mondadori istituisce, con molto anticipo rispetto ad altre aziende, la figura del capo area: funzionari che dovevano fundamentalmente controllare e assistere gli ispettori.

Fanno la loro comparsa, ma passerà molto tempo prima che si diffondano, le prime schede informative usate per illustrare le novità ai librai al momento della prenotazione; talvolta allo stesso scopo vengono usate anche le copertine e molti editori pianificano con un certo anticipo buona parte dei lanci. In questo periodo alcune case editrici sono già dotate di centri meccanografici: usano schede perforate per elaborare i dati e ottengono statistiche che sempre più spesso vengono messe a disposizione degli ispettori.

In media le librerie italiane visitate regolarmente erano circa 800: buona parte di queste erano dislocate in zone ad alto reddito.

A metà degli anni sessanta vengono stampati i primi libri concepiti come best seller. Mondadori, che lancia gli Oscar, introduce il marketing nell'editoria italiana e mensilmente riunisce i suoi ispettori (che incentiva, come altri editori, mediante una retribuzione composta da stipendi medi, provvigioni e premi aggiuntivi) per parlare di obiettivi e assorbimenti o per tenere veri e propri corsi di formazione. L'editore, attraverso il direttore vendite, chiede spesso di forzare gli invii a garanzia di una forte presenza dei titoli ovunque, e incoraggia gli ispettori a decidere in qualche caso autonomamente i quantitativi di novità da inviare. Sempre allo scopo di raggiungere la massima capillarità possibile, rendendosi conto che esisteva il grande mercato sommerso delle cartolibrerie al quale la ventina di ispettori attivi sul territorio non avevano modo di dedicarsi, nel '68 delega più o meno un grossista per ogni regione a promuovere le sue edizioni nei punti minori: gli accordi contemplano l'assunzione di uno o due ispettori, solitamente commessi di libreria, che rispetto ai dipendenti della casa editrice ricevono uno stipendio minore con provvigioni più alte. L'incremento di fattu-

rato fu del 60% circa. Solo molti anni dopo, quando per ragioni diverse il meccanismo si inceppò, Mondadori dovette sopperire aumentando di molte unità la propria rete di promozione. In funzione della periodica necessità di spazio per le alte quantità dei titoli nuovi in libreria, compì inoltre i primi passi verso una nuova e diversa concezione della resa, abituando i librai alla necessità di una periodica revisione del monte merci e alla sostituzione di libri di scarsa vendibilità o importanza con titoli nuovi.

Nello stesso periodo aumenta oltre alla vendita dei tascabili quella dei libri di saggistica ed esplose letteralmente quella delle case editrici «di sinistra»: nascono nuovi editori e librerie molto orientati politicamente e aumentano di nuovo i promotori. Quell'epoca segnò per loro un po' in tutte le case editrici una fase di maggior qualificazione: venivano spesso interpellati e consultati sulle richieste dei lettori, anche se talvolta solo formalmente.

In quegli anni il libraio considera spesso l'invio d'ufficio (effettuato di solito in maniera abbastanza equa) un vero e proprio servizio di aggiornamento.

Fino a ora il promotore è stato in libreria a tutti gli effetti «l'editore»: la sua azienda non si sarebbe sognata di intromettersi o addirittura di scavalcarlo nel rapporto con i librai. A metà degli anni settanta comincia però una vera inversione di tendenza: la vendita ideologica è stata sostituita da quella a misura, i libri si vendono anche nei supermercati, e chiudono molti degli editori e delle librerie che erano nati sulla scia dell'euforia politica sessantottina. Il mercato cambia radicalmente e i dirigenti dei grandi gruppi, vuoi per generare forti aumenti di fatturato, vuoi per far tornare i conti, chiedono agli ispettori di forzare gli invii in libreria. Le rese balzano a livelli fino ad allora sconosciuti: nate come una risposta all'incertezza dell'esito commerciale e all'evoluzione della domanda di lettura, divengono uno strumento di finanziamento dell'acquisto da parte del libraio e una condizione per la vendita da parte dell'editore.

Nel giro di pochi anni cambia il rapporto tra il promotore e l'editore, che inizia a orientare le sue preferenze su personale tendenzialmente più facile da gestire: tra gli ispettori diminuisce il senso di appartenenza all'azienda e aumenta la fedeltà ai dirigenti. Anche a causa degli onerosi conti economici rappresentati dal personale stipendiato e speso, comincia la fase della conversione dei contratti da dipendente in contratti di consulenza o di agenzia,

pena le minacce di prepensionamento o trasferimento. I costi medi di promozione si attesteranno in seguito su valori dal 4 all'8 % del fatturato, in ragione inversa alla grandezza degli editori. È una ri-conversione che tende ad attribuire a quelli che sempre più spesso verranno chiamati venditori una produttività legata esclusivamente, appunto, alla vendita, cioè al piazzamento in libreria, con un coinvolgimento sempre minore sia con il libro sia con l'organizzazione che lo produce e ne decide destinazioni, modalità di lancio ecc. Il naturale ricambio dei dirigenti e dei promotori subisce una forte accelerazione, con tutte le conseguenze del caso, sia all'interno delle case editrici sia nei confronti delle librerie; in alcuni casi i premi destinati alle reti di promozione e ai loro dirigenti raggiungono livelli tali da alterare il naturale flusso di entrata e uscita dei volumi dalle librerie. Agli agenti alcune aziende cominciano a chiedere di occuparsi del recupero crediti, una funzione che di regola era sempre stata di competenza dei settori amministrativi.

Intanto i librai si trovano stretti tra un monte merci sempre più oneroso – sia sul piano finanziario sia su quello lavorativo – e la necessità di un aggiornamento costante che non sempre riescono a ricevere dal promotore, solitamente perché non ne ha il tempo, ma purtroppo talvolta anche per la carenza dell'informazione editoriale. Anche gli editori medio – piccoli pretendono sempre più spesso di essere rappresentati in libreria da personale «dedicato», nella vana convinzione che i loro libri non abbiano la fortuna che meriterebbero a causa di librai distratti o di agenti scarsamente motivati. I librai iniziano così a mostrare segni di insofferenza e a metà degli anni ottanta, mentre i computer fanno la loro comparsa in alcune librerie, il loro rapporto con i promotori è molto cambiato: questi ultimi vengono identificati ormai indistintamente con l'aggressività delle politiche editoriali e con il generale imbarbarimento del settore. I grandi gruppi editoriali dimostrano di non credere nella maniera più assoluta alla validità di un sapere diffuso, capace di selezionare autonomamente la proposta editoriale nelle diverse situazioni di mercato, e quindi di credere sempre meno alla figura del libraio capace di scegliere la composizione del proprio assortimento e a quella del promotore capace di decifrare il senso dei progetti editoriali. Queste due figure risultano così molto marginalizzate: messe fuori gioco dagli editori, che decidono di avocare a sé il momento promozionale per inseguire una diffusione di

massa dei propri libri, si preoccupano ormai solo di garantire la propria sopravvivenza.

All'inizio degli anni novanta nasce l'Associazione Promotori Editoriali: un'associazione professionale che ha per scopo l'ottenimento di una normativa specifica, la salvaguardia della figura e della dignità professionale della categoria (attualmente composta da più di cinquecento persone) e un dialogo costruttivo con le altre associazioni per essere parte attiva nel processo di riorganizzazione del settore.

I rischi per questi operatori, veri e propri anelli di congiunzione tra la produzione e la vendita, non risiedono in una maggiore informatizzazione né in una irrealizzabile impostazione esageratamente tecnicistica del settore, il quale, è bene ricordarlo, tratta un prodotto ad alta componente artigianale che ne riduce di molto le possibilità di pianificazione. I rischi risiedono in una perdita di capacità critica nello svolgimento di questo lavoro, che viene quotidianamente pagata con il disconoscimento del ruolo e dell'utilità professionale. Vale la pena di citare anche in questo caso la Mondadori che, dopo aver chiesto per anni ai suoi agenti dei quantitativi di lancio spesso elevatissimi, ha annunciato di voler automatizzare tale pratica per procedere a una distribuzione più calibrata e ottenere così una diminuzione delle rese.

Non è da soluzioni di questo tipo, dimostratesi peraltro chiaramente inefficaci, che potrà venire alcuna rivalutazione del canale librario; occorrerebbe invece recuperare la specificità del prodotto libro e ripristinare quella possibilità di dialogo tra il libraio e l'editore in cui consiste il lavoro del promotore editoriale correttamente inteso: la conoscenza individuale delle singole librerie e del contesto territoriale in cui si inseriscono permette ai promotori di consigliare il libraio, ricevere da lui indicazioni preventive riguardo alla sua capacità di assorbimento e graduare quindi la spinta sulle novità, nella logica della vendita al pubblico e non alla libreria; selezionare i titoli del proprio catalogo più consoni a quel punto vendita o a quella manifestazione in piazza in quella data stagione; avere il polso del mercato, individuarne le nicchie e fare da riscontro sul territorio delle idee elaborate in sede di progettazione e previsione editoriale. In una parola mettere realmente in collegamento l'editore con il mercato.

# I LETTORI

---

## **Lettura sotto inchiesta**

La scoperta dei «lettori morbidi»  
*di Pierfrancesco Attanasio*  
*ed Elisabetta Carfagna*

## **Il pubblico delle biblioteche**

Bibliotecari e mediatecari  
*di Riccardo Ridi*

LETTURA SOTTO  
INCHIESTA  
La scoperta dei  
«lettori morbidi»  
di Pierfrancesco Attanasio  
ed Elisabetta Carfagna

*Una recente indagine ISTAT ha dimostrato che se solo il 43,8% degli italiani dichiara immediatamente di essere un lettore, un altro 13% riconosce di avere comunque letto dei libri quali guide turistiche, manuali di cucina o di bricolage, gialli, rosa o simili. Un'analisi più approfondita di questi «lettori morbidi» ci aiuta a identificare le vie da seguire per la promozione della lettura.*

**L**a nuova indagine ISTAT sulla lettura in Italia, condotta nel 1995 e pubblicata nei primi mesi del 1998 in un volumetto dal titolo *I lettori di libri in Italia*, rappresenta una svolta di notevolissima portata nella produzione di statistiche in questo ambito: le novità metodologiche sono tali che crediamo si possa affermare che mai nel passato avevamo avuto in Italia dati della stessa qualità.

L'Istituto di statistica ha infatti integrato il suo già solido impianto tradizionale con un'approfondita riflessione sulla definizione stessa di lettura e sui metodi per rilevarla, facendo tesoro tanto dei rilievi critici che da più parti (anche su queste pagine) erano stati proposti, quanto di alcuni spunti suggeriti da analoghe indagini di istituti privati, e in particolare da quella Doxa del 1995.

La lettura appare per la prima volta in questa indagine come un fenomeno non univocamente definito (è lettore chi ha letto almeno un libro nell'ultimo anno, non lo sono tutti gli altri), ma secondo un'ampia gamma di modalità, per ognuna delle quali viene fornita una stima accurata. La chiave di volta è rappresentata dall'inserimento di una domanda rivolta a chi si dichiara in prima battuta non lettore, tesa ad accertare se egli abbia comunque un qualche rapporto con i libri.



Ebbene, se solo il 43,8% degli italiani dichiara immediatamente di essere lettore, un altro 13% riconosce di avere comunque utilizzato dei libri, quali guide turistiche, manuali di cucina o di bricolage, gialli, rosa o simili. Si tratta di quasi 7 milioni di persone, che l'ISTAT chiama «lettori morbidi» e che potrebbero essere altrimenti definiti «invisibili», se si pensa ai decenni di indagini che li hanno tranquillamente ignorati.

Nell'interpretare tali dati, correttamente, l'ISTAT evita di giungere alla sbrigativa conclusione che gli italiani siano in assoluto più lettori di quanto non siano stati fino a oggi considerati. Il rischio di una sterile diatriba tra cantori e critici dei patrii costumi è sempre dietro l'angolo. Piuttosto che discutere se il bicchiere sia mezzo pieno o mezzo vuoto, la scelta dell'ISTAT è stata quella di assaggiarne il contenuto: fuor di metafora, ci si è chiesti da chi fosse realmente costituita questa variegata comunità di lettori.

Si è così giunti a una serie di stime, relative a diverse definizioni di lettore. La più ampia, che comprende anche i «lettori morbidi», è del 65,7 % degli italiani; la tradizionale, come detto, è del 43,8 %. Si è poi ulteriormente indagato su questi ultimi, lavorando sui generi e sul numero di libri letti. L'ISTAT ha così proposto una definizione che include solo i lettori di quei libri che più tradizionalmente possono definirsi «di lettura» (romanzi e saggistica): la platea dei lettori scende al 32,9 % degli italiani. Se invece si considera un criterio quantitativo, che esclude i lettori occasionali e include solo chi ha letto almeno 4 libri l'anno, la stima si riduce al 29,3 %. Infine, combinando insieme il criterio sui generi e quello quantitativo, la stima precipita al 24,1 %.

Sono cifre da cui è possibile trarre motivi sia di ottimismo (per l'ampiezza di un mercato del libro che coinvolge comunque oltre 30 milioni di persone) sia di preoccupazione (per il fatto che una reale abitudine alla lettura sia appannaggio di un'esigua minoranza di italiani). Al di là dei punti di vista, resta la disponibilità di dati molto più affidabili e dettagliati sui quali fondare le proprie opinioni.

Le innovazioni metodologiche sono state, come detto, inserite all'interno di un impianto consolidato, il che consente di operare – sia pure con la dovuta cautela – alcuni confronti temporali. In particolare, un più elevato livello di comparabilità è garantito con l'analoga indagine sulla lettura del 1988, mentre più

azzardati sembrano essere i confronti con la sezione dedicata alle letture nelle annuali indagini multiscopo. Il coordinamento tra le due fonti ISTAT sembra essersi consolidato nel senso che le multiscopo possono consentire un'analisi congiunturale, in quanto più frequenti ma anche – per ogni singola sezione – meno dettagliate; le indagini specifiche sono invece utili per studiare le tendenze di medio-lungo periodo, disponendo di dati più approfonditi e affidabili.

La lettura, d'altro canto, è un fenomeno che non può che variare lentamente nel tempo, essendo legato a capacità e abitudini difficili da acquisire ma anche, una volta acquisite, relativamente stabili.

Ci sia consentito di richiamare brevemente una tesi che abbiamo già enunciato negli scorsi anni su queste pagine, per poi considerarne le conseguenze sul piano dinamico previsionale: si legge di più in primo luogo se si è stati più anni sui banchi di scuola; poiché inoltre in Italia le generazioni più giovani hanno studiato di più di quelle più anziane, «i figli leggono più dei genitori» (come intitolavamo il nostro contributo su *Tirature '96*).

I dati dell'ultima indagine ISTAT non solo confermano la tesi, ma consentono di guardare al fenomeno della lettura in un'ottica previsionale, secondo un semplice modello demografico: poiché le generazioni più giovani man mano sostituiscono quelle più anziane, per ciò stesso la lettura è aumentata – lentamente ma costantemente – negli ultimi anni ed è destinata ad aumentare – con la stessa lentezza e la stessa costanza – negli anni a venire.

Perché ciò avvenga è tuttavia necessaria un'ulteriore condizione: che le abitudini di lettura acquisite in gioventù vengano conservate nel tempo. Su questa ipotesi è possibile fare una prima verifica grazie alla nuova indagine ISTAT, in confronto con quella del 1988. Negli otto anni trascorsi tra le due indagini la gran parte delle persone di ogni classe di età (costruite su base decennale) si è spostata nelle classi successive. Pertanto, il confronto tra le distribuzioni dei lettori per classi di età nei due anni (1988 e 1995) consente di apprezzare come le più alte percentuali di lettori si spostino verso le classi più anziane man mano che crescono generazioni più istruite (vedi la tabella 1).

**Tabella 1 – Il pubblico dei lettori suddivisi per classi d'età e sesso negli anni 1988 e 1995\***

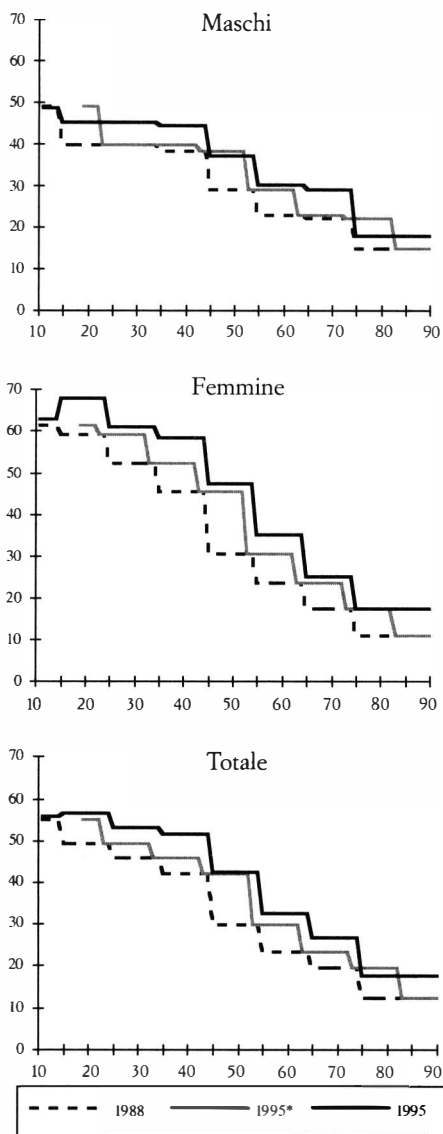
	Età								Totale
	11-14	15-24	25-34	35-44	45-54	55-64	65-74	75 e +	
	Maschi								
1988	48,9	39,5	39,6	38,2	28,9	22,7	21,9	14,4	33,7
1995	48,4	45,2	45,1	44,2	36,9	30,0	29,0	17,6	38,8
	Femmine								
1988	61,4	59,1	52,0	45,2	30,2	23,5	17,1	10,7	39,3
1995	63,0	67,8	61,0	58,3	47,0	34,9	25,0	17,1	48,0
	Totale								
1988	55,0	49,2	45,7	41,8	29,6	23,1	19,2	12,1	36,6
1995	55,6	56,4	53,0	51,3	42,1	32,5	26,8	17,3	43,5

\* Per 100 persone della stessa età e dello stesso sesso.

Fonte: ISTAT, *I lettori di libri in Italia*, 1998.

Il confronto è possibile solo in parte, in quanto non vi è coincidenza tra ampiezza delle classi di età e intervallo trascorso, e inoltre andrebbero operate le opportune verifiche metodologiche sui due campioni utilizzati. Tuttavia, sembra che tendenzialmente lo spostamento nel tempo dei lettori avvenga senza troppi cambiamenti nelle loro abitudini. Nel grafico 1 abbiamo rappresentato il fenomeno disegnando gli andamenti per classi di età nel 1988 e 1995 attraverso due linee spezzate, sovrapponendo poi una terza, costruita spostando di otto anni la curva del 1988. Quest'ultima linea rappresenta il fenomeno nell'ipotesi che i lettori di ogni classe di età non abbiano nel frattempo cambiato le loro abitudini e va quasi a sovrapporsi a quella rilevata empiricamente nel 1995, tanto per i maschi che per le femmine.

La sovrapposizione è più evidente se si considerano le fasce adulte, dai 25 anni in su, mentre lo è di meno per le classi giovanili. Ciò sottolinea ancora una volta l'importanza della scuola nel processo di iniziazione alla lettura: è durante l'infanzia e l'adolescenza che si acquisisce in modo pressoché definitivo la consuetudine con i libri.

**Grafico 1 – Percentuali di lettori per classe di età e sesso**

\* Curva ipotetica per il 1995 se le abitudini di lettura del 1988 fossero rimaste invariate.  
 Fonte: elaborazioni su dati ISTAT.

Con i dati attualmente disponibili non è possibile andare oltre queste considerazioni, ma un'analisi più in profondità potrebbe farsi utilizzando i dati disaggregati in possesso dell'ISTAT, seguendo nel tempo gruppi di popolazione definiti sulla base dell'età e di altre variabili socio-demografiche per verificarne il comportamento e utilizzare i risultati a fini previsionali.

Già lo scorso anno sottolineavamo come le differenze nelle consuetudini alla lettura non interamente spiegabili con il fattore istruzione siano legate al sesso – le femmine leggono costantemente più dei maschi – e alla zona geografica di residenza – al Sud si legge meno che nel resto d'Italia, anche a parità di titolo di studio.

L'indagine del 1995 conferma quest'ultimo preoccupante dato (vedi la tabella 2), e fornisce nel contempo qualche elemento per comprenderne meglio la natura.

**Tabella 2 – I lettori, nel 1995, suddivisi per titolo di studio e area geografica\***

	Titolo di studio				Totale
	Laurea	Superiori	Medie	Elementari/ nessun titolo	
Nord-ovest	88,7	73,5	52,3	31,0	51,3
Nord-est	84,8	74,9	53,7	31,1	50,9
Centro	84,6	68,3	42,7	22,8	44,3
Sud	75,3	56,6	32,9	17,5	34,2
Isole	75,7	57,8	34,1	18,3	34,7

\* Per 100 persone con le stesse caratteristiche.

Fonte: ISTAT, *I lettori di libri in Italia* 1998.

Prima di approfondire gli spunti suggeriti dall'indagine, può essere utile confrontare i dati della tabella 2 con quelli relativi alle spese familiari per l'acquisto di libri, disponibili per lo stesso anno e curati sempre dall'ISTAT all'interno dell'indagine annuale su *I consumi delle famiglie*. La distribuzione territoriale di tali spese è, al solito, squilibrata a sfavore del Sud e delle isole ma facilmente spiegabile con i diversi livelli di consumo totali, a loro volta dipendenti

dai redditi disponibili. Se si divide la spesa familiare media per acquisto di libri per il totale dei consumi, si ha una serie di valori non dissimili tra le diverse zone del paese.

Non è certamente possibile fare un confronto diretto tra questi dati e quelli sulla lettura, essendo riferiti a due fenomeni diversi. Accostare le due indagini spinge a una riflessione che forse merita un approfondimento: mentre la spiegazione fondata su variabili economiche dei dati di consumo è molto efficace, non altrettanto avviene per l'interpretazione delle analoghe diversità nella lettura in base ai livelli di istruzione.

**Tabella 3 – Spesa mensile familiare, nel 1995, destinata ai libri per ripartizione geografica**

	Spesa media (lire)	Indice (Italia = 100)	Acquisto di libri per 1.000 lire di spesa complessiva
Nord-ovest	25.758	101,67	7,15
Nord-est	25.731	101,57	6,94
Centro	29.339	115,81	8,88
Sud e Isole	22.393	88,39	8,77
Totale	25.334	100,00	7,87

Fonte: ISTAT, *I consumi delle famiglie*, 1996.

A questo riguardo possono fornire ulteriori elementi di analisi i dati di una nuova sezione dell'indagine ISTAT 1995, dedicata all'influenza del contesto familiare sulle letture dei giovani. Poiché, come detto, riteniamo che in questa fase della vita si determina quasi interamente il proprio destino di lettori, tale analisi acquista di significato per il complesso della popolazione, anche se gli effetti si registrano con i ritardi temporali tipici dei fenomeni demografici.

Le tabelle 4 e 5 illustrano l'influenza del contesto familiare sui ragazzi minori di 14 anni, categoria nella quale proprio le differenze del titolo di studio dovrebbero essere relativamente basse tra le diverse zone d'Italia. In altri termini, l'errore che si commette ipotizzando che (quasi) tutti gli appartenenti a questa classe di età

siano studenti non è molto elevato, anche se l'incidenza dell'evasione dall'obbligo nel Sud è certamente maggiore che al Centro-nord.

**Tabella 4 – Figli di 6-14 anni che leggono libri, nel 1995 raggruppati per titolo di studio più alto dei genitori\***

	Titolo di studio dei genitori				Totale
	Laurea	Superiori	Medie	Elementari nessun titolo	
Ragazzi 6-14 anni	63,1	58,4	45,8	42,9	51,3

\* Valori percentuali.

Fonte: ISTAT, *I lettori di libri in Italia*, 1998.

**Tabella 5 – Figli di 6-14 anni che leggono libri, nel 1995, raggruppati per comportamento di lettura dei genitori**

	Lettura dei genitori				Totale**
	Leggono entrambi i genitori	Legge solo la madre	Legge solo il padre	Non leggono entrambi i genitori	
Ragazzi 6-10 anni	68,6	55,3	38,3	28,1	47,1
Ragazzi 11-14 anni	76,7	60,7	54,2	40,5	55,9

\* Valori percentuali.

Fonte: ISTAT, *I lettori di libri in Italia*, 1998.

\*\* Il totale è riferito ai soli ragazzi che vivono con entrambi i genitori.

L'influenza del contesto familiare sulla lettura dei ragazzi è molto evidente tanto se viene misurata attraverso il titolo di studio più alto dei genitori, quanto se si considerano le loro abitudini alla lettura. Ciò sembra suggerire che gli effetti dei livelli di istruzione sulla lettura si cumulano, per così dire, da una generazione all'altra, il che fornisce uno spunto interpretativo anche delle differenze territoriali: i ritardi relativi a un fenomeno culturale come la lettura sono dotati di una forte inerzia e dunque sono destinati a durare nel

tempo. Detto in maniera propositiva, essi possono essere recuperati solo lentamente, agendo sui giovani, cercando di superare le situazioni più sfavorevoli nelle quali essi si trovano a crescere.

Da quanto detto risulta rafforzato il ruolo delle iniziative di promozione della lettura attuate nelle scuole del Sud. Si tratta di iniziative spesso isolate, certamente insufficienti per risolvere da sole un problema così vasto, ma in grado di indicare una direzione verso la quale indirizzare anche le politiche pubbliche.

Tra le diverse esperienze ci piace citare in primo luogo l'ultima nata: nel 1998 è stata creata dalla casa editrice Rubbettino e dalla Provincia di Cosenza la Fondazione Rubbettino, che nei primi mesi di vita ha organizzato incontri sulla lettura nelle scuole cosentine, corsi di formazione per gli insegnanti e si propone di approfondire la propria azione con progetti di più ampio profilo.

Può già vantare risultati consolidati l'iniziativa «Leggere per», condotta da alcuni anni nelle scuole napoletane da un'associazione di insegnanti in collaborazione con Galassia Gutenberg e il Provveditorato agli studi. Le sue iniziative comprendono: la formazione degli insegnanti, la creazione di laboratori di lettura nelle classi, delle analisi motivazionali dei ragazzi e azioni mirate, studiate per le diverse situazioni riscontrate.

Di particolare rilievo il fatto che «Leggere per» si indirizzi principalmente verso le scuole dei quartieri più degradati di Napoli e che la lettura sia vista come uno strumento per il recupero della devianza di gruppi di giovani fortemente a rischio. Tra i suggerimenti metodologici dell'iniziativa napoletana, in particolare uno ci sembra così efficace da poter essere eletto a slogan per una politica della lettura nella scuola media inferiore. In queste scuole ci si è basati sulla semplice idea di «sostituire l'ora di narrativa con un'ora di biblioteca», evidenziando insieme i limiti del tradizionale approccio dei programmi ministeriali (un singolo libro viene letto e analizzato senza che i ragazzi abbiano un ruolo realmente attivo) e suggerendo una via d'uscita: va costruito un rapporto con i libri, come fonti di conoscenza, informazione, divertimento che i ragazzi devono imparare a utilizzare in maniera autonoma.

Il ruolo delle biblioteche scolastiche appare centrale in questa prospettiva. Il fatto che esse siano poche, con scarse dotazioni e ancor più insufficienti modelli di funzionamento è un fattore che limita fortemente le possibilità di crescita dei livelli di lettura in



Italia e in particolare nel Sud, dove tale carenza è meno spesso compensata dalle biblioteche domestiche o da quelle civiche.

L'indagine ISTAT del 1995 ci conferma tale situazione: solo il 2,5% degli ultimi libri letti dai lettori meridionali era stato preso in prestito da una biblioteca. La percentuale è bassa anche al Nord (7,7% nel Nord-ovest, 9,1% nel Nord-est), ma non quanto al Sud, dove per altro il ruolo delle biblioteche, specie quelle scolastiche, sarebbe molto più prezioso.

Ciò sembra suggerire con chiarezza un terreno per un'azione pubblica a favore della lettura: agire sulle biblioteche scolastiche, aumentandone le dotazioni e migliorandone il funzionamento, perché quelle sconfortanti percentuali crescano sensibilmente.

# IL PUBBLICO DELLE BIBLIOTECHE Bibliotecari e mediatecari

di Riccardo Ridi

*Sono esplosi anche in Italia i prodotti editoriali multimediali. Ma non basta venderli e comprarli. Se si vuole garantir loro la stessa utilità e dignità dei loro progenitori a stampa occorre raccogliarli, conservarli, catalogarli e renderli disponibili anche al di là della prima distribuzione commerciale. Nasce una professione tutta nuova. O no?*

**L**a biblioteca è quel posto – polveroso, noioso e assolutamente fuori moda – dove si possono leggere i vecchi libri e periodici che non sono più in commercio e dove si possono prendere in prestito quelli più recenti che non si possono o non si vogliono acquistare in libreria o in edicola. Si tratta di una definizione minimale e riduttiva, come testimoniano i lettori che ne frequentano abitualmente almeno una, e come cercherò anch'io qui di suggerire, ma molti italiani non hanno raggiunto neppure questo minimo livello di conoscenza riguardo alle migliaia di biblioteche esistenti nel nostro paese. Non si spiegherebbero altrimenti la frequente confusione che si verifica, anche sulle bocche di persone di media cultura, fra biblioteche e librerie, e il fatto che forti lettori come quelli che spediscono lettere alla rivista della Feltrinelli «Effe» implorino gli editori di ristampare determinati titoli, considerando questa l'unica via possibile per poterli finalmente leggere.

La biblioteca è però anche quel luogo – sempre più centrale nella società contemporanea – dove ogni tipo di informazione viene messo a disposizione dei cittadini che ne hanno bisogno per motivi di studio, di lavoro o di semplice curiosità, attingendo alle pubblicazioni conservate in loco, raggiungibili in linea o richieste ad altre biblioteche e agenzie, oppure indirizzando l'utente verso

la biblioteca specializzata o il punto informativo non bibliotecario (archivio, ufficio pubblico, libreria ecc.) più adatto a sciogliere il suo dubbio. È a questo tipo di definizione (la biblioteca come centrale informativa piuttosto che come libreria dei poveri e degli eruditi) che fanno riferimento tutti quei film (spesso americani, mai italiani) in cui il detective – personaggio in genere prestante, dinamico e scarsamente dedito agli studi – varca deciso il portone di una biblioteca ogni volta che sta per intraprendere un'indagine approfondita in un ambito a lui ignoto.

Le pubblicazioni che le biblioteche devono conservare, catalogare e distribuire non sono ormai solo libri, riviste e quotidiani stampati su carta. Gli ultimi decenni hanno visto un'incredibile accelerazione dell'offerta editoriale, non solo dal punto di vista delle tirature e dei titoli ma anche da quello dei supporti fisici. Le tecnologie e i media si sono moltiplicati, tanto da rendere arduo fornirne un elenco aggiornato ed esaustivo. Ormai quasi tutte le biblioteche (qui da noi soprattutto in Lombardia e in Emilia Romagna) sono già – qualcuna più, qualcuna meno – delle mediateche, intendendo il termine nel senso più ampio possibile come «il centro onnicomprensivo di tutte le teche possibili: fototeca, discoteca, videoteca, nastroteca» (Gianna Landucci, *Mediateca*, Associazione Italiana Biblioteche, 1992).

Anche di questo però non molti si sono accorti – almeno fra i più giovani –, visto che, nella primavera del '98, su «Il mucchio selvaggio» – rivista fra le più diffuse e autorevoli nel settore della musica rock – un lettore ha comunicato con entusiasmo di aver finalmente scoperto come superare il problema dell'alto prezzo dei CD musicali: basta entrare in una biblioteca pubblica ben fornita e prenderli gratuitamente in prestito. La notizia ha fatto scalpore: è finita in copertina (*Caro CD? Andiamo in biblioteca!*) e ha alimentato un piccolo dibattito, in cui è intervenuta anche una bibliotecaria. Peccato purtroppo che l'attuale normativa penalizzi il prestito di documenti musicali e video rispetto a quelli cartacei, impedendolo per i primi diciotto mesi dalla pubblicazione.

A rigore, la biblioteca, ovvero la «teca» dei libri (*Le teche del Duemila*, a cura di Franco Alberto Ghidini, Paolo Malpezzi, Everardo Minardi, Angeli, 1993), dovrebbe costituire semplicemente la sezione della mediateca dedicata ai libri, ma in realtà il termine «biblioteca» ha già ampiamente perso il proprio riferi-

mento esclusivo ai documenti stampati su carta, e quasi tutte le strutture che si fregiano di tale nome conservano anche microfilm, microfiches, audio e videocassette, CD-audio, CD-ROM, floppy e via elencando, fornendo perfino talvolta l'accesso telematico a media più «immateriali», come le banche dati e le altre informazioni raggiungibili via Internet. L'ultimo arrivato accampa però spesso, rumorosamente, più diritti dei silenziosi inquilini millenari, e, visto che il 1996 e il 1997 sono stati gli anni del boom editoriale multimediale in Italia (vedi il «Diario multimediale» di Cristina Mussinelli in *Tirature '98 e Il mercato dell'editoria multimediale*, a cura di Roberto Liscia, Guerini e Associati, 1998), nel 1998 se scrivi «mediateca» tutti leggono «teca dei multimedia».

A Milano si sta alacremenente lavorando per inaugurare nel 2000 la sezione digitale distaccata della storica Biblioteca Nazionale Braidense, che si insedierà nell'ex chiesa settecentesca di Santa Teresa, restaurata, ristrutturata e cablata per accogliere una serie di documenti esclusivamente elettronici, che potranno essere consultati sia dagli utenti locali che da quelli remoti collegati via Internet. La nuova struttura è già stata battezzata Mediateca Santa Teresa, sarà aperta gratuitamente a tutti i cittadini – seguendo la tradizione delle biblioteche pubbliche – e si specializzerà nella ricerca e nella distribuzione di materiale elettronico multimediale conservato in loco o raggiungibile in rete.

A Bologna sono in stato ancora più avanzato i lavori per un progetto più vasto, anche stavolta localizzato – com'è tradizione italiana – in un edificio storico, l'ex Sala Borsa. L'obiettivo in questo caso è la realizzazione di una biblioteca completa, dotata di libri e riviste a stampa, ma anche di ogni tipo di pubblicazione elettronica, video e audio, dalle banche dati ai giochi, dai corsi di autoapprendimento ai libri elettronici, dai film alla musica classica e leggera. Stavolta la struttura, non limitandosi ai prodotti multimediali, ma comunque puntando molto su di essi, si chiamerà Biblioteca multimediale Sala Borsa e anch'essa dovrebbe essere ultimata per il 2000.

In entrambi i progetti si è cercata e trovata la collaborazione dei bibliotecari, ovvero dei professionisti che da sempre si occupano di organizzare e gestire quei complessi organismi per la ricerca e la distribuzione dell'informazione che sono le biblioteche, e ad alcuni di essi sono stati affidati compiti di alta responsa-

- bilità, nella consapevolezza che il recupero architettonico e l'approntamento della infrastruttura informatica sono aspetti fondamentali ma tutto sommato strumentali anche nella nuova prospettiva multimediale. Progetti di questa portata sollevano con maggiore visibilità problemi che ogni biblioteca sta affrontando (vedi *L'automazione delle biblioteche nel Veneto: l'irruzione della multimedialità*, atti del nono Seminario Angela Vinay, 5 dicembre 1997, Fondazione scientifica Querini Stampalia, Venezia, <<http://www.aib.it/aib/sezioni/veneto/vinay9.htm>>); fra cui, per esempio:
1. Come garantire la preservazione nel tempo di documenti elettronici sottoposti a gravi rischi di obsolescenza dei relativi supporti fisici, così come del software e dell'hardware necessari per decifrarli?
  2. Come catalogare (attività indispensabile per permettere di individuare poi proprio l'informazione desiderata) documenti multimediali poveri o addirittura privi di parti testuali cui fare riferimento?
  3. come gestire il delicatissimo problema del copyright, in un mondo digitale dove copiare è facile, poco costoso, rapido, e produce un secondo originale ?

Gli strumenti culturali e il know-how tecnico per affrontare e risolvere efficacemente questi problemi appartengono a quella disciplina che in inglese viene chiamata *library and information science*, che è in gran parte assimilabile all'italiana «biblioteconomia», e che da un lato confina, ma non si sovrappone, con l'informatica. Il «mediatecario» non ha un ruolo sostanzialmente diverso da quello del bibliotecario, bensì rappresenta una sua specializzazione. I bagagli professionali in gran parte coincidono, attingendo entrambi soprattutto dall'ambito biblioteconomico.

Un terzo grande progetto multimediale ha rischiato di partire nel 1998 col piede sbagliato, proprio perché si stava dimenticando che mediateche e mediatecari sono specificazioni, e non alternative, rispetto a biblioteche e bibliotecari. Si tratta del piano d'azione «Mediateca 2000», promosso dal ministero per i Beni Culturali e Ambientali con lo scopo di creare su tutto il territorio nazionale, cominciando dal Meridione, una rete di mediateche e di archivi audiovisivi, e di favorire l'alfabetizzazione informatica e l'educazione alla multimedialità come supporto allo studio e all'inserimento nel mondo del lavoro.

Obiettivi ottimi e ampiamente condivisibili, ma anche terribilmente ardui da raggiungere, volendo evitare la demagogia e il velleitarismo di slogan come «2000 mediateche per il 2000» in un paese in cui ancora molti comuni, soprattutto del Meridione, sono privi sia di una biblioteca sia di una libreria. Se non si hanno i mezzi economici e culturali per moltiplicare progetti come quelli bolognese e milanese (non a caso dislocati in città universitarie, già dotate di numerose biblioteche, nel cui alveo si inscrivono anche le nuove realizzazioni) e non si vogliono neppure costruire delle «sale giochi nel deserto», ovvero delle stanze avulse dal contesto culturale e informativo locale dove vengono ammassati un po' di computer collegati a Internet e dotati di una manciata di CD-ROM di moda, privi di assistenza specializzata e destinati a una rapida obsolescenza, la via da percorrere è solo una.

Bisogna potenziare le biblioteche che già esistono, migliorando la formazione biblioteconomica dello staff, garantendo loro attrezzature e consulenze informatiche adeguate e arricchendone le collezioni di documenti, tradizionali e multimediali, senza infatuarsi di un tipo di supporto piuttosto che di un altro, ma badando alle reali esigenze informative locali. E dove le biblioteche non esistono occorre crearne di nuove, adeguate ai tempi e quindi dotate *anche* di un settore multimediale e di personale in grado di sceglierlo, conservarlo, aggiornarlo, catalogarlo, spiegarlo e consigliarlo.

È stato «peraltro positivo che il primo passo del progetto sia stato mosso in direzione della formazione degli operatori, con corsi per giovani laureati o diplomati, non inseriti nel mercato del lavoro; corsi che in un primo momento saranno riservati alle regioni del Mezzogiorno, anche se si prevedono successive iniziative nelle altre aree del paese e per il personale che già opera in biblioteche e mediateche» (vedi Landucci, nella sua relazione al già citato Seminario Vinay). I corsi però, nella loro primitiva impostazione, rischiavano di essere troppo centrati sugli aspetti tecnologici e sociologici e di lasciare in ombra il ben più centrale nocciolo biblioteconomico. Grazie alla decisa pressione dell'Associazione Italiana Biblioteche, che è stata coinvolta nell'allestimento dei pacchetti formativi, questo pericolo è stato sventato, e l'assetto definitivo dei corsi effettuati durante il 1998 è risultato equilibrato e quasi ovunque di buon livello qualitativo. È auspicabile che an-

che nella futura fase di realizzazione delle mediateche si voglia tenere debito conto del parere dell'associazione professionale dei bibliotecari (e quindi dei mediatecari).

Quando uscì il sistema operativo Windows 95 della Microsoft di Bill Gates, i sostenitori del sistema Macintosh della Apple, che già nel 1984 utilizzava l'interfaccia grafica amichevole poi copiata (malamente, secondo alcuni) da Gates, diffusero una maglietta con la scritta «Windows 95 = Macintosh 84», per sottolineare come tutti gli aspetti migliori del nuovo prodotto fossero già presenti nel concorrente di oltre dieci anni prima, che oltre tutto nel frattempo si era perfezionato. Analogamente, la quasi totalità delle problematiche connesse col trattamento dei prodotti multimediali a scopo informativo è già oggi patrimonio professionale della comunità dei bibliotecari.





# MONDO LIBRO 1997-1998

---

## **Calendario editoriale**

Paradossi all'italiana  
*di Raffaele Cardone*

## **Almanacco ragionato delle classifiche**

Una copia ogni venti secondi  
*di Luca Clerici*

## **Diario multimediale**

Una competizione ad armi impari  
*di Cristina Mussinelli*

## **Cruscotto europeo**

Una crescita al rallentatore  
*di Giovanni Peresson*

# CALENDARIO EDITORIALE

## Paradossi all'italiana

di Raffaele Cardone

*Case editrici in espansione, a fronte di un mercato stagnante e dalle dimensioni incerte. L'editoria italiana continua a vivere questo ed altri paradossi. Intanto, chi ha forza e idee agisce da solo: stringe alleanze, cerca sbocchi oltre i confini, promuove servizi: mentre prosegue, soprattutto all'estero, il processo di concentrazione editoriale: in questo senso, il '98 è stato un anno epocale.*

**L'**editoria libraria è sempre stata un luogo di paradossi: successi strepitosi accanto a previsioni apocalittiche (sulla fine del libro, della lettura, del lettore); aziende che crescono, best seller da centinaia di migliaia di copie e cifre che di anno in anno indicano un restringimento del mercato, un calo progressivo delle vendite (fra le più recenti interpretazioni officiose, possiamo scegliere un calo di vendite nei primi 8 mesi del '98 fra il 2 e il 3%, e una flessione del canale libreria del 1,5% a valore, dello 0,9% a copie).

Un altro dei paradossi editoriali italiani è che i numeri, i dati, non sempre corrispondono a dei «fatti»: dipende dal punto di vista. La stima del fatturato librario globale indica una crescita del 2,4% (1997), quindi prossima all'inflazione, ovvero un altro anno di mercato completamente stagnante. Eppure troviamo case editrici in espansione in quasi tutti i settori, alleanze internazionali, progetti di integrazione verticale delle aziende maggiori con radio e televisioni, espansioni verso il multimediale, drastiche ristrutturazioni che si traducono presto in risultati, commercio elettronico.

Ancora sui numeri: quanto vale veramente il mercato italiano? Di quali dati editoriali non siete mai venuti a conoscenza? Sembrano degli indovinelli di *Alice nel paese delle meraviglie*, domande sciocche alle quali non è possibile dare risposte sensate. Infatti, è opinione comune di gran parte degli operatori che i dati ufficiali siano sottostimati, almeno del 20%, e che si debba procedere a una radicale revisione. Però, l'im-

pressione è che non siano in tanti a volerla: finché il libro «piange» si possono chiedere leggi protezionistiche, agevolazioni fiscali per editori, defiscalizzazione per l'acquisto dei libri e infine promuovere crociate in difesa del libro, in occasione delle quali alcuni intellettuali si sono impegnati in stupidaggini tipo la «rottamazione» e i «ticket», come incentivi per la lettura.

In Italia il libro deve, paradossalmente, difendersi anche da se stesso, dal suo mondo. Il panorama economico insegna – se l'editoria è e vuole considerarsi industria – che nessuno investe in un settore che si compiace di essere cronicamente in crisi e che ha tutta l'aria di restare tale. Eppure ci si mobilita per una legge che imponga un limite agli sconti sui libri, un ormai mitizzato prezzo fisso per proteggere (anche se non solo) la piccola libreria e l'editoria di cultura (sull'efficacia di una simile scelta le posizioni sono tuttavia molto contrastanti ed è probabile che la liberalizzazione cambierebbe poco o nulla). Preghiera non ancora esaudita (siamo però tenaci, esistono almeno dodici proposte di legge sull'editoria libraria): dopo oltre un anno, dalla Commissione per il libro promossa da Veltroni è giunto ben poco e l'antitrust europeo ha praticamente già dato parere negativo: questa legge non si può fare. Ma nel '99 la presidenza dell'antitrust toccherà a un francese, e per i francesi «il prezzo unico» (come lo chiamano loro) è praticamente un motto della Rivoluzione Francese; per di più anche tedeschi e spagnoli difendono questa soluzione e, quindi, non è detta l'ultima parola.

Comunque, gli editori non sono molto considerati dalla politica; quelli di scolastica, addirittura, non sono ben visti e vengono attaccati regolarmente – ma solo nel periodo settembre-ottobre – per il prezzo e perfino per il peso dei libri. Non c'è quindi da stupirsi se nella riforma della scuola contano – a torto – più i computer (settore con ben altro appeal) che le biblioteche di classe: si è arrivati perfino al paradosso di un provveditore che ha invitato pubblicamente gli studenti a fare i libri da sé, con Internet, con le fotocopie, con quello che capita. Una mezza parola in questo senso l'aveva spesa anche il Ministro. Il fatto si commenta da solo.

Eppure è la scuola che dovrebbe produrre nuovi lettori, è la scuola che trasmette e allena una competenza così sofisticata come è quella di leggere testi lunghi e di provarne piacere; non basta essere alfabetizzati per leggere libri; bisogna avere una competenza di lettura *alta*. L'editoria, tutt'al più, potrebbe fare pressione sulla scuola perché si analizzi questo aspetto, per nulla indagato in Italia, e si adottino adeguate strategie. Ma non sta a lei, come si sente da molte parti, soprattutto in ambito bibliotecario, «promuovere la lettura»: un altro mito dal sapore libertario di cui far piazza pulita, perché ormai è evidente a tutti: la lettura non si può promuovere, né con gli spot, né con gli sconti. Si possono promuovere con successo i libri, evocando la lettura attraverso spot televisivi e

radiofonici (come ha dimostrato «Il giorno dei libri»); si può parlare di libri alla radio (come succede in numerose trasmissioni), leggerli e raccontarli addirittura, come hanno fatto Alessandro Baricco in teatro e alla radio e più recentemente, Goffredo Fofi; oppure giocarci, come in televisione nella trasmissione *Per un pugno di libri*, condotta da Patrizio Roversi.

Promuovere la lettura, per gli editori e per tutta la filiera editoriale, dovrebbe significare, invece, una rosa ristretta di cose importanti e non facili da fare, alcune delle quali, in questa annata, sono state tuttavia affrontate. Sono le cose di sempre, con una maggiore urgenza e qualche elemento di novità tecnologica. Razionalizzare il canale distributivo, essere tempestivi nel rifornire le librerie, ingrandirle dove possibile ed essere più presenti sul territorio (l'80% dei comuni italiani *non* ha una libreria); armonizzare le campagne promozionali, creare eventi che mettano in scena il libro, come il Festivalletteratura di Mantova o Chiaroscuro ad Asti, che abbiano una loro unicità e, soprattutto, una qualità *complessiva* della proposta ma anche che permettano a ognuno di poter acquistare il libro di cui ha bisogno (in libreria o su Internet), che monitorino la *customer satisfaction* (di libri, eventi, presentazioni, festival, saloni), quantifichino il passaparola, capiscano le possibilità di tendere relazioni fra il libro e la musica (si veda il successo dei libri di Jovanotti e Ligabue) e le varie arti.

Il marketing del libro, che sta segnando sempre più profondamente le politiche di vendita di editori grandi e piccoli, non vuol dire solo campagne miliardarie (che non sempre danno i risultati sperati), ma soprattutto libri abbinati a concerti, spettacoli multimediali dove ci sia una quota di lettura, una traccia, un riferimento a una storia, a un personaggio di un libro.

Nel corso del '98 molte di queste cose sono successe (a dispetto della flessione del mercato): vuol dire che si sta investendo. Il progetto Arianna, per esempio, che collega telematicamente librerie, distributori ed editori – seppur in ritardo – è lì lì per partire; si moltiplica l'offerta di libri su Internet, dai siti come Internet Book Shop a quelli più piccoli e alle vendite dirette delle case editrici (tutti impegnati ad aggirare l'ostacolo mortale dei ritardi postali); l'approccio a nuove regole commerciali si è fatto meno ideologico e più pragmatico; quelle di Mondadori, per esempio, non funzionano bene, ma sono un punto dal quale partire, possono essere perfezionate. Le biblioteche, infine, hanno bisogno di fondi e personale competente; quelle scolastiche, addirittura, non esistono: devono essere create *ex novo* (Giovanna Melandri, subentrata a Veltroni, ha per fortuna ribadito il ruolo centrale delle biblioteche).

Il nostro comparto industriale evidenzia, infine, alcune caratteristiche per così dire strutturali che tendono a essere sempre più marcate: Mondadori, Rizzoli, Einaudi e Feltrinelli, per vendite i primi quattro editori in libreria, hanno quasi il 60% del canale. Se a questi sommiamo il gruppo Longanesi, De Agostini, Giunti, Utet e Zanichelli nella scolastica,

l'editoria italiana (distributori a parte) è, in termini di fatturato, tutta qui. Ciò nonostante, lo scarso livello di dialogo settoriale rende difficile una politica unitaria e favorisce le iniziative autonome; ma qualcosa si sta muovendo, gran parte di questi editori, insieme all'AIE, librai e distributori, stanno costituendo un'«Associazione per il libro» con fini esclusivamente commerciali: un modo per mettere intorno a uno stesso tavolo tutte le componenti dell'industria libraria.

Infine, velocità e alleanze internazionali. Molte nostre case editrici reagiscono troppo lentamente al mutamento dei consumi, alla necessità di una nuova organizzazione interna, di una leadership capace, di un aggiornamento professionale e tecnologico. Quando i tempi di reazione durano qualche anno si rischia di sparire, di non avere più i mezzi per risalire la china, specie per medi e piccoli editori.

Un esempio da oltreoceano. Qualche anno fa Nicholas Negroponte fantasticava di un libro elettronico con un inchiostro elettronico: un foglio di plastica luminosa che poteva accogliere tutti i libri del mondo. Lì per lì nessuno ci aveva creduto: cosa per il prossimo millennio. Invece a metà dell'anno scorso gli e-book sono arrivati, e, qualche mese dopo la loro commercializzazione, i giganti dell'editoria statunitense e non solo – Bertelsmann, HarperCollins, Penguin Putnam, Simon&Schuster, Time Warner Book – insieme a Barnes&Noble, Microsoft Press e Hitachi discutevano già sui possibili standard, e sulle migliori strategie per lanciare il prodotto, creare velocemente un ampio catalogo e convincere il maggior numero di lettori, nel minor tempo possibile, a comprare e usare il libro elettronico. Velocità, decisione.

Alleanze internazionali e acquisizioni: ne citiamo solo alcune. Il '98 è stato un anno epocale e il futuro, a detta di molti analisti, vedrà molte concentrazioni con al centro il mercato statunitense. Gli americani, strana gente, inventano i superstore e le librerie virtuali, ma i libri gli interessano sempre meno: anche loro hanno problemi di rese e di flessione del mercato, perciò preferiscono investire in new media, cinema, TV via cavo. Così la tedesca Bertelsmann ha rilevato nel marzo '98, con 1,4 miliardi di dollari, la Random House (unica casa editrice a superare il miliardo di dollari di fatturato), per affiancarla alla Bantam Doubleday Dell, già rilevata nel 1986. L'inglese Person, che già possiede Penguin, Viking e Putnam ha acquistato la divisione «education» di Simon&Schuster per 3,6 miliardi di dollari; gli anglo olandesi della Reed Elsevier hanno rilevato dalla Times Mirror, per 1,65 miliardi di dollari, Matthew Bender e Shepard's, conquistando il 35% del mercato dell'editoria giuridica USA.

La francese Havas, diventata a marzo un gigante multimediale (editoria, telefonia e televisione), fondendosi con Générale des Eaux, colosso delle comunicazioni, in ottobre acquisisce Anaya, secondo gruppo editoriale spagnolo (335 miliardi di lire di fatturato) e si prepara per il

grande balzo verso l'America Latina, terra di conquista della stessa Bertelsmann ma anche di Mondadori e De Agostini. Hachette ha acquisito il gruppo britannico Orion per 25 milioni di sterline, ma non pensa, almeno per adesso, di espandersi in America.

Per quanto riguarda le librerie, ormai bisogna distinguere quelle virtuali da quelle vere e proprie: nelle prime Bertelsmann ha inaugurato la propria (BOL) allo scorso Francoforte e ha acquistato il 50% di Barnes@noble.com, la più temibile concorrente di Amazon che, a sua volta, ha già una sede tedesca; in quelle tradizionali, la catena americana Borders ha aperto – fra agosto e dicembre – tre megalibrerie, due a Londra e una a Glasgow. Waterstone, la più grande catena inglese, è scesa sul sentiero di guerra: aprirà una libreria di sette piani a Piccadilly entro il '99 e promette superstore in altre grandi città britanniche. Potremmo andare avanti con le vicende tutte tedesche che vedono altre acquisizioni, ultima il passaggio del 74,9% della Berlin Verlag alla Bertelsmann e, più in generale, la creazione di Verlagsgruppe Droemer Weltbild, nuova holding che riunisce 14 editori e la catena delle librerie Hugendubel (150 punti vendita e 20 megastore) creata per opporsi al duopolio tedesco Bertelsmann-Holtzbrinck. Fermiamoci qui.

In Italia siamo ancora lontani da questa girandola finanziaria-commerciale, ma non sottovalutiamo i «nostri» giganti: Mondadori e De Agostini, Feltrinelli, non solo per le librerie, RCS nell'era di Romiti, ancora distanziato da Mondadori ma che potrebbe diventare fra non molto l'unico gruppo editoriale a possedere giornali, periodici, libri e l'agognata televisione.

Gli esempi cui ispirarsi per dare dinamismo alla nostra editoria, anche attraverso un congruo giro di capitali, non mancano (gli stranieri però ci snobbano, investono poco in Italia anche perché è troppo complicato fare l'editore nel Belpaese).

D'altra parte siamo ancora in tempo per scongiurare il fenomeno tutto americano degli anticipi miliardari per quegli scrittori che sono ormai diventati delle marche, delle aziende. Le nostre vendite non ci permettono questo rischio ma la tendenza, nel nostro piccolo, esiste già: decine e decine di milioni per contendersi scrittori italiani poco talentosi, che cadono subito alla seconda prova o non si emancipano da una mediocrità appena leggibile. Nel '98 molti «pulpisti» della prima e della seconda ora sono stati corteggiati a suon di anticipi e ora che il pulp è dato definitivamente per morto, che se ne faranno le nostre case editrici? Sbarcati in America, gli editori europei hanno subito dato un giro di vite agli anticipi miliardari, tanto per far capire che l'aria era cambiata. Un atteggiamento analogo – in proporzione – su alcuni dei nostri giovani scrittori avrebbe anche un effetto terapeutico: quello di chiarire ad alcuni di loro che il «mercato» li ha sovraestimati, che troppo spesso qualche incauto

scommettitore gli aveva pubblicato il libro di esordio solo perché pensava: «chissà, magari diventa una Tamaro».

### *Alti e bassi editoriali*

CASE EDITRICI, DISTRIBUTORI, RETI DI PROMOZIONE. I dati e le notizie riportate in questa rubrica e nell'introduzione sono stati in parte forniti dalle case editrici e in parte sono frutto della consultazione di: «Corriere della Sera», «La Repubblica», «Il Sole 24 Ore», «Italia Oggi», «La Stampa», «Il Manifesto», «L'Unità», «Il Messaggero», «Diario della Settimana», «Il Mondo», «L'Espresso», «Panorama», «Giornale della Libreria», «Aie News», «Aie Ufficio Studi», «Biblioteche Oggi», «La Rivisteria», «Prima Comunicazione», «L'indice», «Economia & Management», «Publishers Weekly», «Livres Hebdo», «The Bookseller», «Bookwire», «Le Monde Livres». Utilissima è stata inoltre la consultazione giornaliera di Alice.it. Per certi aspetti, questa rubrica è anche riflesso del modo in cui la stampa – in particolare quella economica – si è interessata alle vicende editoriali nazionali ed estere; e, al tempo stesso, del modo in cui l'editoria libraria ha cercato di far parlare di sé.

ADELPHI. Gli ultimi due anni sono stati per Adelphi di moderata ma continua crescita, grazie anche all'apertura verso titoli un po' meno rigorosi (per esempio Ferrandino) e a una più attenta politica commerciale: oggi è una delle poche case editrici di cui i lettori ancora identificano il marchio, e questa esistenza reale di un «pubblico Adelphi» resta uno dei punti di forza di una casa editrice capace di lanciare un autore, anche se straniero e sconosciuto, con una sorta di sigillo di garanzia: così è stato nel '98 per i best seller di McGrath, Schine, McCourt, Marai. Ad Adelphi manca, forse, una quota più consistente di pubblico giovane, quello dei ventenni (al quale tuttavia in molti cercano di mettere il sale sulla coda, con scarso successo), obiettivo che comporterebbe un non facile lavoro su immagine, promozione mirata e prodotto, da progettare con attenzione. Sia come sia, la casa editrice di Calasso ha chiuso il '97 con 35 miliardi a prezzo di copertina e netto rese, e conta di chiudere il '98 a 37 miliardi con rese, dato molto positivo, contenute al 15%. Negli ultimi due anni, buoni anche i dati di ristampe dal catalogo (150 titoli nel '97; 170 nel '98), importante serbatoio soprattutto per una casa editrice medio-grande il cui canale di vendita principale è la libreria (90%) e che affida solo il 10% dei volumi alla grande distribuzione.

ADNKRONOS LIBRI. Nuova squadra alle redini di Adnkronos Libri e nuovi progetti: Severino Cesari nuovo amministratore delegato e Claudio Ce-

ciarelli direttore editoriale hanno in programma un ulteriore allargamento del settore multimediale, dei reference (nuovo il *Libro dei ragazzi*, edizione italiana del *World Almanac for Kids*) e soprattutto l'ingresso nel settore giovani (ottobre '98) con Prima scelta, collana destinata al pubblico degli «young adults» e curata da Chiara Belliti (proveniente dalla E.Elle, la casa editrice condotta da Orietta Fatucci che, guarda caso, persegue da anni l'obiettivo di un prodotto *ad hoc* per adolescenti). Fiction d'autore, dunque, in un pubblico che fa gola a molti (quello dei ragazzi), ma considerato tanto cruciale, nell'imperscrutabile trasformazione da lettori a non lettori, quanto sfuggente nei comportamenti di acquisto. Uscita la prima serie di 8 titoli, che passano con disinvoltura dal maestro della letteratura per ragazzi, Philip Ridley, all'esordio in questo settore di Simona Vinci, la casa editrice vara a novembre Guide a occhi aperti, una collana di manualistica destinata anch'essa agli adolescenti.

ANNIVERSARI. 10, 40, 200 anni rispettivamente per Iperborea, il Saggiatore e Paravia.

IPERBOREA ha festeggiato lo scorso giugno i 10 anni di attività. Nata per iniziativa di Emilia Lodigiani, la casa editrice ha ricevuto vari riconoscimenti: nel '94 ha vinto il premio dell'Accademia di Svezia per il miglior editore straniero; nel '96 la Lodigiani, insignita del titolo di Cavaliere dell'ordine della Stella Polare, è stata l'unica italiana invitata ai festeggiamenti per il Nobel; nel dicembre del '97 la Fondazione degli scrittori svedesi l'ha premiata con 25.000 corone.

IL SAGGIATORE ha festeggiato i 40 anni di attività. Nata per iniziativa di Alberto Mondadori, che chiamò a raccolta un formidabile gruppo di consulenti, la casa editrice fu travolta da una grave crisi finanziaria nel 1969, cui seguì un ridimensionamento, fino alla morte di Alberto, nel 1976, dieci anni dopo la casa fu riassorbita dalla Mondadori, della quale diventò una collana minore. Ritrova la sua autonomia nel 1993 con Luca Formenton e con la nascita nel 1995 del gruppo omonimo che include Marco Tropea, Pratiche e la sigla di tascabili Est. Per l'occasione, è stato dato alle stampe un interessante catalogo storico.

PARAVIA ha compiuto 200 anni alla fine del '97. Con sabauda riservatezza, non ha organizzato nessuna celebrazione ufficiale, nonostante la longevità e il fatto che sia una delle poche sigle ancora condotte dalla famiglia. Fra i progetti, rimanere sempre nell'area della scolastica (è tra le prime sei case editrici del settore per fatturato) ma allargarsi sempre più verso la scuola elementare e l'università; una moderata attenzione verso il multimediale.

BIETTI. Nata nel 1870, chiusa nel 1979, alla fine del '97 rinasce Bietti (con la nuova denominazione Edizione Bietti - Società della critica) grazie a una cordata di imprenditori e intellettuali milanesi di area liberal-demo-



cratica. Fra i promotori i nomi più conosciuti sono quelli di Valerio Riva (che abbandona nel '98 per dare nuova vita alla Treves), Saverio Vertone, Franco Maria Ricci e Federico Milesi. Obbiettivo, saggistica di rottura pensata con «spirito libero»: fra le prime uscite troviamo gomito a gomito autori come Paolo Guzzanti e Vittorio Feltri, Mario Vargas Llosa, Régis Debray, Edgardo Sogno.

CAROCCHI. Rilevato per 1,2 miliardi il pacchetto di minoranza da Nuova Italia (40%), una controllata RCS, Nuova Italia Scientifica (NIS) diventa un nuovo marchio, Carocci Editore (RCS non ha concesso di mantenere il vecchio). Nelle intenzioni di Giovanni Carocci, fondatore nel 1979, con Tristano Codignola, della NIS, maggior azionista e amministratore, l'intenzione di misurarsi, attraverso nuove collane di saggistica, anche con il pubblico della libreria oltre che con il tradizionale settore universitario. La casa editrice (9 miliardi di fatturato nel 1997, aumento di capitale da 1,3 a 2 miliardi con la nascita della nuova sigla, una Spa, 800 titoli in catalogo) ha lasciato la distribuzione/promozione RCS per affidarsi alla distribuzione PDE ed essere casa editrice trainante (per non dire fondamentale, a livello di fatturato) della nuova rete promozionale Vivalibri. 120 circa le novità nel '98, altrettante ristampe, la previsione di incrementare il fatturato del 10% nel corso del primo anno.

DAMI. Sempre più solida Dami, al quarto posto nella top ten del settore ragazzi. Molto attenta allo sviluppo sui mercati esteri, Dami esporta in sessanta paesi, dichiara una quota di mercato nel settore del 9%, 20 miliardi di fatturato a prezzo di copertina per le vendite in Italia e 11,5 miliardi di fatturato netto previsti per il '98 (quasi invariato dal '97, quando ebbe una crescita del 23%). Attivissima sul fronte commerciale, Dami ha stretto importanti accordi editoriali con il Club del Libro Mondadori, De Agostini Mailing e Selezione, ed extraeditoriali fornendo un milione di minilibri di fiabe alla Star; iniziative analoghe con Cadbury e con la catena francese di supermercati Auchan. Ha prodotto anche video fiabe per l'«Unità», Rai Sat e Telepiù.

DE AGOSTINI. 2.589,4 miliardi di fatturato consolidato nel 1997 (anno descritto come uno dei più floridi), dei quali 964,7 in Italia, per il Gruppo De Agostini, presente in oltre 30 paesi con proprie società o con sub-holding. La casa di Novara ha recentemente (settembre '98) stretto un'alleanza anche con il gruppo turco Medya Holding (600 milioni di dollari di fatturato, 3.000 dipendenti) costituendo una joint-venture al 50% (Sabah De Agostini) per lo sviluppo di attività editoriali. Ultimo tassello di una rete di alleanze che si estende in Italia e all'estero in tutti i campi della comunicazione, De Agostini nel '98 ha puntato a rafforzarsi nel multi-

mediale, nelle dispense e nelle attività tipografiche più che nella produzione libraria. Il libro è tuttavia un prodotto presente in quasi tutti i settori in cui è diviso il fatturato aggregato ed è praticamente impossibile distinguere l'incidenza del prodotto librario dagli altri prodotti editoriali. A titolo puramente indicativo, nel '97 il fatturato italiano complessivo dei vari settori è stato di 1.073,1 miliardi; di questi solo 127 (11,8%) sotto la voce «libreria», ma si deve tener presente anche la «rateale» (enciclopedie cartacee e CD-ROM) con 156,5 miliardi, e il mailing con 110,8 miliardi.

Nell'editoria elettronica, De Agostini punta quasi tutto su *Omnia*, la sua enciclopedia su CD-ROM, e sulla possibilità di esportarla, visto che solo uno dei 30 miliardi fatturati nel multimediale nel '97 proveniva dall'estero. Per dare maggior slancio alle dispense (80 milioni di pezzi diffusi ogni anno, pari al 52% a valore del mercato nazionale), dove la casa editrice di Novara punta a rafforzare la leadership, Federico Curti, già direttore generale della Darp, è stato chiamato alla direzione generale delle grandi opere, cui fanno capo anche i video, la distribuzione, la direzione marketing e la pubblicità (nella quale De Agostini ha speso 45 miliardi nel '97). Infine il settore tipografico, dove De Agostini ha costituito una joint-venture al 50% con Bandeddchi che ha dato vita alle Officine Grafiche Italiane, il più grande gruppo di stampa offset del paese, con la previsione di fatturare 350 miliardi l'anno e di entrare in Borsa entro il 2001.

L'anno scorso, De Agostini ha chiamato per la prima volta alla direzione della finanziaria un personaggio esterno alla dinastia editoriale Boroli-Drago: si tratta di Antonio Belloni, supermanager il cui arrivo dovrebbe chiudere una volta per tutte le tensioni interne alla famiglia (vedi *Tirature* '98). Silvano Boroli, ex amministratore delegato messo in minoranza nella disputa sulla questione delle Pagine Gialle, ceduto il suo pacchetto azionario ha preso il 9% di quote de «Il Giornale» e ha fondato la B Holding Spa, cui fanno capo le sue nuove attività redazionali: fra queste l'acquisizione della maggioranza della casa editrice RED (cui fa capo anche il marchio LYRA LIBRI) con un aumento di capitale da 300 milioni a 2,4 miliardi sottoscritto per la maggioranza da B Holding, per il 20% da Maurizio Rosenberg Colorni (che rimane presidente e amministratore delegato della società) e per una restante quota da Silvia Caderio.

DEMETRA. La casa editrice di best seller invisibili come *Manuale delle sculture di pane* (650.000 copie) o *Coltivare Bonsai* (350.000 copie) continua la sua riservata e – a giudicare dai dati che dichiara – formidabile espansione. 40 miliardi di fatturato netto nel '96; 52 miliardi nel '97 e la previsione di chiudere il '98 intorno ai 73 miliardi. A cosa è dovuta la straordinaria crescita di questi ultimi anni? Alle librerie, dicono dalla casa editrice (saranno ottantacinque entro la fine del '98, anche se molte sono

medio-piccoli punti vendita in provincia o in centri commerciali), alle quali attribuire oltre i due terzi del fatturato e, proprio quest'anno, all'espansione verso i mercati esteri, vendendo non i diritti ma i libri già tradotti e stampati. Manualistica e libri per bambini soprattutto: 450 mila volumi pari a 2,5 miliardi di fatturato e la previsione per il '99 di vendere un milione e mezzo di volumi all'estero. Fra i progetti, quello di varcare i confini anche con le librerie: si inizia proprio nel '99 con una a Fiume. Demetra, da qualche anno costola del Gruppo Giunti, proprietario di un attivissimo settore tipografico, è inoltre molto presente nella vendita diretta, con quasi due milioni di cataloghi diffusi via posta ogni anno.

EDITALIA. Nel '96 aveva chiuso con un fatturato di 50 miliardi e 250 milioni di utile; nel '97 Editalia chiude i conti con un passivo record di 58 miliardi. Va da sé che la società controllata dal Poligrafico dello Stato (che a sua volta perde 614 miliardi su mille di fatturato ed è accusato dalla Commissione europea di fornire servizi allo Stato a un prezzo notevole più alto di quello di mercato), sia finita sotto il mirino dei giudici. Fra le numerose operazioni per nulla chiare della casa editrice, un'edizione della Bibbia – riproduzione di un antico codice cistercense – i cui costi industriali sono di 11 milioni a copia, e il prezzo di copertina di 25 milioni. Sicuramente il libro più caro dell'annata, a spesa del contribuente. Chiamato a mettere ordine in questi conti scandalosi, Carlo Baccari. A febbraio l'inizio del processo contro due esponenti della precedente gestione.

EDIZIONI DI COMUNITÀ. Nate nel 1946 per volere di Adriano Olivetti, date per dispersa negli anni ottanta, resuscitate in Mondadori per volere di Franco Tatò alcuni anni fa e di nuovo abbandonate a un incerto destino, le Edizioni di Comunità sono tornate a Torino recentemente sotto l'ala dello Struzzo, che ne è proprietario al 100%. Direzione affidata a Walter Barberis, sei titoli nel '98, fedele all'impostazione originaria socio-politico-economica, le Edizioni di Comunità sono state pensate da Vittorio Bo, «come un modo perché l'Einaudi scommetta su se stessa», confrontandosi con l'utopia di Olivetti e mettendo continuamente in discussione il significato attuale di editoria di cultura.

EINAUDI. Non è stato un buon anno per la casa editrice torinese, per quanto la sigla si confermi al terzo posto del canale libreria con 40 miliardi circa di fatturato. Nel '98 Einaudi spazia in tutte le direzioni, rilancia i Saggi, le Edizioni di Comunità e fa soprattutto dei grandi nomi della narrativa straniera (molti dei quali pescati più o meno recentemente dai cataloghi di altri editori, segno – quindi – di un deciso investimento finanziario con un rilancio sui diritti) il suo fiore all'occhiello:

da McEwan a Yehoshua, da Kristof al Nobel Saramago, da Amis a McCarthy, da Barnes a Auster, solo per citarne alcuni; nel '98, poi, «scopre» Javier Marias e traghettata da Mondadori Philip Roth. Ma i best seller, quelli veri da alta classifica che distinguono un anno dall'altro nei bilanci di una casa editrice, proprio non arrivano (a parte Saramago, ma siamo già in ottobre). Secondo la classifica AdHoc gennaio-luglio, il primo che troviamo è McEwan al 59esimo posto; più in giù solo Fo, Salinger, Levi. Lo Struzzo, insomma, ha in mano assi che non riesce a giocare, forse per una sorta di autogol proprio nel canale librerie, dove si ha l'impressione che i grossi calibri einaudiani si rubino lo spazio l'un l'altro, o forse per altri imperscrutabili motivi. Vedremo, quantomeno, se questa politica, quell'investire sull'autore che fa quasi parte della genetica einaudiana, darà risultati almeno sul lungo periodo.

Altro cruccio, e mica da poco, è la collana Stile Libero, che nel '98 non ne ha imboccata praticamente una (a parte *La smorfia*, uscita a dicembre '97 e 89esima nella classifica AdHoc). Se la ricerca del pubblico giovanile è un obiettivo importante, che si raggiunge col tempo, senza troppo cedere alle lusinghe di mode e tendenze effimere, Stile libero sembra che invece si crogioli in un frullato di tendenze varie: a tre anni dalla nascita la collana sembra un'operazione di molta immagine e di poca polpa – nel senso del contenuto –, a dispetto dei natali pulp. Che fare? Se lo chiedono i librai (divisi fra chi la osteggia e chi la sostiene), e voci di corridoio dicono che se lo chiedano, un poco innervositi, anche a Seagate. E non solo per l'andamento della collana di Repetti-Cesari.

Il '99, infine, è un anno che parte subito con una difficoltà: il cambio della distribuzione, che passa da Messaggerie a Mondadori, con i problemi che si possono immaginare (rete di promozione Einaudi che dovrà adottare un altro stile e farsi carico anche degli illustrati Mondadori, rese per il cambio di distribuzione, modelli mondadoriani di invio d'ufficio ecc.).

FELTRINELLI. In crescita costante la casa editrice di via Andegari che chiude il '98 con una previsione di 70 miliardi a prezzo di copertina e netto rese; + 10% rispetto all'anno precedente. Soddisfazione non solo per il valore del risultato commerciale ma per come questo è stato ottenuto e, più in generale, perché il progetto Feltrinelli funziona abbastanza bene. Staccatasi dalla promozione Promedi per creare una rete autonoma di 16 elementi (gennaio '98), Feltrinelli ha messo nel carnet diversi best seller (Alende, Pennac, Maggiani e Jovanotti) e numerosi premi alcuni dei quali hanno una buona ricaduta sulle vendite: fra i più importanti il Campiello e il Comisso a De Marchi, il Viareggio e il Mondello a Ginzburg. Inoltre l'Antico Fattore a Seamus Deane e il newyorkese Prize for Italian Fiction a Celati.

Fra i progetti per l'anno in corso Feltrinelli Kids, due nuove collane per ragazzi-lettori (non libri gioco o illustrati, quindi) rivolte rispettivamente alla fascia d'età sotto gli otto anni e a quella compresa fra gli 8 e i 12. Quest'ultima si chiamerà Sbook. Al timone dell'operazione Alberto Rollo; autori sia italiani che stranieri, 25 titoli complessivi per il primo anno e il patronage di Daniel Pennac, che avrà certo un effetto calamita non tanto sui ragazzi quanto sui genitori fan dello scrittore francese.

Entrando negli affari di famiglia, Lino Apone è diventato a tutti gli effetti direttore commerciale, prendendo il posto di Giuseppe Antonini, ora amministratore delegato e direttore generale. Soddisfacente, per l'azienda, anche l'operazione di marketing sui tascabili (25% di sconto su circa 300 titoli), che ha colto l'obiettivo, nonostante qualche libraio (in particolare i piccoli librai) si aspettasse di più.

Buono anche l'andamento delle librerie che salgono a 35 con quella di Ravenna e saranno presto 36 con la centralissima superlibreria di piazza Duomo a Milano, inserita in un centro commerciale ma collegata al Ricordi Mediastore della Galleria.

Infine novità anche per «Effe», la bella rivista diretta da Giovanna Zucconi, che diventa bimestrale. Guadagnando in tempestività, cambia e si accresce la sua funzione strategica e informativa, soprattutto riguardo alle novità.

**GARZANTI.** Ristrutturazione radicale per Garzanti, ultimo atto del suo ingresso nella galassia Messaggerie – Utet – Longanesi. In luglio è stato ceduto a Petrini (Utet) il 100% del ramo d'impresa della scolastica (6 miliardi circa) mentre in ottobre sono state create altre due nuove società: Garzanti Grandi Opere (90% Utet, 10% Messaggerie) dedicata al rateale, e Garzanti Libri (70% Messaggerie, 30% Utet) per la varia; rimane Garzanti editore che si occuperà solo di dizionari e CD-ROM (proprio in ottobre una promozione con «L'Espresso»).

Grosso sforzo di rilancio, quindi, per fare in modo che ogni società gestisca al meglio la propria specializzazione e grande investimento nelle Garzantine e nella multimedialità; nel '98 sono uscite ben 6 nuove Garzantine, che portano a 23 il totale, ed è stata completamente rifatta la Universale, mentre il catalogo dei CD-ROM è salito a 20 titoli.

Garzanti ha chiuso il '97 con 94 miliardi a prezzo di copertina: un anno particolarmente fortunato per la presenza dei best seller di Crichton e Magris e segnato da varie dismissioni (fra le quali anche la libreria di Galleria Vittorio Emanuele a Milano). Resta la rete promozionale alla quale sono affidati anche i marchi A.VALLARDI, EDICART, POLILLO e GIUNTINA.

La logica di creare società specializzate, se è senz'altro coerente con la competizione commerciale e lo sviluppo aziendale, dà il colpo di

grazia all'unità della sigla: Garzanti diventa, insomma, un contenitore di progetti diversi (sullo stile Longanesi) e, per certi versi, autonomi. Nessuna nostalgia, soprattutto se pensiamo alla «polvere» che si andava tristemente depositando qualche anno fa nella gloriosa sede di via Senato e, soprattutto, alle perdite dell'ultimo bilancio: 8,7 miliardi.

GIUNTI. Il gruppo editoriale fiorentino chiude il 1997 con 280 miliardi di fatturato (+12%), si espande sempre più verso il multimediale e si allarga ai servizi museali. Le sue varie attività (scolastica, periodici, distribuzione, tipografia e polo grafico integrato – dalla fotolito alla postalizzazione –, radiofonia con Radio Montebeni, specializzata in musica classica), ne fanno un caso quasi unico nell'editoria italiana. Se i libri di varia e per ragazzi (anche attraverso la controllata DEMETRA) sono un settore centrale, Giunti sta investendo molto nel multimediale. Giunti Multimedia (30 dipendenti), conta infatti di chiudere il '98 con 30 miliardi di fatturato (+33%), raggiunto – partendo da zero – in soli sei anni di attività. Da quest'anno la società guidata da Albino Bertoletti (che ha già fatto ottimi affari con i CD-ROM d'arte abbinati a «La Repubblica» o venduti in edicola, 50.000 copie a titolo di media), si lancia nella produzione di videogame (55% del mercato mondiale dell'informatica), creando una società *ad hoc* – Giunti multimedia entertainment – con una nuova sede in Valle Scrivia, 20 addetti e un accordo commerciale con la Sony che vincola i prodotti Giunti allo standard Sony (Play Station) ma ne riceve in cambio la distribuzione mondiale. Bertoletti è però un nipotino di Negroponte, pensa che il CD-ROM sia un prodotto maturo e guarda a Internet anche per la distribuzione dei videogiochi, il primo dei quali (ispirato a un libro di Jacques Le Goff e con un obiettivo di vendita di 200.000 copie) sarà pronto nel corso dell'anno. Giunti è inoltre capogruppo di una serie di società che si sono aggiudicate l'appalto dei servizi integrati del polo museale fiorentino per il quadriennio 1998-2001 quindi ha messo in cantiere una linea di prodotti specifici per il merchandising museale che utilizzeranno la vendita diretta, quella per corrispondenza e Internet.

GUIDA. Fallita nel '96, Guida di Napoli è tornata nelle mani di Mario Guida (editore di AGE, Alfredo Guida Editore) che l'aveva diretta ed era stato uno dei suoi azionisti fino agli anni ottanta. Prezzo dell'operazione: 41 milioni. In catalogo, Heidegger, Parise e Perce.

LA TARTARUGA. Negli ultimi giorni del 1997 il marchio e l'attività editoriale de La Tartaruga passavano in mano della Baldini & Castoldi. Fondata nel '75, 300 titoli, molte scrittrici italiane e straniere in catalogo, la casa editrice di Laura Lepetit è rimasta tenacemente legata a un disegno ideologico femminista che imponeva non solo temi legati alle donne ma

anche la presenza di sole penne femminili. I conti della casa editrice erano in rosso già da qualche anno ed è curioso che Dalai si sia portato a casa un catalogo non certo facile da rivitalizzare. Non si sa a che prezzo.

LATERZA. Lenta risalita di Laterza che dichiara un +7% nel '97 e molte idee in cantiere: rinnovo della grafica, abbassamento dei prezzi, un tentativo verso la narrativa italiana giovane. Infine, la proposta, lo scorso ottobre, di creare una University Press che coinvolga altri editori europei, rivolta ai giovani che stanno entrando in un mercato del lavoro completamente trasformato. Si tratta di una strada importante per mantenere l'identità delle case editrici piccole e medie e contrastare i processi di concentrazione. Obiettivi non facili, però, soprattutto in Italia e soprattutto per una casa editrice di sola saggiistica che ha perso in ruolo e immagine e si ritrova a doverlo recuperare in un momento non certo favorevole.

LONGANESI. Il gruppo Longanesi ha chiuso il '97 con 110 miliardi di fatturato (5 milioni di copie vendute pari a + 32% sul '96), cui si aggiungono i 19 miliardi dei Superpocket. Il gruppo dichiara di aver quadruplicato il fatturato negli anni novanta con rese del 20%. Se Longanesi resta la sigla principale, è Guanda quella che negli ultimi anni ha saputo rafforzare la sua immagine presso il pubblico, cogliendo molte promesse della letteratura straniera (Gran Bretagna, Irlanda e India in particolare) e dedicando particolare attenzione al Sudamerica. Il best seller di Sepúlveda *La Gabbianella*, 700.000 copie vendute e 100 settimane in classifica, ha inoltre permesso a Salani di allargare il proprio pubblico. Spagnol, intanto, guarda anche a Oriente: avvistato alla Fiera del libro di Taiwan, voci editoriali lo danno con una serie di romanzi cinesi già nel carnet, ma lui non conferma.

LUCCHI. Andreina Sottocorno, nipote del fondatore della Lucchi, casa editrice che ebbe un'epoca d'oro negli anni fra le due guerre, ha riavviato la produzione di una scelta di circa 300 titoli fra i migliori pescati dal catalogo Lucchi e dal catalogo Aurora, marchio che la sostituì durante i primi anni quaranta. Dumas, Salgari, Verne e l'intera produzione di Carolina Invernizio. Nessuna distribuzione: bisogna andarli a cercare nel negozio milanese di via Bramante.

MARCOS Y MARCOS. Marco Zapparoli continua ad avere la mano felice nel far crescere la sua creatura. Dopo un ottimo '97 (1,3 miliardi; + 30% a prezzo di copertina e netto rese sul '96), la piccola casa editrice milanese prevede di bissare il successo dell'anno precedente confermando un ulteriore 30% di crescita (grazie anche al piccolo best seller di John Kennedy *Toole* che ha venduto oltre 15.000 copie in sei mesi) e con la

previsione di chiudere il '98 – dichiara l'editore – a 1,7 miliardi di fatturato e rese al 17%. In primavera è previsto l'esordio nel settore ragazzi.

MARINOTTI. Dopo essere stato direttore generale di Mursia e quindi per dieci anni al timone dell'Egea, casa editrice legata all'Università Bocconi, Christian Marinotti si mette in proprio fondando Christian Marinotti Edizioni Srl. Quattro le linee del catalogo: filosofia, diritto, arte e varia. Dieci novità previste nel primo anno, distribuzione Messaggerie.

MESSAGGERIE LIBRI. L'azienda leader della distribuzione libraria acquista dal 1° gennaio '98 il contratto integrale di distribuzione in libreria della DISNEY: uno «spazio» – per usare un termine del gergo distributivo – di circa 10 miliardi.

Dopo aver messo a regime il nuovo magazzino di Milano, completamente informatizzato, e quindi più veloce e produttivo, MeLi decide di chiudere quattro sedi: Bari e Palermo, che confluiranno su Napoli, e Torino e Genova, che faranno affidamento su Milano. Oltre al taglio dei costi, ci saranno vantaggi anche per gli editori, specie i piccoli, per i quali, non lavorando con grossi quantitativi di libri, la concentrazione dello stock diventa più facilmente gestibile.

Se il '98 significa per Messaggerie anche l'esplosione delle vendite SELLERIO e la presa in carico della sigla anche come promozione (visto che la casa editrice siciliana aveva tentato senza fortuna una propria rete autonoma), il '99 parte subito in salita. EINAUDI e tutte le sigle del gruppo Mondadori ancora distribuite da MeLi (ELECTA GALLIMARD, ALFA, LEONARDO ARTE, E.ELLE, EMME EDIZIONI, EINAUDI RAGAZZI) passano alla distribuzione Mondadori: una perdita che si farà sentire.

MINIMUM FAX. Decolla Minimum Fax, una delle piccole emergenti di questa annata. 22 novità e 180 milioni a prezzo di copertina nel '97, con una distribuzione regionale, la previsione di chiudere il '98 con un fatturato di 900 milioni circa e 34 novità. Oltre che alla buona scelta di titoli e all'intensa attività promozionale, la casa editrice di Marco Cassini e Daniele di Gennaro deve il suo successo a una maggiore visibilità, ottenuta passando da distributori regionali a PDE e alla rete promozionale PEA. Anche sulle piccole cifre un incremento di fatturato così strepitoso diventa significativo, ed è senz'altro indice di come la casa editrice abbia trovato una sua immagine e un suo pubblico e, non ultimo, il riconoscimento dei librai. Fondamentali anche dinamismo, fantasia ed entusiasmo che i due giovanissimi editori infondono nel loro lavoro.

GRUPPO MONDADORI. Sempre in movimento, Mondadori è capace di rinnovarsi in continuazione e di prendere decisioni più velocemente degli



altri. Il '97 si è chiuso bene per il gruppo: fatturato consolidato a 2.303 miliardi (+5%) nel quale si evidenzia il settore libri (577 miliardi, +5,5%, con tutte le sigle del gruppo) e quello informatica e new media (57 miliardi, +14,5%); calo del 3%, invece, per la divisione periodici, che ha fatturato 1.090 miliardi.

Fin dal settembre del '97, quando venne nominato amministratore delegato, Maurizio Costa aveva un piano strategico ben chiaro per il triennio 1998-2000. Passato l'anno dedicato alla ristrutturazione, Costa vuole ora avere un quotidiano «coerente con una casa editrice che ha la leadership nei periodici», più alleanze nazionali e internazionali, meglio se joint venture e alleanze operative per singole linee di business e singoli mercati; continuare i piani di sviluppo all'estero, specie in Sud America; rafforzare l'editoria scolastica ed educativa in genere; aprire nuove librerie e negozi di informatica.

Nel '98 Mondadori centra praticamente tutti gli obiettivi; a febbraio annuncia di aver fermato il calo dei periodici e mette in cantiere rilanci, nuove testate e restyling; dopo il primo semestre torna l'utile anche per le testate di economia. Mondadori informatica prevede di chiudere il '98 con un fatturato di circa 80 miliardi (+30%); a giugno, questo ramo d'azienda sigla una joint venture (50,1% Mondadori) con il colosso editoriale statunitense dell'information technology Ziff-Davis (1,2 miliardi di dollari nel '97) che gli permette di ampliare l'offerta di contenuti sia sulle riviste che sui siti Internet e rafforzare marketing e vendite. Negli stessi giorni Mondadori inaugura nel cuore di Milano il Multicenter Mondadori Informatica, punto vendita di tre piani fra i più grandi d'Europa. In ottobre, Segrate acquista la catena Gulliver, 60 librerie in franchising (14-15 miliardi), ramo d'azienda della OPPORTUNITY BOOKS di Salvatore Caimi al quale Mondadori ha ceduto il 100% del capitale sociale detenuto in STOCK LIBRI (grossista di metà prezzo). Il piano strategico di Mondadori è quello di aprire un centinaio di altre librerie entro il 2000: oltre alle grandi librerie che già possiede a Roma, Milano e Genova, il piano prevede una diffusione capillare di medi e piccoli punti vendita (80-150 metri quadri) nel Nord e nel Centro, in medie città di provincia. La rete Gulliver è quindi solo l'inizio.

Infine a novembre, la Mondadori acquista, attraverso Elemond, il ramo d'azienda dedicato alla scolastica di Mursia, portando la sua quota di mercato attorno all'11%, e realizza una joint-venture al 50% con Bertelsmann, denominata Mondolibro (capitale sociale 2 miliardi), nella quale confluiscono i book club dei due editori.

Grosse novità anche nell'area libri divisa in quattro settori: Gabriella Ungarelli dirige varia, trade e paperback; Renata Colorni per letteratura italiana e straniera «alta» e i Meridiani; Massimo Turchetta a Oscar, Miti, Urania, Gialli e tascabili in generale; Marco Vigevani alla sag-

gistica. Sopra a tutti, ovviamente, il direttore generale editoriale Gian Arturo Ferrari. Novità, o meglio aggiustamenti anche nella distribuzione: la formula «invii d'ufficio» è da perfezionare, tanto che il GRUPPO SAGGIATORE, distribuito da Mondadori, ha preferito tornare ai vecchi metodi; mentre Mondadori e altre sigle del gruppo hanno registrato un aumento delle rese e una diffusa insoddisfazione dei librai (i quali, però, non respingono il progetto in blocco). L'unica ad averne tratto effettivo vantaggio pare sia SPERLING & KUPFER: entrata in libreria con questo nuovo modello distributivo ha forse «forzato» le diffidenze dei librai e trovato un maggior pubblico.

PAROLE DI COTONE. Bel colpo per Marco Mottolese (già dirigente di Messaggerie Libri, Guanda e Longanesi) e per la socia Luisa Piccioni: la loro Parole di Cotone (5 miliardi di fatturato nel 1996, 12 nel 1997, nota per le magliette letterarie (dichiarano di venderne 400.000 l'anno) ha acquistato da Cronik Verlag (Bertelsmann) i diritti per Un giorno davvero speciale, collana di 366 volumetti dedicati ognuno a un giorno dell'anno. Lanciata a novembre 1997, break-even a quota 600.000, 200 milioni di investimento promozionale sui network radiofonici, testimonial Gene Gnocchi, l'operazione ha dato ottimi risultati. Distribuiti su vari canali di vendita (inclusa la catena di videonoleggio Blockbuster), queste pubblicazioni da novembre '97 a luglio '98 i volumetti hanno venduto oltre un milione di copie. La casa editrice ha prodotto dal 1990, anno di nascita, tre milioni e mezzo di magliette letterarie e un milione e mezzo di magliette promozionali per specifici clienti.

PICCOLI EDITORI. Cresce la squadra di piccoli editori che fanno riferimento al gruppo Logica, costituitosi in primavera del '97 per abbattere i costi fissi e avviare una politica promozionale unitaria. Oggi ne fanno parte COSTA E NOLAN, THEORIA/VIGNOLA, TRANSEUROPA/IL LAVORO EDITORIALE, LEONCAVALLO LIBRI, MORETTI E VITALI, PEQUOD e, da febbraio, PIERO MANNI. Distribuzione PDE. Non pare che tutto questo spiegamento di mezzi e la costituzione di un inspiegabile catalogo comune abbia giovato alla visibilità e alla vendita delle varie sigle: Theoria è ormai solo l'ombra di quella che fu; Costa e Nolan insegue con alterne fortune il pubblico ristretto degli intellettuali alternativi; Transeuropa, nonostante l'ottimo lavoro di ricerca svolto in questi anni, è di fatto rimasta al palo.

Il '98 ha segnato anche il tramonto di CASTELVECCHI: ridotta visibilità in libreria, fuggi fuggi dei collaboratori, sensibile caduta della qualità dei testi. Il progetto di sfornare titoli sempre supertrendy non ha evidentemente retto, ma non è detto che le funamboliche capacità di autopromozione di Alberto Castelvechi non riescano a trovare denaro fresco e nuove idee per un rilancio della sigla. FAZI è ancora alla ricerca di un'i-

dentità che abbia un effettivo confronto con il mercato: visibilità conquistata – secondo il parere degli operatori – grazie a notevoli concessioni economiche ai librai e alle spalle coperte da capitali extra-editoriali che permettono alla piccola casa editrice pubblicità sui quotidiani e una produzione che non ha riscontro di pubblico. Rese alte nel '98.

Problematica anche la situazione di DONZELLI, editore che non è riuscito a prolungare i momenti di gloria conquistati qualche anno fa, che continua a pubblicare libri per un pubblico molto ristretto e non ha più saputo a infilare un best seller del calibro di Bobbio. Vedremo cosa riuscirà a fare la nuova promozione Vivalibri. Per adesso deve affrontare anche il problema di rese molto alte.

Tranquilla nella sua stabilità E/O, per la quale il '98 è stato un anno di piccolo cabotaggio (ha festeggiato i 100 titoli nei tascabili, segno di un catalogo maturo e di una certa importanza) e quindi, dati i tempi, di consolidamento. Tranquillo anche l'effervescente FANUCCI che stabilizza il fatturato e non perde un colpo su iniziative e promozione. ELÉUTHERA, infine, dopo anni faticosi, ha varato un piano di rilancio della sigla attraverso ristampe, nuove proposte e il necessario passaggio a un distributore nazionale: da settembre '98, lasciato Midilibri si è affidata a PDE.

PIEMME. 97miliardi di fatturato a prezzo di copertina dichiarati per il '97 (+48%), la più laica fra le case editrici religiose ha fatto parlare di sé per tutto il '98. Prima le polemiche per la scelta della Nestlé (macchiatasi, secondo alcuni, di una spregiudicata politica commerciale a danno dei bambini nei paesi del terzo mondo) come sponsor per la tradizionale Supermegafesta che promuove la collana di letteratura per ragazzi Il Battello a Vapore: un'operazione di marketing centrata su una «merenda gratis con la scuola in libreria» (oltre 13 milioni di inviti) giudicata ingiustamente aggressiva e spericolata. Poi è stata la volta di un'altra massiccia operazione di marketing (fra i 3 e i 4 miliardi di investimento) per il lancio del primo libro di Alexandra Marinina: 15 giorni di spot su Rai, Mediaset e Telemontecarlo, un recall fino a fine giugno sulle radio Rai, la top model Natasha Stefanenko come testimonial, 270.000 copie di prima tiratura per *Il padrone della città*, primo di 14 titoli tutti già acquistati dalla casa editrice. L'operazione, a detta di molti librai, è stata ben sotto le aspettative; non certo per la strategia di marketing, quanto per la sostanziale «mancanza del prodotto»: la scrittrice russa, insomma, non è stata apprezzata in Italia, nonostante i successi all'estero. Dopo una fugace comparsa in classifica (a un mese dall'esordio era già fuori dalla top ten), risulta solo al 63esimo posto della classifica AdHoc. Maria Giulia Castagnone, ex Anabasi ed ex Marsilio, cooptata dalla Piemme come editor capo di narrativa e saggistica, dovrà risolvere come smaltire i 13 titoli rimasti, un paio dei quali già pubblicati nel '98. Non è finita qui per la casa editrice di Casale

Monferrato: a fine agosto la Chiesa si lancia contro Anthony De Mello (morto nel 1987), autore di vari best seller pubblicati da Piemme, definendo uno degli ultimi titoli «incompatibile con la fede cattolica». Presto fatto, Piemme riporta la nota del Cardinale Ratzinger in copertina e diventa tutta pubblicità per un libro in cui è veramente difficile sentire odor di zolfo. Comunque vada, sarà un successo.

RCS LIBRI. Concluso il processo di risanamento, la divisione libri chiude il '97 con 318 miliardi (+8,6%) di ricavi consolidati, un fatturato netto di 139,6 miliardi (+9,6%), un risultato operativo ancora negativo ma in forte recupero rispetto al 1996, «una contrazione del livello delle rese non così significativa quanto quella registrata negli anni precedenti», nonostante una maggior cautela nella valutazione delle tirature. La semestrale del '98 si chiude con 69,9 miliardi di fatturato pari a una crescita del 3,7%; crescita attribuita in buona parte alla distribuzione dei libri Adelphi e a una serie di iniziative nel canale edicola. Rese in crescita.

Dati a parte, non sono poche le novità da segnalare per il '98: l'acquisto del 100% del Gruppo TRAMONTANA, gruppo da 35-40 miliardi, molto forte nelle scuole medie superiori, porta RCS Libri a una quota di mercato prossima al 18% nel settore della scolastica, insidiando la leadership di ZANICHELLI; inoltre ETAS, SANSONI, NUOVA ITALIA e la produzione di saggistica di FABBRI E BOMPIANI sono ora gestite da una rete promozionale autonoma. Potenziamento della scolastica anche attraverso l'accordo tra FABBRI e DISNEY per diverse nuove collane per la scuola elementare. Infine, l'arrivo di Cesare Romiti alla presidenza della RCS Editori (con Ronchey che lascia il posto, ma resta nel consiglio di amministrazione di RCS Libri) dovrebbe portare denaro, alleanze nazionali e internazionali, e quindi nuovi progetti: Romiti non ha fatto mistero di puntare su radio e TV (per l'antitrust, RCS potrebbe acquistare una sola rete televisiva o una sola rete radiofonica, indipendentemente dal fatturato) ma anche su multimedialità e Internet per allargare le attività del gruppo.

Volti nuovi anche nel consiglio di amministrazione RCS Libri: Giorgio Drago, Giancarlo Bigliuzzi (dirigenti Hdp) e Federico Codignola (presidente della Nuova Italia), prendono il posto di Alberto Donati e Gianni D'Angelo. Inoltre scambio di poltrone fra il direttore della divisione libri Marco Pittini e Giulio Lattanzi proveniente dai fascicoli. Fra gli editoriali Evaldo Violo lascia la BUR (ma resta come consulente) e arriva da Mondadori Andrea Cane, editor «a tutto campo».

RUSCONI. Fra mezze frasi, quasi certezze e smentite repentine, la vendita del Gruppo Rusconi (in blocco o in parte è da vedere), tornato all'utile nel '97 (360,5 miliardi di fatturato, 1,1 miliardi di utile prima delle imposte) ha occupato speso le cronache editoriali dell'annata. A novembre, Alberto Ru-

sconi, presidente e amministratore delegato, conferma trattative in corso con parecchie aziende, ma soprattutto con HACHETTE e MONDADORI (che rischia però di superare il tetto concesso a un singolo operatore – in questo caso Fininvest – per la raccolta pubblicitaria). Il problema è il prezzo, giudicato troppo alto: alcune fonti sostengono che Rusconi valuti l'azienda – il settore libri e soprattutto le 16 testate di riviste (complessivamente 800 dipendenti) – con una cifra quasi uguale al volume d'affari, intorno ai 350 miliardi. Hachette aveva rilevato due anni fa il 50% della Rotocalografica Italiana, la società poligrafica del gruppo, ed è forse la candidata numero uno all'acquisto.

SELLERIO. Dopo anni opachi, polemiche per i finanziamenti della Regione Sicilia, una vera montagna di debiti, Sellerio quadruplica il fatturato – dovrebbe chiudere il '98 intorno ai 15 miliardi – e riconquista la fiducia dei librai. Il merito, va da sé, è quasi tutto di Camilleri che è riuscito ad avere fino a sei titoli in classifica e – all'inizio di novembre – ne aveva ancora quattro nella narrativa italiana. Ma l'effetto Camilleri ha prodotto una reazione a catena che ha rimesso in circolazione anche i titoli di Lucarelli e di Tabucchi; ha dato visibilità a nuovi autori come Piazzesi e Penelope Fitzgerald e mosso buona parte del catalogo. Ci auguriamo che serva per dare sprint e idee al '99.

STUDIO TESI. La casa editrice di Pordenone è stata acquistata in settembre, per 225 milioni (unica offerta d'asta), dalle Edizioni Mediterranee di Roma, specializzate in esoterismo e medicina e senz'altro ideologicamente lontane dal catalogo della neo acquisita.

TEA. Unica casa editrice italiana di soli tascabili, nata da una joint-venture al 50% fra Utet e Longanesi, ha festeggiato i dieci anni di attività con 27 miliardi di fatturato a prezzo di copertina e un catalogo con oltre mille titoli. Stefano Res sostituisce il direttore editoriale Renzo Guidieri che torna a Torino per occuparsi di Utet Libreria.

TOURING. Giancarlo Lunati è stato confermato per la terza volta alla guida del Touring, la prima associazione privata d'Italia (130 miliardi di fatturato nel '97, oltre mezzo milione di soci). Eppure c'è baruffa in famiglia: nel '97 quattro consiglieri di amministrazione si erano dimessi perché consideravano troppo commerciale l'indirizzo dato da Lunati al TCI; nel giugno '98 si sono dimessi anche due consiglieri mentre altri minacciano di seguirli. Se il TCI non sembra navigare in cattive acque (prevede per il '98 135 miliardi di fatturato) non si può dire lo stesso per le controllate, fra le quali Touring Editore, in rosso di un miliardo. Normale decorso del risanamento, giustificano al Club. Staremo a vedere.

TRECCANI. Dopo la crisi degli scorsi anni la Treccani torna all'utile: 150 miliardi di fatturato e 2,2 miliardi di utile netto nel '97. Nuove appendici alle sue opere, nuova edizione del dizionario, comprensivo di CD-ROM, oltre 611.000 volumi venduti. Nel '98, il concretizzarsi di molti progetti avviati con IBM per ampliare ulteriormente la nuova linea multimediale. Un risultato positivo, tenendo conto che quello delle grandi opere è il settore che sta registrando le flessioni più consistenti.

TREVES. Non contento di aver partecipato alla cordata per far rinascere la BIETTI, Valerio Riva, giornalista con un lungo passato editoriale (con il sostegno di Vittorio Feltri, Alberto Rusconi e Giampiero Cantoni) ha ridato vita a un marchio prestigioso e antico come quello dei Fratelli Treves Editori. Fondata nel 1861, con un catalogo che vantava Verga, De Amicis, Fogazzaro, Stecchetti, Saba e Ungaretti, la casa editrice è già in difficoltà nel 1916 con la morte di Emilio Treves. Nel 1926 si fuse con la Bestetti e Tumminelli, TUMMINELLI nel 1933 venne ricostruita ma fu costretta all'inattività nel '38 dalle leggi razziali fasciste; venne infine venduta a Garzanti, che lasciò cadere il marchio. Un breve passaggio da Napoli, poi un lungo parcheggio presso Pier Paolo Benedetto, l'editore di STUDIO TESI, anch'essa ceduta di recente. Riva ha rilevato il marchio e ha subito messo in cantiere (ottobre '98) vari titoli fra i quali *L'affare Zivago*, scritto di suo pugno e il già chiacchierato *Mussolini giornalista* di Vittorio Feltri.

UTET. Se nel '97 la family company più sconvolta dalle vicende societarie è stata DE AGOSTINI, quest'anno potrebbe essere, anche se in misura minore, la Utet. All'inizio di ottobre alcuni giornali avevano dato già per avvenuta la cessione del 35% della società alla IMI, banca romana che ha fatto notizia per la fusione con l'Istituto bancario San Paolo. L'Utet però (ottobre) conferma solo trattative in corso, precisando che si tratta di «azionisti di minoranza che non hanno cariche operative aziendali». Il caso di oggi ha caratteristiche piuttosto differenti da un'analoga vicenda di qualche anno fa, quando un po' di dissapori contrapposero la famiglia Merlini al duo Bertini-Goria Gatti, che riuscì a coagulare parecchi altri soci minori su una proposta di vendita della Utet al gruppo WOLTERS KLUVER, poi svanita. Se gli aspiranti venditori sono più o meno gli stessi (spinti oggi più dall'età e da un genuino disinteresse per l'editoria), differente è la posizione di Giovanni Merlini che non solo è presidente della Utet, ma anche della Fondazione Sanpaolo, ente che detiene il 20% della banca torinese (pacchetto di maggioranza relativa) e che a sua volta dovrà sancire il definitivo matrimonio con l'IMI.

Sia come sia, l'Utet rimane il quarto gruppo editoriale italiano con i Merlini saldamente sul ponte di comando: l'ultimo bilancio (31.3.98) ha re-

gistrato un utile netto consolidato di 5,7 miliardi (+147%) contro i 2,3 dell'anno precedente. L'editrice torinese dichiara un fatturato globale di 296 miliardi (+ 30%); utile netto passato dai 4 miliardi del biennio 96-97 ai 6 miliardi del biennio '97-98. Petrini, società, della holding specializzata in scolastica, ha inoltre rilevato la gestione della D'ADAMO EDITORE (dicembre '97) e ha un contratto per acquisire in seguito la società la cui attività è in regime di concordato preventivo. A luglio rileva, inoltre, la scolastica. Da ottobre, il direttore commerciale è Roberto Ripani.

VIVALIBRI, PDE E PROMEDI. Nasce a gennaio '98 Vivalibri, nuova rete di promozione plurimandatara, frutto di un'idea di Pietro d'Amore, direttore commerciale di Donzelli, e del fatturato di Carocci, senza il quale la rete non potrebbe esistere. Insieme a Donzelli e Carocci, si affidano a Vivalibri FAZI, e, in seguito, MELTEMI, ARCHINTO e VAGLIANO. L'operazione non è delle più facili, perché richiede un lavoro accurato su cataloghi di saggistica o di letteratura non certo per il grande pubblico; e, infatti, non esiste altro modo che non sia il ricorso al promotore per far entrare questi titoli in libreria. La distribuzione resta PDE, che dichiara di aver quintuplicato il proprio giro d'affari nei suoi dieci anni di vita e di non riuscire a far fronte alle richieste di editori che vogliono essere distribuiti. Tempi duri invece per PROMEDI: abbandonata da Feltrinelli (che ha costituito una rete autonoma) è stata costretta a chiudere la sua seconda rete che promuoveva MUZZIO, ARCANA e MEB, ora tornati alla prima rete dove rimangono BOLLATI, IL MULINO, EDT e INSTAR.

### *I premi e i premiati 1998*

ACERBI. Ljudmila Ulickaja, *Sonja*, E/O.

ALASSIO. Francesco Biamonti, *Le parole, la notte*, Einaudi.

ANTICO FATTORE. Seamus Deane, *Le parole della notte*, Feltrinelli.

BAGUTTA. Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Garzanti.

BANCARELLA (1997). Giampaolo Pansa, *I nostri giorni proibiti*, Sperling & Kupfer; Luis Sepúlveda, *Frontiera scomparsa*, Guanda.

BANCARELLA (1998). Paco Ignacio Taibo II, *Senza perdere la tenerezza*, il Saggiatore.

BATTELLO A VAPORE – Città di Verbania. Pierdomenico Beccalario (pseudonimo Anson Labik), *La strada del guerriero*, Piemme.

BERTO (per un'opera prima di narrativa). Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Mondadori.

CALVINO. Paola Biocca, *Deliberata ambiguità*, in attesa di pubblicazione.

CAMPIELLO. Cesare De Marchi, *Il talento*, Feltrinelli.

Sezione Giovani: Valentina Brunettin, *L'Antibo*, in attesa di pubblicazione.

- COMISSO. Sezione letteratura di viaggio: Stefano Malatesta, *Il Cammello Battriano*, Neri Pozza; sezione narrativa: Cesare De Marchi, *Il talento*, Feltrinelli; sezione biografia: Olivier Todd, *Albert Camus: una vita*, Bompiani.
- GRINZANE CAVOUR. Narrativa italiana: Daniele Del Giudice, *Mania*, Einaudi; Silvana La Spina, *L'amante del paradiso*, Mondadori; Alessandro Tamburini, *L'onore delle armi*, Bompiani; Narrativa straniera: Yu Hua, *Vivere!*, Donzelli; Candia McWilliam, *Terra di confine*, Bollati Boringhieri; Ismail Kadaré, *La piramide*, Longanesi. Sezione Giovane autore esordiente: Lorenzo Pavolini, *Senza rivoluzione*, Giunti. Sezione saggistica d'autore: Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi. Sezione internazionale. «Una vita per la letteratura»: Jean Starobinski. Premio per la traduzione: Luca Canali.
- MONDELLO. Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Feltrinelli; Philippe Jaccottet, *Alla luce d'inverno*, Marcos y Marcos; Javier Marias, *Domani nella battaglia pensa a me*, Einaudi; Alba Donati, *La Repubblica contadina*, City Lights; Pietro Marchesini, per la traduzione di *Vista con granello di sabbia* di Wislawa Szymborska, Adelphi.
- NONINO. Sezione «Maestro italiano del nostro tempo»: Fosco Maraini. Sezione maestro del nostro tempo: René Girard. Sezione autore straniero: Amin Maalouf.
- NONINO PER SALISBURGO. Cristophe Bataille, *Il signore del tempo*, Einaudi.
- PALAZZO DEL BOSCO. Lalla Romano, *In vacanza con il buon samaritano*, Einaudi.
- PEN CLUB. Francesco Biamonti, *Le parole, la notte*, Einaudi.
- PREMI NAZIONALI PER LA TRADUZIONE. Serena Vitale (letteratura russa e ceca di Otto e Novecento); Allen Mandelbaum (per la traduzione in americano di poeti italiani classici e moderni); casa editrice Moby Dick (per aver proposto da anni autori provenienti da aree culturali poco frequentate); casa editrice Allia (per aver diffuso in Francia opere significative della nostra produzione classica e contemporanea).
- STREGA. Enzo Siciliano, *I bei momenti*, Mondadori.
- VIAREGGIO. Per la narrativa: Giorgio Pressburger, *La neve e la colpa*, Einaudi; per la saggistica: Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Feltrinelli; per la poesia: Michele Sovente, *Cumae*, Marsilio.
- VITTORINI. Amin Maalouf, *Scali di Levante*, Bompiani.
- ZERILLI-MARIMÒ PRIZE FOR ITALIAN FICTION (promosso dalla N.Y. University e dalla Fondazione Bellonci). Gianni Celati, *Avventure in Africa*, Feltrinelli, 1998.



## LIBRI, INDAGINI E RAPPORTI SULLA CULTURA LIBRARIA

*I libri*

- Andare in biblioteca*, a cura di Paolo Messina, Il Mulino, 1998.
- Con i libri*, di Maurizio Bettini, Einaudi, 1998.
- Leggere, leggersi*, di Franco Ferrarotti, Donzelli, 1998.
- Libri, lettori, società*, di Franco Ferrarotti, Liguori, 1998.
- L'oggetto libro '97. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1997.
- L'opera imminente*, di Paolo Mauri, Einaudi, 1998.
- Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, di George Steiner, Garzanti, 1997.
- Pinocchio & C.*, di Vittorio Spinazzola, il Saggiatore, 1997.
- La ricezione*, di Alberto Cadioli, Laterza, 1998.
- Ricerche bibliografiche in Internet*, di Fabio Metitieri e Riccardo Ridi, Apogeo, 1998.
- Scrittura creativa*, a cura di Laura Lepri (Quaderni di Panta), Bompiani, 1998. Contiene un'indagine statistica e motivazionale dei frequentatori delle scuole di scrittura creativa italiane.
- Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Giunti, 1997.
- Una storia della lettura*, di Alberto Manguel, Mondadori, 1997.

*Repertori*

- Guida all'Italia del libro*, ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Ufficio Centrale per i Beni Librari, supplemento n. 1 di «Quaderni di Libri e riviste d'Italia», Istituto Poligrafico dello Stato, 1998.
- International Literary Market Place*, a cura di R. R. Bowker, 1998. Per informazioni: [www.literarymarketplace.com](http://www.literarymarketplace.com) oppure [sales@ie-online.it](mailto:sales@ie-online.it); è disponibile anche in CD-ROM.

*Indagini, rapporti, statistiche*

- Ancora nel tunnel. Rapporto sull'editoria libraria italiana*, di Giovanni Peresson. Reperibile sul sito [www.aie.it](http://www.aie.it). e, in inglese, sul numero speciale del «Giornale della Libreria» distribuito alla Frankfurter Buchmesse 1998.
- Commercio elettronico; prezzi e impatto sui consumatori di tre prodotti: libri, compact-disc e software*, OCSE, 1998. Reperibile sul sito: [www.oecd.org/dsti/sti/it/ec/prod/ie98-4.htm](http://www.oecd.org/dsti/sti/it/ec/prod/ie98-4.htm).

- I lettori di libri in Italia. Comportamenti e atteggiamenti degli italiani nei confronti della lettura*, a cura di Saverio Gazzelloni, ISTAT, 1998.
- Il computer sul banco. Primo rapporto sull'informatizzazione della didattica nella scuola italiana*, «Quaderno dell'Ufficio Studi Aie» n. 7-8, AIE, 1998.
- Il libro nelle regioni d'Europa*, indagine realizzata dalla regione Languedoc – Roussillon – Centre Régional des Lettres nell'ambito del programma europeo Pacte.
- Il processore e il professore*, indagine sull'hardware nelle scuole a cura di Giovanni Peresson, «Giornale della Libreria» 5, 1998 e [www.aie.it](http://www.aie.it).
- Indagine Grinzane Cavour-Abacus*, sulle abitudini di lettura dei giovani di 14-20 anni di cinque paesi europei: Italia, Francia, Lussemburgo, Spagna e Portogallo, Grinzane Cavour, 1998.
- Indagine sulle biblioteche scolastiche*, a cura della Biblioteca di documentazione pedagogica di Firenze, «Giornale della Libreria» 7-8, 1998 e sul sito [www.bdp.it](http://www.bdp.it).
- Giovani verso il Duemila*, indagine dello Iard a cura di C. Buzzi, A. Cavalli, A. De Lillo, Il Mulino, 1997.
- La nuova economia del libro. L'editoria elettronica e le professioni del libro*, a cura di Matilde Marandola e Pierfrancesco Attanasio, «Quaderni di libri e riviste d'Italia» n. 39, ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Divisione Editoria, Istituto Poligrafico dello Stato, 1998.
- La produzione libraria nel 1997. Dati provvisori*, a cura di A. Barbetti, R. Neri, M.L. Ragionieri, ISTAT, 1998. I dati di questa pubblicazione si riferiscono al 70% degli editori e al 90% della produzione libraria. I dati definitivi saranno pubblicati sull'*Annuario di Statistiche Culturali 1997*, ISTAT, in preparazione [ottobre 1998].
- Letteratura per ragazzi in Italia. Rapporto annuale 1998*. Contiene «La biblioteca per ragazzi in Italia», indagine Doxa-Piemme-Comune di Verbania 1998. Piemme, 1998.
- L'export e l'import librario italiano*, di Giovanni Peresson, «Newsletter» n.1 dell'Aie Ufficio Studi, Aie, 1998. Tabelle più estese e particolareggiate su [www.aie.it/ufficio\\_studi](http://www.aie.it/ufficio_studi).
- Massmedia, lettura e linguaggio*, ISTAT, 1998.
- Rapporto 1997 sullo stato dell'editoria libraria in Italia*, di Giuliano Vigni, in *Catalogo degli editori italiani 1998*, Editrice Bibliografica, 1998.
- Report on Italian Publishing*, a cura dell'Associazione Italiana Editori, 1998.

ALMANACCO RAGIONATO  
DELLE CLASSIFICHE  
Una copia  
ogni venti secondi  
di Luca Clerici

*Il ridotto numero di autori in grado di conquistare decine o centinaia di migliaia di lettori si accompagna a una forte concentrazione editoriale, ed è caratterizzato da un prezzo al di sotto della media.*

**F**orse perché l'Italia è notoriamente un paese di non-lettori, forse perché gli italiani acquistano pochissimi libri, sono rimasto molto colpito da un trafiletto del «Libraio estate 1998», bollettino d'informazione del Gruppo Longanesi. A proposito del ventiseiesimo e ultimo romanzo di Wilburn Smith, *Ci rivedremo all'inferno*, ecco infatti evocata una nazione popolata da accaniti compulsatori di libri: «in Italia, Wilburn Smith è diventato l'autore straniero di best seller per eccellenza e i suoi libri hanno raggiunto i 9 milioni di copie vendute (80 milioni in tutto il mondo) [...] In Italia, ogni 20 secondi qualcuno compra un suo romanzo e ogni giorno 10.000 persone lo stanno leggendo». L'immagine di questa folla di lettori fa piacere, anche perché si presta a essere moltiplicata: agli appassionati di Smith si possono affiancare quelli di Biagi, della Maraini, di Andrea De Carlo e di Luciano De Crescenzo (13 milioni di copie in tutto il mondo), per ricordare solo alcuni degli italiani elencati da Giulia Borgese in *Tutti gli autori che valgono un milione. Di copie* («Corriere della Sera», 15 luglio 1998).

Per provare a disegnare una mappa dell'«Italia che legge» la via più semplice consiste proprio nel partire dagli scrittori di massa e dai best seller: in questo senso, le classifiche dei libri più venduti costituiscono un vero e proprio censimento dei beniamini del pubblico; le loro opere, un termometro dei gusti della maggioranza dei lettori. Come sempre, occorre essere cauti, anzitutto perché ogni classifica costituisce in realtà un vero e proprio unicum: il rapporto fra punteggio e venduto cambia in-

fatti a ogni nuova puntata. Ciò vuol dire che al medesimo punteggio corrisponde ogni settimana un diverso numero di copie, e dunque il confronto fra le somme dei punteggi ricavati da diverse classifiche risulta puramente indicativo. Per quanto riguarda in particolare l'appuntamento domenicale del «Corriere» – questa la palestra degli esercizi aritmetici di quest'anno – va registrata la nuova impostazione grafica della rubrica, che a partire dal 7 dicembre 1997 riduce drasticamente lo spazio riservato alla consueta classifica, ora di faticosissima lettura. Le categorie statistiche sono le solite, ma con una certa fluttuazione: dopo la comparsa dei Classici in un solo numero (7 dicembre 1997), ecco alternarsi Varia, Per ragazzi e – soprattutto – una «mini-graduatoria» dedicata a Narrativa e saggistica religiosa (29 marzo 1998; 3 maggio; 7 giugno; 28 giugno). Un elenco che sarebbe invece interessante integrare costantemente a quello «laico».

Fra il gennaio del 1997 e il settembre del 1998 la classifica dei Primi dieci del «Corriere della Sera» ospita in tutto 187 titoli e 121 autori. Di questi, 73 sono stranieri e 48 italiani. La sensibile differenza fra numero di titoli e numero di autori è sintomatica di una tendenza molto diffusa fra gli artefici di libri di successo. La popolarità va coltivata e alimentata, e infatti ben 33 autori (uno su quattro) firmano più di un libro: comprese le ristampe in edizione economica, in un anno e mezzo sia Jacq sia Cornwell pubblicano in Italia ben 8 titoli: Cussler, Smith, Coelho e Sepúlveda 4 come De Crescenzo; la Maraini e Pennac 3. Quanto alle «specializzazioni», nell'ambito della narrativa gli scrittori stranieri sono nettamente più numerosi: 58 a fronte dei 25 nostrani. Al contrario, secondo una tendenza ormai consolidata, la saggistica si conferma il genere di punta degli italiani: sui 35 protagonisti del settore, 23 – due terzi del totale – sono nati al di qua delle Alpi.

Rispetto all'insieme degli autori che ogni anno pubblicano almeno un libro, il numero di quelli presenti nelle classifiche dei *top ten* appare quanto mai ridotto: si tratta davvero di una ristrettissima cerchia di personaggi, una vera e propria élite dell'universo editoriale. Disponendo questi nomi in ordine al punteggio totale capitalizzato da ognuno, saltano però subito all'occhio notevolissime differenze individuali. Lunghi dal configurarsi come un insieme omogeneo, l'empireo dei più venduti accoglie pochi autentici fuoriclasse del mercato e un'abbondante sequela di scrittori molto lontani dai livelli di successo dei primi. Ai due estremi della classifica ecco infatti il record di Jacq (4.247 punti e 67 presenze in graduatoria) e il punteggio minimo di Goldhagen (*I volonterosi carnefici di Hitler*), che racimola solo 10 punti, entrando una sola volta in classifica. Scendendo questa scala, i campioni delle vendite si dispongono per gruppi sempre più nutriti quanto più diminuisce il punteggio individuale. A parte il risultato assolutamente straordinario di Jacq, a superare la soglia dei 1.000 punti sono solo 6 nomi. L'esperto di faraoni è seguito a no-

tevole distanza da Grisham (3 libri e 1.516 punti), che precede nell'ordine Cornwell (1.489), Coelho (1.331 e 4 titoli), Tamaro (1.231 e 2 titoli), Sepúlveda (1.048 con 4 libri) e Pennac, a quota 1.038 punti, guadagnati grazie a 3 titoli. Fra 500 e 1.000 punti ecco 8 autori (gli italiani sono De Crescenzo, Biagi e Maraini), mentre da 100 a 500 se ne contano una trentina, di cui 6 nostrani. Ciò significa che sotto la soglia dei 100 punti si concentra il 60% degli autori quotati e quasi l'80% dei soli italiani.

Riorganizzando i dati in termini di singole opere, il panorama non cambia di molto: grazie ai distacchi nettamente inferiori, la graduatoria fra libro e libro è semplicemente più articolata. Oltre quota 1.000 due soli titoli, *Ramses, il figlio della luce* (1.489) e *Anima mundi* (1.029): i risultati della Tamaro si confermano eccezionali. Fra 500 e 1.000 ecco 11 opere, a partire da *Il libro nero del comunismo*, terzo assoluto con 993 punti. Oltre ai titoli già citati degli scrittori in vetta alla graduatoria per autori, figurano qui sia *Afrodita* dell'Allende (quinta con 886 punti), sia *Follia* di McGrath, undicesima a quota 595. Nella fascia compresa fra 100 e 500 il numero di titoli comincia ad aumentare: 58 i presenti, 18 gli italiani. Fra questi ecco *Dolce per sé* (Maraini, 474), *Il tempo e la felicità* di De Crescenzo (409), *Di noi tre* (De Carlo, 386), *Microcosmi* (Magris, 364), *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Tabucchi, 335) e, nettamente più in basso, 3 titoli di Biagi, *Kant e l'ornitorinco* di Eco (102), *Caterina a modo suo* di Sveva Casati Modignani (101). I restanti 116 titoli totalizzano punteggi inclusi fra quota 100 (*Spirito* di Altea) e gli 8 punti di *C'è nessuno?*, il romanzo di Gaarder ultimo assoluto.

Dopo aver abbozzato queste geografie per così dire «individuali», può essere interessante provare a ragionare per generi, tenendo presente la consueta classificazione in 4 grandi gruppi: *narrativa italiana*, *narrativa straniera*, *saggistica* e *tascabili*, categoria evidentemente disomogenea alle prime tre. Con la bellezza di 15.962 punti complessivi, la *narrativa straniera* occupa di gran lunga la porzione di mercato più ampia. La famiglia successiva di testi – i *tascabili* – totalizza un risultato decisamente inferiore, 4.982 punti. Lo scarto fra *saggistica* e *narrativa italiana* non solo è poco consistente, ma risulta addirittura favorevole alla non-fiction: 4.311 contro 3.315. Del resto, al successo straordinario della saga egiziana di Jacq (in grado addirittura di spingere in classifica la parodia a fumetti interpretata da Paperino) non è certo estranea la componente didascalica: l'efficace sceneggiatura narrativa si esercita infatti su un sapere storico di per sé attraente.

Nei primi 20 titoli della classifica complessiva (in cui entrano solo due pocket), la *saggistica* conquista il terzo (*Il libro nero del comunismo*), il quartultimo (Ben Jelloun, *Il razzismo spiegato a mia figlia*, primo dei *tascabili*) e il terzultimo posto (De Crescenzo, *Il tempo e la felicità*). La narrativa italiana si attesta al secondo (*Anima mundi*) e al quindicesimo, con

*Dolce per sé* della Maraini. Per il resto, da Jacq (primo) a Follett (ultimo), è tutta narrativa straniera. Oltre che in senso assoluto, questo predominio è confermato pure in termini relativi: il rapporto fra punteggio totale della singola categoria e numero di titoli che lo costituiscono definisce dei «tassi di successo» del genere facilmente confrontabili. In media ogni opera narrativa straniera totalizza 228 punti, 158 punti la fiction nostrana e 123 la saggistica, e dunque il primato dei best seller d'oltralpe non è dovuto alla loro presenza numericamente preponderante, ma alla migliore performance individuale che sono in grado di realizzare.

Proprio perché le prime 20 posizioni della graduatoria assoluta sono occupate da ben 15 titoli di autori stranieri, le classifiche delle altre tre categorie si rivelano interessanti. Nell'ordine, ai primi 5 posti la fiction nostrana registra: Tamaro (*Anima mundi*, 1.029), Maraini (*Dolce per sé*, 474), De Carlo (*Di noi tre*, 386), Tabucchi (*La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 335) e il Benni di *Bar sport* (292 punti). Dopo *Il libro nero*, nella saggistica ecco *Il tempo e la felicità* (409) di De Crescenzo, *Microcosmi* (364) di Magris, *Nessuno* di De Crescenzo (281) e *Scusate, dimenticavo* (241) di Biagi. Per i tascabili l'ordine è: Ben Jelloun (*Il razzismo spiegato a mia figlia*, 411), Follett (*Terzo gemello*, 400), Disney (*Paperamises*, 389), Coelho (*Manuale del guerriero della luce*, 293) e Levi (*La tregua*, 281).

Naturalmente, non bisogna dimenticare come dietro a questi numeri, in fin dei conti piuttosto astratti, vi siano le cifre molto più concrete delle copie vendute. Per avere un'idea di questo rapporto conviene citare un caso di media classifica: ventinovesimo, Anthony De Mello ha totalizzato «solo» 243 punti. Secondo Giuliano Vignini, da quando nel mondo degli autori «spirituali» è comparso il gesuita indiano, «non c'è stato più verso di stargli alla pari»: per lui le Paoline hanno venduto 350.932 copie, «con la punta massima di 95.711 per *Il canto degli uccelli* (dati a febbraio 1998). Il vero boom commerciale, però, si è avuto con la premiata serie dei «polli»: *Messaggio per un'aquila che si crede un pollo* (650.000 copie), *Istruzioni di volo per aquile e polli* (280.000), *Dove non osano i polli* (155.000) e, da giugno, anche il diario scolastico *Diario di volo per aquile e polli* (diffuso in 100.000 copie), tutti editi da Piemme. Poi, il rilancio di due titoli delle Paoline pubblicati su licenza da Mondadori: *Chiamati all'amore* nei Miti e negli Oscar, 165.000 copie complessive, e *Sadhana*, 130.000 copie nei Miti (dal marzo 1998). Intanto, visto il successo, continuano a uscire sotto il nome di De Mello (morto nel 1987) libri «postumi», ultimo dei quali *Ti voglio libero come il vento* (Gribaudo): 6.100 copie nella prima settimana di vendita (*I numeri*, in «Corriere della Sera», 21 giugno 1998).

Proprio tenendo presenti dati di venduto come questi, può forse interessare qualche considerazione sugli editori di opere tanto fortunate. In particolare, si tratta di verificare se alla fortissima selezione degli au-

tori corrisponda un'altrettanto decisa concentrazione degli editori che li pubblicano. La risposta è scontata, ma le proporzioni delle rispettive fasce di mercato dei pochi editori in lizza lo sono probabilmente un po' meno. I marchi che pubblicano le opere dei 121 autori in questione sono solo 20, ma se invece degli editori si calcolassero i rispettivi gruppi editoriali di appartenenza il numero si ridurrebbe a meno di 15 (caso a parte i Super-Pocket, editi in coproduzione da Rizzoli, Bompiani, Longanesi e Garzanti). Per dare un'idea delle proporzioni, basta un semplice ma eloquente confronto fra i punti delle singole case editrici contemplate in classifica.

I libri targati Mondadori sbaragliano la concorrenza: i 13.249 punti del marchio rappresentano il 45,5% del totale, che ammonta a 29.144 punti. A quota 2.894 ecco Feltrinelli (9,9% del mercato), secondo editore della lista, che prosegue così: Bompiani, 1.870 (6,4%), Rizzoli, 1.760 (6,0%), Adelphi, 1.422 (4,9%), Baldini & Castoldi, 1.173 (4,0%), Longanesi, 1.040 (3,6%), Einaudi, 1.006 (3,4%), Sperling & Kupfer, 905 (3,1%), SuperPocket, 792 (2,7%), Guanda, 708 (2,4%), Salani, 646 (2,2%), Garzanti, 551 (1,9%). Sotto la soglia dei 500 punti si spartiscono il restante 4% del mercato dei best seller sette case editrici: Piemme, Ponte alle Grazie, Corbaccio, Sellerio, Sonzogno, Laterza e Mursia, ultima con una modestissima quota dello 0,06%.

Ci si potrebbe chiedere, in conclusione, se il prezzo dei libri abbia una qualche evidente ricaduta sul piano delle classifiche top ten, fino a qualche anno fa costellate da supereconomici e oggi popolate in buona parte da volumi piuttosto costosi. Escludo i tascabili, che sono rubricati a parte: mediamente il prezzo di quelli entrati in graduatoria è di 8.429 lire. Ad avere il valore pro capite più basso è la *narrativa italiana*, con 25.652 lire. Un best seller straniero costa in media 27.252 lire, mentre la *saggistica* si colloca a quota 27.632 lire: siamo in entrambi i casi oltre la soglia costituita dalla media matematica complessiva di tutti i libri classificati, corrispondente a un costo unitario di 27.087 lire. Non sarà forse un caso – allora – che il prezzo medio dei primi venti libri in classifica si collochi nettamente al di sotto di questa soglia, a quota 25.375 lire.

Il ridotto numero di autori in grado di conquistare decine di migliaia di lettori si accompagna dunque a una forte concentrazione editoriale, ed è caratterizzato da un prezzo al di sotto della media. Del resto, quasi sempre a trascinare nella classifica dei più venduti un marchio è una singola firma, strettamente abbinata all'editore: Baldini vuol dire Tamaro, Bompiani Coelho, Longanesi Smith, Feltrinelli Allende e Pennac, Adelphi McGrath, Kundera e Shine, nomi sfruttati con edizioni sia costose sia economiche. Persino Mondadori, in classifica con ben 75 titoli, è debitrice di un terzo del suo punteggio ai libri del solo Jacq, non per nulla posti in vendita al prezzo assai allettante di 16.900 lire.

Certo, il panorama qui delineato risente della natura stessa delle

classifiche dei più venduti, che enfatizzano grandi numeri e poche firme. Ciò nonostante, date le dimensioni modeste del mercato italiano e la proliferazione di autori ed editori, sembrerebbe configurarsi una situazione molto asimmetrica: di contro alla decina di case editrici (fra grandi e medie) che pubblicano pochissimi libri letti da un pubblico largo, una sequela di piccoli editori stampa tantissimi libri che hanno pochi lettori. Eppure giornalisti e addetti ai lavori non amano occuparsi di best seller, e lasciano sistematicamente a bocca asciutta le folle di tifosi di Wilburn Smith e di tutti gli altri grandi campioni.



# DIARIO MULTIMEDIALE

## Una competizione ad armi impari

di Cristina Mussinelli

*Anche quest'anno la rivoluzione digitale ha creato grande scompiglio nel mondo della comunicazione: un esempio per tutti viene dal fatidico «Rapporto Starr», che ha messo in crisi un'intera nazione e anche tutto il mondo dei media tradizionali – carta e TV – che si sono trovati a competere ad armi impari con la madre di tutte le reti: Internet.*

**V**enerdì 11 settembre alle ore 14,50. In tutto il mondo i più famosi giornalisti della carta stampata e della TV sono incollati allo schermo dei loro personal computer: per poter leggere il documento più importante del momento, appositamente predisposto in formato digitale su CD-ROM dallo staff del procuratore Starr, è infatti necessario collegarsi al sito del Congresso USA.

25 milioni di navigatori si sono collegati per leggere tutto e di più sulle avventure sessuali del presidente degli Stati Uniti, l'audience della rete è raddoppiata, i computer del Parlamento americano hanno avuto 365 richieste di accesso al minuto, e riuscire a raggiungere e leggere il rapporto è stata una fatica. Le notizie sulle imprese del presidente sono state rese disponibili in contemporanea in tutto il mondo a tutti coloro che avessero un PC connesso alla rete.

I principali giornali del globo per poter pubblicare le informazioni si sono dovuti collegare alla rete, scaricare i 2 megabyte del rapporto sui loro computer e spesso poi, per non essere presi in contropiede, hanno dovuto pubblicarlo sul loro sito prima che sulla carta... per soddisfare la curiosità dei loro lettori.

Nel 1998 si sono avuti anche altri segnali della sempre maggiore importanza che i nuovi media digitali cominciano ad avere rispetto a quelli tradizionali.

L'8 ottobre Lycos si è assicurata l'intero capitale della Wired Digital (che comprende anche HotWired, «Wired News» e HotBot, uno

dei più popolari e precisi motori di ricerca su Internet) e tutti i servizi on-line da questa inventati negli scorsi anni.

Costo dell'operazione: 83 milioni di dollari, circa 140 miliardi di lire. Yahoo, uno dei principali motori di ricerca di Internet, fino a ieri solo porta d'ingresso per accedere ai contenuti della rete, diventa quindi editore e fornitore di servizi a valore aggiunto. Il gioiello della collezione è sicuramente HotWired, uno dei siti più premiati del WEB e versione digitale di Wired, la bibbia del cybermondo (anch'essa passata di mano: è stata ceduta dai suoi fondatori alla Condé Nast, tradizionale editore di «Vogue»).

HotWired, nato nel lontano 1994, è in breve diventato un sito cult e un sicuro riferimento per tutto ciò che riguarda la cultura e le tecnologie digitali. È stato uno dei primi siti a credere nella pubblicità on-line e i primi banner (piccoli avvisi pubblicitari pubblicati sulle pagine WEB) sono stati ospitati proprio qui. Attualmente attrae più di un milione di visitatori al mese.

HotBot, sicuramente uno dei più famosi e soprattutto precisi motori di ricerca della rete, conta su più di quattro milioni di visite al mese e offre uno dei più ricchi database di indirizzi Internet.

Lanciato solo due anni fa, «Wired News» è stato il primo notiziario a fornire informazioni organizzate sul mondo digitale.

*Comprare on-line* – Anche il commercio elettronico ha cominciato a espandersi, le ultime stime prevedono che il giro d'affari su Internet passerà dai 12 mila miliardi di lire del '97 ai 230 mila previsti nel 2000. Questo significa che la spesa pro capite di 2 milioni a testa di oggi, salirà a 9 milioni. Il 70% del commercio elettronico è oggi rappresentato dal cosiddetto *business to consumer*: i navigatori privati che acquistano con un clic, senza spostarsi dalle loro case.

Dai libri ai CD musicali, dai computer ai gadget per il golf, dagli orologi per collezionisti alle auto. Su Internet si vende di tutto. Negli Stati Uniti anche i grandi magazzini si danno battaglia sul WEB.

Amazon.com, marchio storico nella vendita di libri on-line, che può contare su una clientela affezionata di 2 milioni e duecentomila utenti, ha aperto una serie di «filiali virtuali» in tutto il mondo (Europa e anche Giappone) e ha cominciato un'opera di diversificazione, intraprendendo a vendere on-line anche CD musicali e prossimamente anche video.

Anche Amazon.com, come Lycos, ha iniziato una massiccia campagna di acquisizioni per rafforzare la sua presenza sul mercato: ha infatti comprato BookPages e Telebook, rispettivamente fra i più grandi venditori on-line di libri nel Regno Unito e in Germania.

Il terzo acquisto è però il più interessante: comprando l'Internet Movie Database, Amazon si orienta verso il mercato video, facendo prevedere presto la creazione di una grande holding di rivendita per film e

cassette. Pur subendo ancora gravi perdite economiche l'azienda è stata quotata in Borsa ed è ritenuta comunque una delle più promettenti aziende del settore dagli investitori statunitensi.

La nota casa editrice di guide turistiche Rough Guide ha scelto di operare una decisa svolta verso il mondo digitale e il commercio elettronico decidendo di pubblicare anche in rete le versioni integrali di alcune delle sue guide più vendute. La scelta è dettata dalla convinzione di riuscire ad attirare una serie importante di inserzionisti (e corrispondenti introiti pubblicitari) sulle sue pagine WEB e dalla ragionevole certezza che durante i viaggi sia comunque più agevole portarsi dietro una guida tascabile che non un personal computer...

*Il versante tecnologico* – Novità ci sono anche nel mondo tecnologico in senso stretto. Arriva il DVD (Digital Versatile Disc), una nuova tipologia di compact disc che può essere letto da un apposito lettore collegato alla TV o allo stereo e su cui è possibile memorizzare un intero film.

Negli USA in meno di dodici mesi il mercato ha già assorbito 400 mila lettori e sono disponibili già 600 titoli DVD; altri stanno per uscire. Nei prossimi mesi il DVD verrà lanciato anche nel resto del mondo

Oltre alla ottima qualità delle immagini e dell'audio con il DVD c'è la possibilità di selezionare la colonna sonora fra tre lingue diverse (per esempio italiano, inglese e spagnolo), di leggere sottotitoli in altre cinque lingue, di rivedere sequenze preselezionate, di visualizzare il fermo immagine.

Dopo il clamoroso annuncio dell'agosto dello scorso anno che vedeva la Microsoft investire 150 milioni di dollari nella Apple Computer, la società sotto la guida del suo fondatore Steve Jobs ha, nel 1998, ripreso slancio, portato di nuovo il bilancio in attivo dopo anni di rosso e lanciato il suo nuovo personal iMac «quanto di più non-PC si possa avere», con buoni risultati di vendita.

Pur con problemi e alterne fasi il mercato mondiale dell'editoria e dell'informazione si sta orientando in modo sempre più deciso verso nuove forme di comunicazione digitale e di consumo elettronico. Si tratta tuttavia di una fase ancora iniziale del mercato e gli insuccessi e gli investimenti non rientrati sono ancora molti. Gli editori tradizionali, da un lato percepiscono le potenzialità offerte, dall'altro in alcuni casi sono scoraggiati dai risultati non eccezionali ottenuti dai loro prodotti e tendono a evitare nuovi investimenti, lasciando così spazio a competitori provenienti da altri settori o a nuove aziende, che diventano i principali attori di questo mercato.

Vediamo la situazione in Italia alla luce anche degli ultimi dati presentati dall'indagine ANEE (Associazione Nazionale Editoria Elettronica).

*La rivoluzione tecnologica avanza in casa e a scuola* – Confermando il trend già evidenziato nello scorso anno, il computer continua ad acquisire quote sempre maggiori nel segmento consumer, sia per quanto riguarda l'acquisto dell'hardware da parte delle famiglie italiane sia per ciò che riguarda i prodotti comprati e i servizi on-line utilizzati. Negli ultimi 3 anni la penetrazione del PC nelle case è aumentata del 74% e sicuramente è aumentato l'utilizzo che ne viene fatto sia in termini di tempo (60 minuti al giorno per gli uomini e 50 per le donne) sia in termini di funzionalità utilizzate.

Il PC è attualmente presente nel 23% delle famiglie italiane. Per dare un indice di paragone, il telefono cellulare, che negli ultimi anni ha avuto in Italia uno sviluppo enorme, è presente nel 40% delle famiglie.

Nel 1998 per queste due tecnologie le famiglie avranno speso più di quanto normalmente spendono per la telefonia fissa o l'elettricità.

Anche all'interno delle scuole hanno cominciato a entrare i computer, secondo quanto previsto dal Piano per la diffusione delle tecnologie nella scuola. Più di 10 mila istituti sono stati coinvolti in una prima fase di alfabetizzazione telematica e quasi 6 mila sono le scuole che hanno ricevuto fondi per l'acquisto e la gestione di strutture multimediali da utilizzare nella didattica.

Si sta quindi, pur con qualche ritardo, colmando il divario tra la situazione italiana e quella degli Stati Uniti e delle altre nazioni europee.

**Tabella 1 – Informatica in casa e suoi utilizzatori 1997/1998**

	1997	1998	D %
Parco PC	4.000.000	4.660.000	+ 16,5
Utilizzatori PC	5.135.000	6.480.000	+ 26,2
Parco lettori CD-ROM	2.038.000	2.640.000	+ 29,5
Utilizzatori lettore CD-ROM	2.341.000	3.080.000	+ 31,6
Collegamenti Internet	370.000	499.000	+ 34,8
Utilizzatori Internet	580.000	870.000	+ 50,0

Fonte: Niche Consulting.

Oltre all'aumento dei PC si può anche riscontrare un parallelo aumento delle periferiche a esso collegate: stampanti che sempre più spesso sono a colori, modem e scanner (presenti attualmente nel 2,8% delle famiglie).

Il PC resta ancora uno strumento «maschile» anche se le donne stanno riconquistando posizioni, sia in valori percentuali sia soprattutto quali utilizzatrici «intelligenti»: risulta infatti che ne facciano un uso meno intensivo ma più mirato e pratico (tabella 2).

**Tabella 2 – Uso del Personal Computer**

	Maschi	Femmine
Lavoro	39 %	46 %
Gioco	20 %	17 %
Hobby	19 %	10 %
Studio	19 %	22 %
Altro	4 %	5 %

Fonte: Niche Consulting.

Risulta inoltre che chi utilizza il PC tende a ridurre contemporaneamente l'uso di altri media e in particolare della televisione (tabella 3).

**Tabella 3 – Uso del Personal Computer in rapporto ad altri media. Minuti di uso giornaliero.**

	Non uso	Uso
<b>Uomini</b>		
Uso PC	–	83
TV	134	102
Radio	43	65
<b>Donne</b>		
Uso PC	–	72
TV	131	100
Radio	55	85

Fonte: Niche Consulting.

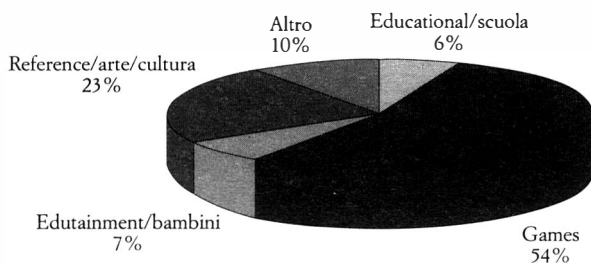
*Biblioteche elettroniche* – Anche la biblioteca di casa si sta trasformando. Sempre di più all'interno delle famiglie sono presenti CD-ROM acquistati spesso anche nell'edicola dove si comprano i quotidiani o i giornalini per bambini.

Il CD-ROM è, come già si poteva prevedere dai risultati ottenuti lo scorso anno, un prodotto sempre più spesso allegato a riviste o quotidiani e molte volte viene proposto in serie che prevedono più uscite.

Il 50% dei prodotti presenti sul mercato rientrano nella catego-

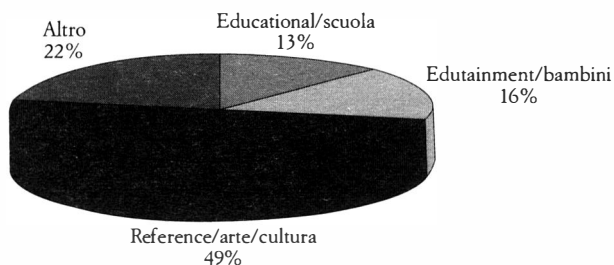
ria dei giochi, ma anche la categoria reference/cultura/arte (23%) e l'edutainment/bambini (7%) hanno conquistato la loro area di mercato (figura 1). Uno dei settori che si presume avrà maggior sviluppo nei prossimi anni (in altre nazioni occupa già uno spazio di mercato consolidato) è la didattica, che in Italia stenta a decollare (figura 2).

**Figura 1 – Volume d'affari, in percentuale, per generi nel 1998**



Fonte: ANEE

**Figura 2 – Volume d'affari, in percentuale, dei generi non-games 1998**



Fonte: ANEE

Il livello di competenza degli utenti relativamente a questi prodotti è notevolmente aumentato e la capacità di valutare criticamente l'offerta presente sul mercato rende gli acquirenti più esigenti rispetto sia al contenuto dei CD-ROM sia al prezzo. È passata quindi la fase di entusiasmo iniziale, in cui la scelta era fatta più per curiosità che per reale conoscenza del prodotto, e la tendenza attuale è quella di ponderare gli acquisti e di selezionare i titoli a maggior valore aggiunto e che offrono il migliore rapporto qualità/prezzo.

Un aspetto interessante e rassicurante per gli editori tradizionali, rilevato tra gli utilizzatori «forti» di CD-ROM, è la convinzione che comunque questi nuovi prodotti non sostituiranno in ogni caso libri e riviste, ma li integreranno.

Un aspetto invece che desta molte preoccupazioni tra coloro che hanno investito e vogliono continuare a investire in questo settore è la pirateria che nello scorso anno ha raggiunto livelli molto alti: si parla di un rapporto uno a uno tra prodotti acquistati e prodotti piratati!

*Uno sguardo su Internet* – Le principali tendenze sull'utilizzo di Internet nel nostro paese sono:

- un aumento significativo della spesa per la creazione di siti e servizi WWW da parte delle aziende. Sono state realizzate 3 milioni di pagine Web, pari a circa 200 miliardi di lire;
- l'ingresso sul mercato italiano di una serie di concorrenti statunitensi (Yahoo che ha aperto da poco la versione italiana del suo motore di ricerca, Double Click, società che si occupa di vendere spazi pubblicitari su siti, e altri). I siti sono però per lo più visti come strumento di promozione e di informazione sulle aziende, mentre ben lontani dai risultati degli Stati Uniti sono gli esperimenti di commercio elettronico. La rete viene utilizzata in genere per andare a zonzo curiosando tra i siti alla ricerca di contenuti insoliti. Gli acquisti sono ancora una piccolissima parte del business: nello shopping virtuale si spendono solo 100-120 miliardi con una spesa pro capite di 500.000 lire scarse (all'anno) contro i 2 milioni degli Stati Uniti.

Il cammino da fare per arrivare a una «Italia digitale» è quindi ancora lungo e il rischio è che in certe situazioni i concorrenti stranieri riescano a entrare sul mercato nazionale e a conquistarne fasce sempre più ampie sfruttando l'esperienza fatta sui loro mercati, prima che i concorrenti italiani sappiano percepire il valore innovativo che le nuove tecnologie offrono.

*Editori con un proprio dominio Internet* (che hanno cioè un proprio sito e relativo indirizzo WEB): Abramo, AdnKronos Libri, Accademia Nazionale dei Lincei, AISM, Alinari, Alpha Test, Ancora, Angeli, Apogeo, Arcana (Aries gruppo editoriale), Ares, Armando, Arti Poligrafiche Europee, ASEFI, Assimil Italia, Baldini & Castoldi, Baskerville, Belforte Editore Libraio, La Biblioteca di Vivarium, Bietti, Bompiani, Bonechi, Bonechi Edizioni «Il Turismo», Borelli, Buf-fetti, Il Calamo, Calderini, Casagrande, CEDAM, Il Centauro, Colors, Comix, Compagnia dei Librai, Raffaello Cortina Editore, Crisalide, CUEC, D'Anna, De Agostini, Di Renzo, Domus, Donzelli, Edipuglia, Editoriale Scienza, Editrice Bibliografica, Editrice del Vascello, Edizioni Agricole, Edizioni Ambiente, Edizioni del Cavallino, Edizioni del Titano, Edizioni Messaggero Padova, Edizioni Universitarie Romane, Erickson, ESD - Edizioni Studio Domenicano, Einaudi, Elemond Scuola, Elle Di Ci, EMI - Editrice Missionaria Italiana, ETAS, Fabbri, Fanucci, Feltrinelli, Filema, Folini Fernando, Fondazione Cini, Fondazione Giovanni Agnelli, Gambero Rosso, Garzanti, Giuffrè, Grafill, Il Grappolo, Gremese, Guaraldi, Guida, Idea Libri, Ideazione, Idelson / Gnocchi, Ilisso, Infomedia, Interlinea, Ippsoa, Istat, Gruppo editoriale Jackson, Jackson Libri-Gruppo Editoriale Futura, JCE (Gruppo editoriale), Laterza, Laurus Robuffo, Laveglia, Lazzaretti, Levante, Libri & Co., Lindau, Loescher, Loggia de' Lanzi, Longo, Mamash Edizioni Ebraiche, Manifesto Libri, Il Mare, Maria Pacini Fazzi, Masson, Mondadori, Mondadori Informatica, Morcelliana, Motta, Meltemi, il Mulino, Mursia, Muzzio (Aries gruppo editoriale), Nardini, Netbook, Novartis Edizioni, Nuova Ipsa Editore, La Nuova Italia, Olschki, Panini, Paoline, Paravia, Pendragon, Il Pensiero Scientifico, Peyrot, Piemme, Planetario, Pontificia Università Lateranense, Pratiche, Piccoli, Queriniana, Rangoni, RCS Libri, Red -Studio Redazionale, Ricordi, Rizzoli, Rugginenti, Il Saggiatore, San Paolo, Seac, La Serenissima, Simonelli, Slow Food, Sole 24 Ore Pirola, Sonzogno, Springer-Verlag Italia, Tecniche Nuove, Teso, Thema, Touring Club Italiano, Tramontana & Markes, Treccani, Tropea, Tufani, Urra, UT Orpheus, Utet, Vianello, Vidya, Vivalda, Weka, Windcloak, Xenia, Zanfi, Zanichelli, Zecchini, Zelig. (Fonte: *Alice*, Informazioni Editoriali, 1998)



## CRUSCOTTO EUROPEO

### Una crescita al rallentatore

di Giovanni Peresson

*Il principale elemento statistico positivo è dato dall'aumento del numero di persone che si dichiarano lettori di «almeno un libro» nei dodici mesi precedenti. Ma nello stesso tempo la spesa media della famiglia per l'acquisto di libri è diminuita del 10,1%.*

**L**a seconda «puntata» di questa sezione consente al lettore di *Tirature* di avere sotto gli occhi un quadro sintetico di dati essenziali sul mercato del libro e della lettura nel nostro paese dal 1994 al '97. Una sorta di «cruscotto» in cui leggere, recuperando magari anche le informazioni relative ai due anni precedenti e contenute nel numero dello scorso anno di *Tirature*, la velocità (di crescita) dell'editoria italiana. Di «crescita» perché non c'è dubbio che tutti i macro-aggregati di settore mostrano, almeno fino al '97, un trend di positivo: certamente non accentuato ma positivo. Bisogna prima avvertire, però, che i tradizionali dati sulla produzione libraria – quelli riportati nella prima, e in parte nella seconda tabella – e che l'ISTAT ha presentato nell'ottobre scorso non si riferiscono per ora alla totalità delle case editrici, come avveniva tradizionalmente, ma solamente al 70% di esse, con una copertura della produzione stimata al 90% (*La produzione libraria nel 1997*, ISTAT, 1998). Questo significa che – oltre a mancare di alcuni dati importanti (per esempio i prezzi medi di copertina) – i dati del '97 sulla produzione non risultano per ora perfettamente confrontabili con quelli degli anni precedenti.

Detto questo, il principale elemento positivo, oltre alla conferma dell'elevata penetrazione della lettura nella popolazione infantile (il 70% dei bambini di 5-13 anni è lettore di almeno un libro) è dato dall'aumento del numero di persone che si dichiarano lettori di «almeno un libro» nei dodici mesi precedenti: tra '96 e '97 l'incremento di lettori è stato del 4,9% raggiungendo i quasi 22 milioni di persone (sono quasi un

milione in più negli ultimi tre anni). Un dato che va confrontato con alcuni altri indicatori: in primo luogo con il fatto che nello stesso arco di tempo la spesa media della famiglia per l'acquisto di libri è diminuita del 10,1%, che con poco più di 22.700 lire mensili rappresenta solo lo 0,7% della spesa familiare. Inoltre, secondo i dati dell'Editrice Bibliografica le vendite di libri e di prodotti editoriali su supporto audiovideomagnetico (o a essi abbinati) hanno fatto registrare un aumento del 2,4%; che diventa il 3,7% se aggiungiamo anche i prodotti dell'editoria elettronica su CD-ROM. Solo al netto della vendita di questi supporti – segno di uno spostamento nei comportamenti di consumo nel pubblico e nel sistema d'offerta delle imprese – e cercando di isolare solamente il mercato del libro, il saldo tra 1996 e '97 si chiuderebbe negativamente con un meno 1,4%. Una flessione dovuta alla continua difficoltà che incontra la formula del rateale: al netto delle vendite di questo tipo di prodotti saremmo in presenza di una situazione stabile di mercato con una crescita dello 0,5%; ma anche questo è un segnale di una profonda e lunga trasformazione in atto nei comportamenti di acquisto delle famiglie italiane.

Ricordiamo anche la ricerca *I lettori di libri in Italia* (1998) in cui veniva mostrato come il potenziale mercato su cui le imprese insistono risulti assai più ampio di quanto comunemente viene percepito: aggiungendo ai tradizionali lettori di «almeno un libro» quelli che avevano risposto negativamente ma che a una domanda successiva avevano dichiarato di aver letto manuali e/o guide di viaggi, romanzi di fantascienza, narrativa rosa, libri ricevuti in regalo assieme a quotidiani e periodici ecc., la percentuale di lettori sale al 56,8%, segno che c'è una parte di domanda che sfugge alle imprese come alla capacità di intercettarla da parte dei canali distributivi tradizionali. Non a caso tra 1994 e '96 aumenta la penetrazione della lettura tra la popolazione che risiede al centro dell'area metropolitana (dove maggiore è la densità di librerie) e nelle periferie, dove la libreria ha lasciato ampi spazi ai banchi libri dei supermercati e della grande distribuzione, mentre continua a essere minore nei comuni più piccoli (ma dove risiede grandissima parte della popolazione italiana); in assenza di formule commerciali innovative (dal franchising, alle vendite per corrispondenza, alle vendite temporanee).

**Tabella 1 – Andamento dei principali indicatori produttivi e di consumo relativi al mercato librario italiano (1994-1997)**

	1994	1995	1996	1997 <sup>1</sup>
Popolazione residente	57.269.000	57.339.000	57.461.000	57.562.000
Titoli pubblicati (varia e scolastica)	46.676	49.080	51.134	45.844
Δ %	+6,7	+5,2	+4,2	+4,3
Titoli di varia (adulti e ragazzi) pubblicati	39.049	40.429	45.446	— <sup>2</sup>
Δ %	+8,4	+3,5	+12,4	
Tiratura complessiva (varia e scolastica) in milioni di copie	289,1	289,2	278,8	276,2
Δ %	+15,1	+0,03	-3,6	+11,1
Tiratura di varia (adulti e ragazzi) in milioni di copie	224,3	236,1	230,8	— <sup>2</sup>
Δ %	+18,6	+5,2	-2,2	
Prezzo medio alla produzione	26.214	26.306	37.429	— <sup>2</sup>
Δ %	+5,4	+0,4	+42,3	
Prezzo medio alla produzione in lire 1997	29.192	27.805	38.077	
Δ %	+1,4	-4,8	+36,9	
Prezzo medio del venduto	23.137	23.263	23.691	
Δ %	+0,5	+0,5	+1,8	
Prezzo medio alla produzione dei libri di varia	24.889	25.911	27.490	— <sup>2</sup>
Δ %	+0,1	+4,1	+6,1	
Prezzo medio alla produzione dei libri di varia in lire 1997	27.716	27.388	27.966	
Δ %	—	-1,2	+1,2	
Libri di varia (esclusi gratuiti) con prezzo di copertina				
< 15.000 lire	11.720	11.699	11.723	— <sup>2</sup>
da 15 a 30.000 lire	13.994	14.503	15.249	— <sup>2</sup>
> 30.000 lire	12.097	12.817	14.023	— <sup>2</sup>

<sup>1</sup> I dati del 1997 sono provvisori e riportano i risultati relativi al 70% degli editori e al 90% della produzione libraria. I confronti con l'anno precedente sono riferiti agli stessi editori.

<sup>2</sup> Dato non ancora fornito da ISTAT.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

**Tabella 2 – Andamento dei principali indicatori produttivi e di consumo relativi al mercato librario italiano (1994-1997)**

	1994	1995	1996	1997
Popolazione residente	57.269.000	57.339.000	57.461.000	57.562.000
Tiratura (in Ml) di libri di varia con prezzo				
< 15.000 lire	115,7	109,7	101,9	98,7
$\Delta$ %	+26,2	-5,2	-7,1	-3,1
<i>% tiratura &lt; 15.000 / tiratura varia (esclusi gratuiti)</i>	54,0	53,3	51,0	49,0
Titoli tradotti da altre lingue <sup>1</sup>	11.859	11.589	11.442	11.549
$\Delta$ %	+13,2	-2,3	-1,3	+0,9
<i>% titoli tradotti / titoli di autore italiano</i>	25,4	23,6	25,1	28,4
Vendite (in Md) a prezzo di copertina e al netto delle rese <sup>2</sup>	3.567,0	3.691,0	3.710,0	3.658,0
$\Delta$ %	+0,8	+3,5	+0,5	-1,4
Prodotti editoriali con supporti audiovideomagnetici (Md)		521,0	520,0	672,0
Libreria (Md)	1.770,0	1.837,0	1.891,0	1.945,0
Edicola (esclusi prodotti con supporti audiovideomagnetici) (Md)	186,0	78,0	81,0	80,0
Grande distribuzione (Md)	197,0	204,0	260,0	278,0
Fiere e vendite in piazza (Md)	12,0	15,0	22,0	23,0
Rateale (Md)	815,0	790,0	748,0	680,0
Vendite per corrispondenza (compreso book club) (Md)	430,0	444,0	453,0	467,0
Export di libri italiani all'estero (Md)	157,0	169,0	175,0	185,0
Export di prodotti grafico-editoriali e di libri (Md)	759,2	936,7	940,2	962,6
Import di libri e prodotti editoriali semilavorati (Md)	255,0	272,2	275,7	319,1
Saldo del settore	504,2	664,5	664,5	643,5
$\Delta$ %	+15,2	+31,8	+0,0	-3,2

<sup>1</sup> Escluse le traduzioni da latino e greco.<sup>2</sup> Stime dell'Editrice Bibliografica.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

**Tabella 3 – Andamento dei principali indicatori produttivi e di consumo relativi al mercato librario italiano (1994-1997)**

	1994	1995	1996	1997
Popolazione residente	57.269.000	57.339.000	57.461.000	57.562.000
Riuso scolastico stimato a prezzo del nuovo (Md di lire)	380,0	387,5	398,0	410,0
$\Delta$ %	+2,3	+2,0	+2,7	+3,0
Fotocopiatura abusiva di libri sotto diritti <sup>1</sup> (Md)	400,5		470,0	564,0
$\Delta$ %	+5,7		+17,3	+20,0
Valore della produzione libraria a prezzo di copertina (Md)	6.272,8	6.558,2	— <sup>2</sup>	— <sup>2</sup>
Valore complessivo della spesa per acquisto di libri da parte delle famiglie (Md)	5.622,1	6.097,2	5.832,3	— <sup>2</sup>
Spesa media annuale della famiglia per acquisto di libri (lire)	280.824	304.008	290.340	— <sup>2</sup>
$\Delta$ %	+6,2	+8,2	-4,5	— <sup>2</sup>
% sul totale dei consumi	0,76	0,79	0,72	— <sup>2</sup>
% sui consumi non alimentari	0,97	1,00	0,90	— <sup>2</sup>
% su spese per ricreazione e cultura	11,63	12,30	11,27	— <sup>2</sup>
Case editrici (numero)	2.661	2.830		
Case editrici che non hanno pubblicato nessun titolo	766	732		
Hanno pubblicato:				
< 10 titoli	1.255	1.436		
11-50 titoli (oltre uno al mese)	486	499		
> 50 titoli	154	163		

<sup>1</sup> Il dato del 1995 non è disponibile perché non rilevato dall'Ufficio studi Aie, *I pirati di carta. Il mercato illegale delle fotocopie*, «Quaderno dell'Ufficio studi», 6, a cura di G. Peresson, Milano, Aie, 1997. Il dato del '97 è stimato.

<sup>2</sup> Dato non ancora fornito da ISTAT.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

**Tabella 4 – Andamento dei principali indicatori produttivi e di consumo relativi al mercato librario italiano (1994-1997)**

	1994	1995	1996	1997
Popolazione residente (con più di 6 anni)	57.269.000	57.339.000	57.461.000	57.562.000
Lettori di almeno un libro nel 12 mesi precedenti	19.436.000	20.930.000	21.948.000	
$\Delta$ %	+0,7	+7,7	+4,9	
% sulla popolazione in età	38,5	39,1	40,7	
% lettori di 1-3 libri	49,1	49,5	49,4	
% lettori di 12 libri e più	12,5	11,3	11,7	
Lettori di almeno un libro per area geografica (%)				
<i>Nord-ovest</i>	46,1	47,2	49,1	
<i>Nord-est</i>	44,2	45,8	47,3	
<i>Centro</i>	40,8	41,2	42,6	
<i>Sud</i>	27,3	27,6	31,0	
<i>Isole</i>	30,7	30,4	29,7	
Lettori di almeno un libro per professione e status (%)				
<i>Dirigenti e liberi professionisti</i>	58,3			
<i>Impiegati</i>	60,4			
<i>Operai</i>	27,8			
<i>Lavoratori in proprio</i>	28,6			
<i>Casalinghe</i>	29,4			
<i>Studenti</i>	66,2			
<i>Pensionati</i>	23,8			

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

**Tabella 5 – Andamento dei principali indicatori produttivi e di consumo relativi al mercato librario italiano (1994-1997)**

	1994	1995	1996	1997
Popolazione residente	57.269.000	57.339.000	57.461.000	57.562.000
Lettori di almeno un libro per tipo di comune (%) <sup>1</sup>				
<i>Centro dell'area metropolitana</i>	43,9	44,3	45,4	
<i>Periferia dell'area metropolitana</i>	36,1	40,1	43,8	
<i>Comuni fino a 2.000 abitanti</i>	34,1	32,6	35,7	
<i>2.000-10.000 abitanti</i>	36,9	36,3	38,7	
<i>10.000-50.000 abitanti</i>	36,9	36,9	39,6	
<i>50.000-250.000 abitanti</i>	40,6	42,7	41,0	
Bambini e ragazzi (<13 anni) lettori di almeno un libro <sup>2</sup>	3.549.000	3.505.000	3.564.000	3.639.000
% sulla popolazione in età	70,9	66,8	68,7	70,9
Media di libri non scolastici acquistati da bambini < 13 anni	1,80	1,80	2,10	2,20
Vendite di titoli su CD-ROM (professionale e consumer) (Md)		107,1	315,9	385,0
Spesa del pubblico per acquisto e noleggio di videocassette (Md)		775,0	794,0	805,0

<sup>1</sup> Popolazione con più di 11 anni di età: rilevazione *Indagine multiscope sulle famiglie. Anni 1993-1994*.

<sup>2</sup> A partire dal '95 è stato ampliato l'universo di rilevazione comprendendo i bambini fino a 5 anni.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.





## INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- A tanto caro sangue**, 48  
ACERBI, premio, 233  
ACQUARIANI, 97  
ADELPHI, 39, 123, 217, 234, 241  
ADNKRONOS LIBRI, 217  
*Affare Zivago* (L'), 232  
*Afrodita*, 239  
AGOSTI, s. 23, 24  
*Agostino*, 40  
«Aie News», 217  
«Aie Ufficio Studi», 217  
Aie.it, 217  
ALASSIO, premio 233  
*Al lettore*, 45  
ALBANESE, A. 80  
*Albergo Italia*, 73  
*Albert Camus: una vita*, 234  
ALBERTARELLI, R. 87  
ALFA, 226  
ALFREDO GUIDA EDITORE (AGE), 224  
Alice.it, 217  
ALLAIN, M. 81  
*Alla luce d'inverno*, 234  
*Alla scoperta dei letterati*, 75  
«Allegoria», 136  
*Allegria di naufragi*, 19  
*Allegria*, 19  
ALLENDE, I. 222  
ALLIA, 234  
«Almanacco letterario Bompiani», 90  
ALOI, F. 156  
ALPES, 40  
ALTAN, T.F. 90  
ALTEA, 239  
«Alter», 90  
ALVARO, C. 72  
*Amante del paradiso* (L'), 234  
AMAZON, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 216  
AMAZON.COM, 244  
AMENDOLA, G. 54, 57  
*America primo amore*, 57  
«Amica», 182  
AMIS, M. 222  
AMMANITI, N. 78  
ANABASI, 75, 229  
ANACREONTE, 51  
ANAYA, 215  
ANCESCHI, L. 23  
*Ancora nel tunnel. Rapporto sull'editoria italiana*, 235  
*Andare in biblioteca*, 235  
*Angel* (L'), 18, 19  
ANGELI, F. 175, 205  
*Anima mundi*, 132, 239, 240  
«Anna», 182  
*Anna e Bruno*, 40  
*Anno sull'Altipiano (Un)*, 53  
*Annuario di Statistiche Culturali 1997*, 236  
*Antibo* (L'), 233  
ANTICO FATTORE (L'), premio, 222  
ANTONICELLI, F. 54  
ANTONINI, G. 223

- Apocalittici e integrati*, 85  
 APOGEO, 235  
 APONE, I. 223  
 ARBASINO, A. 30, 33  
 ARBORE, R. 80  
*Ariosto e la letteratura cavalleresca*, 130  
 ARIOSTO, L. 129  
 ARMANI, P. 155  
 ARMATA ROSSA, 89  
 ARMELLINI, G. 134  
 ARMENIA, 98  
 ARTUSI, P. 56  
 ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE, 205, 208  
 ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI (AIE), 215, 236  
 ASSOCIAZIONE PROMOTORI EDITORIALI, 192  
 ATTANASIO, P. 194, 236  
 ATTI DELLA CONFERENZA NAZIONALE DEL LIBRO. PROGETTO LIBRO, 147  
 AUGIAS, C. 184  
 AUSTER, P. 222  
*Avventure in Africa*, 234
- BACCARI, C. 221  
 BACONE, R. 67  
 BAGUTTA, premio, 233  
 BAIONI, G. 234  
 BALDACCI, L. 29  
 BALDINI & CASTOLDI, 74, 176, 224, 241  
 BALDINI, A. 72  
 BALDINI, R. 45  
 BALESTRINI, N. 21  
 BALLARD, J.G. 123  
*Ballata di Rudi (La)*, 50  
*Balli plastici*, 87  
 BANCARELLA, premio, 233  
 BANDELLO, M. 93  
 BANDINI, F. 48  
*Banditi a Partinico*, 73  
 BANTAM DOUBLEDAY DELL, 215  
*Bar Sport*, 240  
 BARBERIS, W. 221  
 BARBETTI, A. 236  
 BARENGHI, M. 14, 15, 52, 109  
 BARICCO, A. 39, 59, 66, 67, 68, 214  
 BARILLI, B. 72  
 BARION, A. 176  
 BARNES&NOBLE, 169, 172, 173, 215  
 BARNES, J. 222  
 BARTHES, R. 32  
 BASSANI, G. 15  
 BATAILLE, C. 234  
 BATTELLO A VAPORE (IL), 229  
 BATTELLO A VAPORE, premio, 233
- Battista al giro d'Italia*, 72  
 BECCALARIO, P. 233  
 BECKETT, S. 118  
*Bei momenti (I)*, 234  
 BELLINI, G. 129  
 BELLITI, C. 218  
 BELLONI, A. 220  
 BELPOLITI, M. 110  
 BELTRAMELLI, A. 73, 74  
 BEMPORAD, 42, 72  
 BENEDETTO, P.P. 232  
 BENIGNI, R. 117  
 BENNI, S. 59, 66, 67, 69, 240  
 BERARDINELLI, A. 57  
 BERGAM, I. 90  
 BERGONZI, P. 155  
 BERLINGUER, L. 152, 156  
 BERLUSCONI, S. 76  
 BERTELSMANN, 172, 215, 216, 227, 228  
 BERTINI, P. 179  
 BERTO, premio, 233  
 BERTOLETTI, A. 224  
 BERTOLETTI, G. 81  
 BERTOLUCCI, A. 44, 49  
 BETTINI, M. 235  
 BEVILACQUA, A. 183  
 BIAGI, E. 71, 237, 239, 240  
 BIAMONTI, F. 233, 234  
 BIANCIARDI, L. 74  
 BIBBIA, 168, 221  
 BIBLIOTECA DELL'ORSA, 110, 113  
 BIBLIOTECA DELLA SPIGA, 58  
 «Biblioteche Oggi», 217  
 BIDUSSA, D. 176  
 BIETTI, 218, 232  
 BIGLIAZZI, G. 230  
 BILENCCHI, R. 29, 183  
 BIOCCA, P. 233  
*Blade Runner*, 66  
 BLUEMOON, 83  
 BO, C. 183  
 BO, V. 221  
 BOBBIO, N. 57, 229  
*Boccaccio e la novella*, 130  
 BOCCACCIO, G. 93  
 BOGART, H. 89  
 «Bolero Film», 80  
 BOLLATI BORINGHIERI, 56, 151, 233, 234  
 BOMPIANI, 40, 75, 85, 113, 230, 234, 235, 241  
 BONELLI, S. 87  
 BONTEMPELLI, M. 27, 30, 42  
 BOOKPAGES, 244  
 «Bookseller» (The), 217  
 «Bookwire», 217

- BORDERS, 169  
 BORGESSE, G. 184, 237  
*Borghese piccolo piccolo (Un)*, 115, 117  
 BOROLI, S. 220  
 BOSCA, C. 182  
 BOSCH, H. 88  
 BRACCO, F.F. 148, 150, 156, 157  
 BRAGAGLIA, C. 176  
 BRAMBILLA, C. 176  
 BRANDEIS, C.I. 25  
 BRASS, T. 89  
 BREERA, G. 70  
 BREVINI, F. 18, 23  
 BREZNEV, 12  
 BROCCA, programmi, 133  
 BROGIONI, L. 177  
 BRUNETTIN, V. 233  
*Bufera (La)*, 15  
 BUNKER, M. 82  
*Buone notizie dalla scuola*, 133  
 BUR, 231  
 BURCHIELLO, (DI GIOVANNI, D. detto il), 93  
 BUSI, A. 32  
 BUZZI, C. 236  
 BYRON, G. 19
- C'è nessuno**, 239  
 CACCIA, P. 176  
 CADBURY, 219  
 CADERIO, S. 220  
 CADIOLI, A. 16, 44, 174, 177, 235  
 CAIMI, S. 227  
 CALABRESE, S. 114  
 CALASSO, R. 217  
*Calvino in Topolino*, 186  
 CALVINO, I. 13, 40, 42, 52, 56, 109, 111, 117  
 CALVINO, premio 233  
*Camera da letto (La)*, 49  
 CAMILLERI, A. 59, 68, 78, 124, 231  
*Cammello Buttriano (Il)*, 234  
 CAMPANILE, A. 72  
 CAMPIELLO, premio, 222, 233  
 CAMPORESI, P. 56  
 CANALI, L. 234  
 CANE, A. 230  
*Canto degli uccelli (Il)*, 240  
*Canto strozzato*, 135  
 CANTONI, G. 232  
*Canzoniere*, 44, 47, 129  
*Capanna indiana (La)*, 49  
 CAPPELLI, 38, 71  
 CAPRONI, G. 13, 44, 49, 51  
 CAPUANA, L. 115  
 CARABBA, 176  
 CARDONE, R. 212
- CARDUCCI, G. 93  
 CARFAGNA, E. 194  
*Caro CD? Andiamo in biblioteca*, 205  
 CAROCCI, G. 219  
 CARTER, C. 98  
*Casa «La Vita»*, 33  
*Casa d'altri*, 42  
 CASA EDITRICE AMERICANA, 78, 79  
 CASATI MODIGNANI, S. 239  
 CASELLA, A. 183  
 CASES, C. 41, 110  
 CASINI, 72  
 CASSINI, M. 226  
 CASSOLA, C. 13, 33, 42  
 CASTAGNONE, M.G. 229  
 CASTANEDA, C. 96, 98  
*Castelli di rabbia*, 39, 67  
 CASTELVECCHI, A. 43, 228  
 CATALDI, P. 130, 135  
*Catalogo degli editori italiani 1998*, 236  
*Catalogo storico della Valsecchi (Il)*, 177  
 CATANIA, E. 119  
*Caterina a modo suo*, 239  
 CAVAGLION, A. 110  
 CAVAGNA, A.G. 177  
 CAVALLI, A. 236  
 CAVANNA, 90  
 CECCHI, E. 52, 53  
 CECIARELLI, C. 217  
 CEDERNA, C. 75  
 CELATI, G. 222  
*Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, 90  
 CENTRO STUDI PER LA STORIA DELL'EDITORIA  
 E DEL GIORNALISMO, 175  
 CERAMI, V. 114, 115, 116, 117, 119  
 CERONETTI, G. 73  
 CERVANTES SAAVEDRA, M. 129  
 CERVI, L. 130  
 CERVI, M. 183  
 CESARI, S. 217  
 CESERANI, R. 126  
 CHARLOT, 79  
 CHARTIER, R. 177  
 CHEMELLO, A. 175  
*Chiamati all'amore*, 240  
 CHIARA, P. 59, 60, 61  
*Ci rivedremo all'inferno*, 237  
 CITY LIGHTS, 234  
 CLARKE, A.C. 98  
*Cleopatra. La regina del Nilo*, 105  
 CLERICI, G. 70  
 CLERICI, L. 14, 15, 70, 237  
*Codice di Perelà (Il)*, 30  
 CODIGNOLA, F. 230  
 CODIGNOLA, T. 219

- COELHO, P. 98, 239, 240, 241  
*Cognizione del dolore (La)*, 112  
*Col cuore in gola*, 89
- COLLANA STUDI E RICERCHE DI STORIA DELL'EDITORIA, 175
- COLLEZIONE DI STUDI RELIGIOSI, ETNOLOGICI E PSICOLOGICI, 56
- Colloquio con Edoardo Sanguinetti*, 75
- COLOMBO, F. 79
- COLORNI, R. 227
- Coltivare Bonsai*, 220
- Come un romanzo*, 138, 141, 142
- COMISSO, premio, 222, 234
- Commedia*, 128, 129
- Commercio elettronico; prezzi e impatto sui consumatori di tre prodotti: libri, compact disc e software*, 235
- COMMISSIONE NAZIONALE DEL LIBRO, 178
- Computer sul banco. Primo rapporto sull'informazione della didattica nella scuola italiana (I)*, 236
- Con gli occhi chiusi*, 29
- Con i libri*, 234
- Concessione del telefono*, 68
- Confessioni e ricordi*, 72
- CONRAD, J. 89
- CONSAGRA, P. 89
- Consigli a un giovane scrittore*, 116
- CONSOLO, V. 32
- CONTE, G. 157
- CONTINI, G. 54, 55, 56
- Conversazione in Sicilia*, 33
- Conversazioni e interviste*, 110
- CORANO, 168
- CORBACCIO, 186, 241
- CORNWELL, P. 238, 239
- CORPSE (THE), 118
- CORRIAS, P. 74
- «Corriere dei piccoli», 85, 86, 88
- «Corriere della Sera» (II), 93, 185, 217, 237, 238, 240
- CORTINA, R. 250
- Coscienza di Zeno (La)*, 29, 38
- Cose viste*, 71, 72
- COSENTINO, V. 134
- COSTA E NOLAN, 228
- COSTA, M. 227
- COUPLAND, D. 101
- COVATTA, G. 80
- CREPAX, G. 88, 89, 90
- CRICHTON, M. 223
- Cristo si è fermato a Eboli*, 53, 72
- CROCE, B. 52, 53, 74
- Cronache di poveri amanti*, 41
- CRONIK VERLAG, 228
- CUCCHI, M. 50, 135
- Cultura italiana del Novecento*, 135
- Cumae*, 234
- Cuori pazzi*, 90
- CURCIO, 83
- CURTI, F. 220
- Cyberpunk*, 123
- D'ADAMO EDITORE, 233
- D'ANGELO, G. 230
- D'ANNUNZIO, G. 93
- D'ARRIGO, S. 32
- D'ARZO, S. 42
- D'ORRICO, A. 184
- Dal Naturalismo alle avanguardie*, 135
- DALAI, 225
- Dall'Ermetismo al Postmoderno (dal 1925 ai giorni nostri)*, 135
- DALLA, L. 66
- DALL'OGGIO, 176, 186
- DAMI, 219
- DANTE, 93, 128, 129, 131
- Dante e la «Divina Commedia»*, 130
- DARP, 220
- DATANEWS, 119
- DAY (THE), 66
- DE AGOSTINI, 111, 186, 214, 216, 219, 232
- DE AMICIS, E. 75
- DE ANGELIS, A. 79
- DE CARLO, A. 239, 240
- DE CRESCENZO, L. 70, 237, 238, 239, 240
- DE FEDERICIS, L. 127
- DE LILLO, A. 236
- DE MARCHI, C. 222, 233
- DE MARTINO, E. 52, 56
- DE MELLO, A. 230, 240
- DE MURTAS, G. 155
- DE SANCTIS, F. 55
- DE SILVA, 54
- DEAGLIO, E. 185
- DEANE, S. 222, 233
- DEBENEDETTI, G. 29, 52, 55, 56, 77, 118
- DEBRAY, R. 219
- DECLAVA, E. 174
- DEL GIUDICE, D. 110, 234
- DELFINI A. 33
- Deliberata ambiguità*, 233
- DELLA CORTE, C. 85
- DEMETRA, 220
- DEPERO, F. 87
- Destra e sinistra*, 57
- DI GENNARO, D. 226
- DI MALTA, L. 183
- Di noi tre*, 239, 240
- DI SACCO, P. 130

- «Diabolik», 81, 82  
*Dialogo sulla società americana*, 85  
 «Diario della settimana» (II), 185, 217  
*Diario di volo per aquile e polli*, 240  
*Diario minimo*, 57  
 DICK, P. 67, 123  
 DICKINSON, E. 183  
 DIGITAL VERSATILE DISC, 245  
 DYLAN DOG, 13  
 DISNEY, 226, 230, 240  
*Dito nell'occhio (II)*, 75, 76  
*Divina Commedia*, 128  
*Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, 135  
 DOBYNS, S. 183  
*Dolce per sé*, 239, 240  
 DOLCI, D. 73  
*Domani nella battaglia pensa a me*, 234  
 DONATI, A. 234  
 DONATI, A. 230  
*Donna del gioco*, 50  
*Donna della domenica (La)*, 14, 64  
 «Donna Moderna», 181  
 DONZELLI, 229, 234, 235  
 DOSSENA, G. 58  
 DOUGLAS, J. 118  
*Dove non osano i polli*, 240  
 DOXA, 194  
 DRAGO, G. 230  
 DUBINI, P. 169  
 DUFLOT, J. 75  
 DUMAS, A. 225  
 DUMOLARD, 75  
 DURANTE, F. 184  
*Dux*, 73, 74
- E/O, 233  
*E tu chi eri?* 75, 63  
 E. ELLE, 218, 226  
 ECO, U. 57, 59, 67, 68, 85, 160, 168, 239  
 «Economia & Management», 217  
 EDA, 188  
 EDICART, 223  
 EDIGEO, 179  
 EDITALIA, 221  
 EDITORI RIUNITI, 135  
*Editoria e società*, 177  
 EDITRICE BIBLIOGRAFICA, 178  
 EDIZIONI BIETTI-SOCIETÀ DELLA CRITICA, 218  
 EDIZIONI DI COMUNITÀ, 221  
 EDIZIONI ITALIANE DI CULTURA, 54  
 EDIZIONI SYLVESTRE BONNARD, 235  
 EDT, 233  
 «Effe», 204, 223  
 EGEA, 226
- EICHLER, A. 78  
 EINAUDI, 24, 40, 72, 73, 85, 113, 123, 178, 188, 214, 221, 226, 233, 234, 235, 241  
 EINAUDI RAGAZZI, 226  
 EINAUDI SCUOLA, 111  
 ELECTA GALLIMARD, 226  
 ELEMOND, 227  
 ELEUTHERA, 229  
 ELLI, E. 135  
 EMME EDIZIONI, 226  
 EMMEKAPPA EDIZIONI, 119  
*Empie stelle*, 48  
*Enciclopedia Popolare Mondadori*, 85  
 ENNA, F. 79  
 «Espresso» (L'), 217, 223  
 «Essere New Age», 99  
 EST, 218  
*Estate dei bisbigli (L')*, 61  
 ETAS, 230  
 EURISKO, 98  
 EVANGELISTI, V. 78, 124  
*Export e l'import librario italiano (L')*, 236
- FABBRI, 230  
 «Fabbrica del Libro» (La), 177  
 FALCETTO, B. 15, 77, 120  
 FALCONE, G. 75  
 FALDELLA, G. 93  
 FALLACCI, O. 59, 64, 65  
*Fantozzi*, 32, 63  
*Faraone delle sabbie (II)*, 107  
*Faraone nero (II)*, 104  
*Fata carabina (La)*, 138  
*Fattacci*, 114, 115, 117, 118  
 FATUCCI, O. 218  
 FAZI, 228  
 FAZIO, F. 182  
 FELTRI, V. 219, 232  
 FELTRINELLI, 39, 75, 188, 204, 214, 216, 222, 233, 234, 241  
 FELTRINELLI KIDS, 223  
 FENOGLIO, B. 34  
 FERRANDINO, G. 217  
 FERRARI, G.A. 228  
 FERRAROTTI, F. 235  
 FERRERO, E. 110  
*Figlia del mattino*, 105  
 FININVEST, 231  
*Finisterre*, 24, 25  
 FINOCCHI, L. 175  
 FIORI, G. 74  
 FITZGERALD, P. 231  
 FLORINO, M. 148, 156  
 FO, J. 222  
 FOFI, G. 214

- FOLLETT, K. 240  
*Follia*, 239  
 FONDAZIONE MONDADORI, 175  
 FONDAZIONE RUBBETTINO, 202  
 FONDAZIONE SCIENTIFICA QUERINI STAMPA-  
 LIA, 207  
 FORMENTON, L. 218  
 FORREST, J.C. 83  
 FORTE, F. 78  
 FORTINI, F. 24, 32, 52, 56  
 FRANCESCO D'ASSISI, 128  
*Franco cacciatore (Il)*, 49  
*Fratelli d'Italia*, 33  
 FRESU, M. 24  
*Frontiera scomparsa*, 233  
 FRUTTERO, C. 59, 64, 78  
*Fu Mattia Pascal (Il)*, 31, 38  
*Fumetti (I)*, 85  
*Fuochi di bivacco*, 71
- GAARDER, J. 239  
 GADDA, C.E. 26, 27, 29, 31, 52, 55, 58, 111  
 GAGLIARDO, C. 181  
 GALASSIA GUTENBERG, 202  
 GALLIMARD, 113  
 GALLO, G. 102  
 GAMBARO, F. 75, 158  
 GARBOLI, C. 57  
 GARCIA LORCA, F. 183  
 GARZANTI, 42, 113, 188, 224, 232, 233, 235,  
 241  
 GARZANTI EDITORE, 223  
 GARZANTI GRANDI OPERE, 223  
 GARZANTI LIBRI, 223  
 GASPERINI, B. 59, 61, 62  
 GATES, B. 209  
*Gattopardo (Il)*, 39  
 GAZZELLONI, S. 236  
 GEDGE, P. 105  
 GÉNÉRALE DES EAUX, 215  
 «Gente», 183  
*Geografia e dinamica degli insediamenti in-  
 dustriali*, 174  
 GEORGE, M. 105  
 GERMER, S. 177  
 GERVASO, R. 75  
 GHIDETTI, E. 135  
 GHIDINI, F.A. 205  
 GIALLO MONDADORI (IL), 120, 121, 227  
 GIAMMANCO, R. 85  
 GIANNONE, M. 176  
 GIGLI MARCHETTI, 174, 175, 176  
*Gilda del Mac Mahon*, 30  
 GINZBURG, C. 115, 222, 234  
 «Gioia», 182
- GIOLITTI, G. 68  
 GIORELLO, G. 177  
 «Giornale» (Il), 220  
 «Giornale della Libreria» (Il), 147, 217  
*Giornale di guerra e di prigionia*, 55, 58  
 «Giornalino dei ragazzi» (Il), 88  
 GIOVANARDI, S. 135  
*Giovane Goethe (Il)*, 234  
*Giovani verso il Duemila*, 236  
 GIOVANNETTI, P. 15, 18, 132  
*Giovanni Leone la carriera di un presidente*,  
 75  
 GIUDICI, G. 44, 47, 48, 49  
 GIULIETTI, G. 156  
 GIUNTI, 174, 214, 221, 224, 234  
 GIUNTI MULTIMEDIA, 224  
 GIUNTINA, 224  
 GIUSSANI, sorelle 81  
 GLASS, P. 96  
*Glenn*, 50  
 GNOCCHI, G. 228  
 GODARD, J.L. 89  
 GOLDBACH, D. 238  
 GOLON, A. e S. 83  
 GORBACIOV, M. 12  
 GRAMSCI, A. 52, 54, 55, 74  
 «Grand Hôtel», 77, 80  
 «Grazia», 183  
 GRIBAUDI, 240  
 GRINZANE CAVOUR, premio, 234  
 GRISHAM, J. 239  
 GRUPPO '63, 12, 21  
 GRUPPO FUTURA, 98, 99  
 GRUPPO MONDADORI, 226  
 GRUPPO SAGGIATORE, 228  
 GUANDA, 225, 228, 233, 241  
 GUARESCHI, G. 59, 60, 61  
 GUARINELLI, M.C. 182  
 GUERINI & ASSOCIATI, 206  
*Guerra (La)*, 48  
 GUGLIELMINO, S. 126, 132, 133, 134  
 GUGLIELMO DA BASKERVILLE, 67  
 GUGLIELMO DI OCCAM, 67  
 GUIDA, 224  
*Guida al Novecento*, 126, 133, 134, 137  
*Guida all'Italia del libro*, 235  
*Guida alla profezia di Celestino*, 98  
 GUIDA, M. 224  
 GUIDE A OCCHI APERTI, 218  
*Guide del Tramonto*, 98  
 GUIDIERI, R. 231  
*Gulp! Sortilegio a fumetti*, 85  
 GUZZANTI, P. 219
- HACHETTE, 215, 231

- Hair, 97  
 «Hara Kirib», 90  
 HARMONY, 77, 83  
 HARPERCOLLINS, 215  
 HAVAS, 215  
 HEIDEGGER, M. 224  
 HERDING, K. 177  
*Hilarotragoedia*, 30  
 HITACHI, 215  
 HOBBSAWM, E. 10  
*Horcynus Orca*, 32  
 H●T●B●T, 243  
 HOTWIRED, 243, 244
- IBM, 32  
 IMPERIALI, M. 96  
*In vacanza con il buon samaritano*, 234  
*Inchiesta a Palermo*, 73  
*Indagine Grinzane Cavour-Abacus*, 236  
*Indagine multiscopo sulle famiglie. Anni 1993-1994*, 257  
*Indagine sulle biblioteche scolastiche*, 236  
 «Indice» (L'), 217  
*Indifferenti (Gli)*, 40  
*Indovino mi disse (Un)*, 73  
*Infanzia di Nivasio Dolcemare*, 33  
 INFELISE, M. 174  
*Inferno*, 128  
 INGRAM, 171  
 INSTAR, 233  
 INTERLINEA, 135  
*International Literary Market Place*, 235  
 INTERNET, 101, 170, 172, 173, 206, 249  
 INTERNET BOOKSHOP, 172, 214  
 INVERNIZIO, C. 225  
 «Io Donna», 183  
*Io, Cleopatra*, 105  
 IPERBOREA, 218  
*Isabella duchessa dei diavoli*, 82  
 ISTAT, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 203  
 ISTITUTO LOMBARDO PER LA STORIA DELLA RESISTENZA, 175  
 ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO, 178  
 ISTITUTO RIZA, 97  
*Istruzioni di volo per aquile e polli*, 240  
*Italia di Bonincontro*, 72  
 «Italia oggi», 217  
*Itinerario italiano*, 72
- JACOTTET, P. 234  
 JACOPONE DA TODI, 128  
 JACOVITTI, B. 88, 90  
 JACQ, C. 103, 104, 105, 106, 107  
 JAMES, H. 30
- JANECZEK, H. 233  
 JELLOUN, B. 239, 240  
 JOVANOTTI, 214, 222
- KADARÉ, I. 234  
*Kant e l'ornitorinco*, 239  
 «Keltika», 98  
 KENNEDY, J. 225  
 KING, S. 115, 183  
 KREUZER, H. 77  
 «Kriminal», 82  
 KRISTOF, A. 222  
 KRUSCEV, N. 12  
 KUNDERA, M. 217, 241
- LA SPINA, S. 234  
 LANDOLFI, T. 32  
 LANDUCCI, G. 205, 208  
 LANGELLA, G. 135  
*Lanterna di Diogene (La)*, 72  
 LATERZA, 53, 73, 74, 130, 135, 225, 241  
 LATTANZI, G. 230  
*Lavorare stanca*, 20  
 LAVORO EDITORIALE (IL), 228  
 LE GOFF, J. 224  
*Leggere, leggersi*, 235  
 LELARIO, A. 134  
*Lenti e veloci*, 178  
 LEONARDO ARTE, 226  
 LEONCAVALLO LIBRI, 228  
 LEONE, S. 87  
 LEOPARDI, G. 93, 131, 183  
 LEPETIT, L. 224  
 LEPRI, L. 180, 235  
 LESSONA, M. 71  
*Lettera a un bambino mai nato*, 64, 65  
*Letteratura italiana del Novecento (La)*, 135  
*Letteratura italiana raccontata (La)*, 71  
*Letteratura per ragazzi in Italia. Rapporto annuale 1998*, 236  
*Letteratura popolare e di consumo (La)*, 175  
*Lettere dal carcere*, 54, 58  
*Lettori di libri in Italia (I)*, 194, 197, 201, 235, 252  
 LETTURE PER LA SCUOLA MEDIA, 111  
 LEVI, C. 52, 72  
 LEVI, P. 52, 109, 110, 111, 112, 113  
*Lezioni di tenebra*, 233  
 LIALA, 59, 60, 61, 65, 79  
*Libera nos a Malo*, 34, 57  
 LIBERATORE, T. 67  
 LIBRERIA DELLA VOCE, 74  
 LIBRI NERI, 119  
*Libri, lettori, società*, 235  
*Libro dei Ragazzi (Il)*, 218

- Libro nelle regioni d'Europa (II)*, 236  
*Libro nero del comunismo (II)*, 239  
 LIGABUE, L. 214  
 LIGUORI, 235  
 «Linus», 85, 87, 88, 90  
 «Linuswest», 87  
 LIPPI, G. 78, 120  
*Lirici greci*, 51  
*Lirici nuovi*, 23  
 LISCIA, R. 206  
 «Livres Hedbo», 217  
 LODIGIANI, E. 218  
*Logica*, 74  
 LOI, F. 18, 19  
 LONDON, J. 89  
 LONGANESI, 73, 188, 214, 223, 224, 225, 228,  
 231, 234, 241  
 LONGHI, R. 52, 56  
 LORCA, G. 183  
 LORENZETTI, M.A. 148, 155  
 LOTMAN, J.M. 33  
 LUCARELLI, C. 78, 124, 231  
 LUCCHI, 225  
 LUCENTINI, F. 59, 64, 78  
 LUCINI, G.P. 23  
*Luna e i falò (La)*, 40  
 LUNATI, G. 231  
*Lunga notte (La)*, 32  
 LUPERINI, R. 130, 135, 136  
 LUSSU, E. 52, 53  
 LUTI, G. 135  
 LUZI, M. 45  
 LYCOS, 243, 244  
 LYNCH, M. 173  
 LYRA LIBRI, 220
- MAALOUF, A. 234  
 MACHIAVELLI, N. 129  
*Machiavelli e l'idea d'Italia*, 130  
*Maestro di Vigevano (II)*, 32  
 MAGGIANI, M. 222  
 MAGNUS, 82  
 MAGRIS, C. 223, 239, 240  
 MALAPARTE, C. 183  
 MALATESTA, S. 234  
 «Male» (II), 90  
 MALPEZZI, P. 205  
 MANDELBAUM, A. 234  
 MANFREDI, V.M. 107  
 MANGANELLI, G. 26, 30  
 MANGUEL, A. 235  
*Mania*, 234  
 «Manifesto» (II), 217  
 MANNI, P. 228  
 MANTEGAZZA, P. 71
- Manuale del guerriero della luce*, 240  
*Manuale delle sculture di pane*, 220  
*Manuale di redazione*, 179  
 MANZONI, A. 52, 130, 131  
 MARAFANTE, D. 97, 98  
 MARAI, S. 217  
 MARAINI, D. 28, 75, 237, 238, 239, 240  
 MARANDOLA, M. 236  
 MARCHESINI, P. 234  
 MARCHIANI, L. 130, 135  
 MARCOS Y MARCOS, 225, 234  
 MARIAS, J. 222, 234  
 «Marie Claire», 181, 182  
 MARININA, A. 162, 229  
 MARINOTTI, C. 226  
 MARRADI, G. 71  
 MARSILIO, 119, 234  
 MARTINI, F. 72  
 MASALI, L. 78, 124  
*Massmedia, lettura e linguaggio*, 236  
 MASTRONARDI, L. 32  
*Materiale e l'immaginario (II)*, 126  
 MATTHEW BENDER, 215  
 MAURI, L. 158  
 MAURI, P. 235  
 MAZZONI, G. 74  
 MAZZONIS, F. 176  
 MCCARTHY, C. 222  
 MCCOURT, F. 217  
 MCEWAN, L. 222  
 MCFARLAND & COMPANY, 118  
 MCGRATH, A. 217, 239, 241  
 MCWILLIAM, C. 234  
 MEDIASET, 229  
*Mediateca*, 205  
 «Medioevalia», 99  
 MEDITERRANEE, 98, 186, 231  
 MEDYA HOLDING, 220  
 MELANDRI, G. 214  
 MELVILLE, H. 89  
*Memoria del futuro*, 48  
*Memorie di una ladra*, 28  
 MENEGHELLO, L. 34, 57  
 MENGALDO, P.V. 24, 110  
*Menzogna e sortilegio*, 40  
*Mercato dell'editoria multimediale (II)*, 206  
 MERIDIANI MONDADORI, 113, 227  
 «Meridiano», 135  
 MERLINI, G. 232  
 MERLO, G. 156  
 MESSAGGERIE LIBRI, 158, 223, 226, 228  
*Messaggio per un'aquila che si crede un pollo*,  
 240  
 MESSINA, P. 234  
 MESSORI, V. 71



- METTIERI, F. 235  
*Microcosmi*, 239, 240  
*Microservi*, 101  
 MICROSOFT, 209, 245  
 MICROSOFT PRESS, 215  
 MILANO LIBRI, 73  
 MILESI, F. 219  
*Mimi Bluette*, 59  
 MINARDI, E. 205  
*Mindhunter*, 118  
 MINIMUM FAX, 226  
 MINOIA, C. 125  
 MINOTAURO (IL), 119  
 MITI, 227, 240  
 MOBY DICK, 234  
*Moduli di letteratura italiana*, 129  
 MOLINO, W. 81  
*Monarchia*, 128  
 MONDADORI, 71, 73, 85, 113, 120, 188, 189,  
 190, 192, 214, 217, 218, 226, 227, 230,  
 233, 234, 235, 241  
 MONDADORI, ALBERTO 218  
 MONDADORI, ARNOLDO 122  
 MONDADORI, B. 130  
 MONDADORI INFORMATICA, 227  
 MONDADORI, M. 177  
 «Monde Livres» (Le), 217  
 MONDELLO, premio, 222, 234  
 «Mondo» (Il), 217  
*Mondo piccolo*, 60, 61  
 MONTALE, E. 13, 15, 18, 23, 24, 25, 32, 46,  
 75  
 MONTANARI, E. 186, 187  
 MONTANELLI, I. 71, 183  
 MORA, F. 186  
 MORANTE, E. 32  
 MORAVIA, A. 29, 40  
 MORETTI, D. 15, 85  
 MORETTI E VITALI, 228  
*Morire d'orrore*, 119  
*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 56,  
 58  
*Mostro (Il)*, 117  
 MOTTOLESE, M. 228  
 «Mucchio Selvaggio» (Il), 205  
 MULINO (IL), 233, 235  
 MURSIA, 227, 241  
 MUSSINELLI, C. 206, 243  
*Mussolini giornalista*, 232
- NAPOLI, A. 155  
 NASCIMBENI, G. 75  
 NEGROPONTE, N. 215, 224  
 NERBINI, 77, 79  
 NERI POZZA, 234
- NERI, R. 236  
*Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, 235  
*Nessuno*, 240  
*Neve e la colpa (La)*, 234  
 «New Age New Sounds», 99  
 NEW SOUNDS, 99  
 NIEVO, I. 131  
*Nome della rosa (Il)*, 14, 67  
 NONINO, premio, 234  
*Nostri giorni proibiti (I)*, 233  
 NOVA, A. 177  
 NOVE, A. 43  
 NOVELLI, D. 148, 155  
 NÜE, 113  
*Nuova enciclopedia della letteratura Garzanti  
 (La)*, 92  
*Nuova economia del libro (La)*, 236  
 «Nuova Era», 99  
 NUOVA ITALIA (LA), 74, 230  
 NUOVA ITALIA SCIENTIFICA (NIS), 219  
 NUOVA UNIVERSALE EINAUDI, 110  
 NUOVI DELFINI (I), 98  
 NUOVO MELANGOLO, 58
- Occasioni (Le)*, 24, 25  
*Occhiacci di legno*, 234  
*Odi barbare*, 28  
 OFFICINE GRAFICHE ITALIANE, 220  
 *Oggetto libro '97*, 235  
 «Oggi», 183  
 OJETTI, U. 71, 72, 75  
 OLIVETTI, A. 221  
*Ombre rosse*, 88  
*Omnia*, 220  
*Onore delle armi (L')*, 234  
*Opera imminente (L')*, 235  
*Opere*, 110, 113  
*Ora del tempo (L')*, 48  
 ORELLI, G. 48  
 ORIANI, A. 71  
*Orlando Furioso*, 129  
 ORLANDO, A. 183  
 OSCAR, 71, 189, 227, 240  
 OSSERVATORIO DEL LIBRO, 150  
*Ossi di seppia*, 46
- PADOVANI, M. 75  
*Padrone della città (Il)*, 229  
 PAGLIARANI, E. 50  
 PALAZZESCHI, A. 26, 27, 30, 72  
 PALAZZO DEL BOSCO, premio, 234  
 PALAZZOLO, M.I. 174  
 PALUMBO, 130, 135  
 PANCRAZI, P. 22  
 PANEBARCO, D. 90

- «Panorama», 217  
*Panorama in evoluzione (Un)*, 174  
 PANSA, G. 233  
 PANZINI, A. 72  
*Paperamises*, 102, 103, 240  
 PAPINI, G. 22, 74  
*Paradiso degli orchii (Il)*, 138  
 PARAVIA, 218  
 PARENTI, 40  
 PARISE, G. 224  
*Parole della notte (Le)*, 233  
 PAROLE DI COTONE, 228  
*Parole sono pietre (Le)*, 72  
*Parole, la notte (Le)*, 234  
*Partigiano Johnny (Il)*, 34  
 PASCAL, M. 38  
 PASOLINI, P.P. 45, 52, 56, 57, 75, 111, 117, 118  
 PAVESE, C. 20, 30, 45, 56  
 PAVOLINI, L. 234  
 PAVONE, R. 182  
 PBE, 110  
 PDE, 219, 226, 228, 232  
 PEA, 226  
 PEDULLÀ, G. 175  
 PEN CLUB, premio, 234  
 PENGUIN, 215  
 PENNA, S. 44, 50, 51  
 PENNAC, D. 138, 139, 140, 141, 142, 143, 222, 238, 239  
 PEPE, A. 156  
 PEQUOD, 228  
 PEREC, G. 224  
 PERESSON, G. 146, 178, 235, 236, 251  
*Petrarca e la tradizione lirica*, 130  
 PETRARCA, F. 93, 129  
 PETRINI, 223  
 PETRONIO, G. 71  
 PETRUZZI, M.S. 83, 138  
 PEVERELLI, L. 79  
 PEYRAMAURE, M. 105  
*Piatto piange (Il)*, 61  
*Piazza Saint-Bon*, 48  
 PIAZZESI, G. 231  
 PICCIONI, L. 228  
 PIEMME, 162, 229, 233, 240, 241  
*Pietra sopra (Una)*, 57, 58  
*Pinocchio & C.*, 235  
 PIOVENE, G. 73  
*Piramide (La)*, 234  
 PIRANDELLO, L. 26, 31  
 PISCHEDDA, B. 15, 16, 59  
 PISTONE, G. 155  
 PITTINI, M. 230  
 PLÉIADE, 113  
 POE, E.A. 115  
*Poesie 1953-1990*, 47  
*Poesie*, 50, 74  
*Poeti d'oggi*, 22  
*Poeti del Novecento*, 24  
*Poeti dialettali del Novecento*, 23  
*Poeti italiani del Novecento*, 23  
*Poeti italiani del secondo Novecento*, 135  
 POLIGRAFICO DELLO STATO, 221  
 POLILLO, 223  
*Ponte della Gbisolfa*, 30  
 PONZIANI, L. 176  
*Porto sepolto (Il)*, 46  
 PRATICHE, 134, 218  
 PRATOLINI, V. 41  
 PRATT, H. 89  
 PRAZ, M. 57  
*Preda*, 49  
 PREMI NAZIONALI PER LA TRADUZIONE, premio, 234  
 PRESSBURGHER, G. 234  
 «Prima Comunicazione», 217  
 PRIMA SCELTA, 218  
 PRINCIPATO, 133  
*Principe (Il)*, 129  
 PRIZE FOR ITALIAN FICTION, premio, 222  
*Processore e il professore (Il)*, 236  
 PRODI, R. 133  
*Produzione libraria nel 1997 (La)*, 236  
*Professore come intellettuale (Il)*, 136  
 PROMEDI, 222  
*Promessi sposi (I)*, 32, 112, 130  
*Prosivendola (La)*, 138  
 «Publisher Weekly», 217  
 PULP PRESS, 119  
 PUTNAM, 215  
 PUŠKIN, A.S. 19  
 QUADERNI DI LIBRI E RIVISTE D'ITALIA, 147, 148  
 QUADERNI DI NOVISSIMA, 72  
*Quasi un racconto*, 45  
 QUASIMODO, S. 23, 51  
*Quattro moschettieri (I)*, 80  
 QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA, 32  
*Questione privata (Una)*, 42, 112  
 QUIGLEY, C. 118  
 RABONI, G. 48, 233  
*Racconti lunghi e romanzi brevi*, 42  
 RAFFO, S. 183  
*Ragazza Carla (La)*, 50  
*Ragazza Carla e altre poesie (La)*, 50  
*Ragazza di Bube (La)*, 112

- Ragione pratica (La)*, 177  
 RAGIONIERI, M.L. 236  
 RAGONE, G. 175  
 RAI, 229  
 RAI SAT, 219  
*Ramses, il figlio della luce*, 239  
 RANDOM HOUSE, 215  
*Rapporto 1997 sullo stato dell'editoria libraria in Italia*, 236  
*Rapporto sulla distribuzione del libro in Italia*, 170  
 RAVIOLA, R. 82  
*Razzismo spiegato a mia figlia (Il)*, 239, 240  
 RCS, 182, 215, 219, 231  
 RED, 220  
 REBORA, C. 45  
 REDFIELD, J. 98, 100, 101  
 REED ELSEVIER, 215  
 REGESTO, M. 15, 91  
*Regina Margherita (La)*, 71  
 REICH, S. 96  
*Report on Italian Publishing*, 236  
 «Repubblica» (La), 183, 217, 224  
*Repubblica contadina (La)*, 234  
 RES, S. 231  
 RICCI, F.M. 219  
*Ricerche bibliografiche in Internet*, 235  
*Ricezione (La)*, 235  
*Ricordo della Basca (Il)*, 33  
 RIDI, R. 204, 235  
 RIDLEY, P. 218  
 «Riga», 110  
 RIOTTA G. 184  
 RIPANI, R. 233  
*Ritorno della cometa (Il)*, 48  
*Ritratti letterari*, 75  
 RIVA, V. 218, 231  
 «Rivista del Giallo», 119  
 «Rivisteria» (La), 147, 217  
 RIZZOLI, 39, 113, 118, 183, 214, 241  
 ROLANDO, S. 150  
 ROLLO, A. 223  
 ROMANO, L. 234  
*Romanzi in versi*, 50  
*Romanzo del Novecento*, 58  
 ROMITI, C. 230  
 ROSA, G. 13, 15, 35  
 ROSENBERG COLORNI, M. 220  
 ROSSELLI, A. 18, 21, 24  
 ROSSETTO, G. 155  
 ROTA, G.C. 177  
 ROTH, P. 222  
 ROVERSI, P. 214  
 RUBBETTINO, 202  
 RUBINO, A. 86, 88  
 RUSCONI, 75, 76, 183, 231  
 RUSCONI, A. 230, 232  
 SABA, U. 23, 32, 44, 45, 46, 47, 51, 57  
 SABAH DE AGOSTINI, 219  
*Sadhana*, 240  
 SAFFO, 51  
*Saggi critici*, 58  
*Saggi italiani*, 24  
 SAGGI (I), 54, 221  
 SAGGIATORE (IL), 178, 218, 228, 233, 235  
 SALANI, 225, 241  
 SALGARI, E. 88, 225  
 SALINGER, J.D., 222  
 SALONE DEL LIBRO, 164  
*Salutz*, 47  
 SANDRON, R. 177  
 SANGUINETI, E. 18, 21, 23, 30  
 SANSONI, 42, 72, 186, 230  
 SARAMAGO, J. 222  
 SARFATTI, M. 73, 74  
 «Satanik», 82  
 SAVINO, A. 26, 27, 33  
 SBARBARO, C. 18, 19  
 SBOOK, 223  
*Scacchiera davanti allo specchio (La)*, 42  
*Scalo dei forentini*, 49  
 SCARPA, T. 78  
*Scelta di vita (Una)*, 57  
 SCERBANENCO, G. 59, 62, 63, 64, 78  
 SCHINE, C. 182, 217, 241  
 SCIASCIA, L. 31, 134  
 SCIE, 74  
*Scorciatoie e raccontini*, 57, 58  
 SCOTTO DI LUZIO, A. 176, 177  
*Scrittura creativa*, 235  
*Scrittura e l'interpretazione (La)*, 130, 136, 137  
*Scrittura e libertà*, 177  
*Scritture*, 130  
 SCUOLA TIPOGRAFICA APICELLA, 176  
*Scusate, dimenticavo*, 240  
*Se questo è un uomo*, 53, 54, 109, 111, 112, 113  
 SECCHI, L. 82  
 SEGRE, C. 93, 109, 110, 135, 177  
 SEGRETISSIMO, 120  
 SELLERIO, 123, 226, 231, 241  
 SELVA, G. 75  
 SEMERARO, M. 186  
*Seminario sulla gioventù*, 32, 39  
*Senilità*, 29  
*Sentiero dei nidi di ragno (Il)*, 40, 112  
*Senza perdere la tenerezza*, 233

- Senza rivoluzione*, 234  
 SEPÚLVEDA, L. 182, 225, 233, 238, 239  
 SERENI, V. 18, 22, 45  
*Sergente Cocco Bill*, 90  
*Sergente nella neve (II)*, 112  
 SÉRIE NOIRE, 121  
 SERRA, M. 73  
*Seta*, 67  
 «Sette», 184  
 SHEPARD'S, 215  
 SICILIANO, E. 234  
*Signore del tempo (II)*, 234  
*Signori Bambini*, 138, 140, 141, 142, 143  
*Signorsi*, 59  
 SIMENON, G. 217  
 SIMON&SCHUSTER, 215  
 SIMONETTI, C.M. 177  
 SINI, C. 177  
 SMITH, W. 182, 237, 242  
*Smorfia (La)*, 222  
 SOGNO, E. 219  
 SOLARI, G. 176  
 SOLDATI, M. 13, 57  
 «Sole 24 Ore» (III), 204, 217  
 SOLMI, S. 179  
*Sonja*, 233  
 SONY, 224  
 SONZOGNO, 241  
 SORDI, S. 179  
*Sorriso dell'ignoto marinaio (II)*, 32  
 SOTTOCORNO, A. 225  
 SOUVESTRE, P. 81  
 SOVENTE, M. 234  
 SPAGNOL, L. 225  
 SPERLING & KUPFER, 228, 233, 241  
 SPINAZZOLA, V. 10, 80, 177, 235  
*Spirito*, 239  
 STAJANO, C. 135  
 «Stampa» (La), 217  
 STAMPA ALTERNATIVA, 186  
*Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, 175, 176  
*Star Trek*, 66, 124  
 STAR, 219  
 STAROBINSKI, J. 234  
 STARR, K. 243  
 STEFANENKO, N. 229  
 STEINER, G. 235  
 STEVENSON, R.L. 89  
 STILE LIBERO, 222  
*Stivale (Lo)*, 72  
 STOPPANI, A. 71  
*Storia confidenziale della letteratura italiana*, 57, 58  
*Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, 174, 175, 235  
*Storia della lettura (Una)*, 235  
*Storia di una gabbianella*, 225  
*Storia e cronistoria del Canzoniere*, 44  
 «Storia in Lombardia», 176  
*Storie naturali*, 111  
*Strada del guerriero (La)*, 233  
 STRANILIBRI, 119  
 STREGA, premio, 234  
*Stroncature*, 74  
*Strumenti umani*, 22, 24  
*Strutturalismo e critica*, 177  
 STUDIO TESI, 231, 232  
 SUPER MITI, 102  
 SUPER POCKET, 225, 241  
 SVEVO, I. 29  
 SZYMBORSKA, W. 234  
 TABUCCHI, A. 231, 239, 240  
 TADINI, E. 32  
*Taglio del bosco (II)*, 42  
 TAIBO II, P.I. 233  
*Talento (II)*, 233  
 TAMARO, S. 59, 64, 65, 66, 132, 217, 239, 240  
 TAMBURINI, A. 234  
 TAMBURINI, S. 67  
 TARADASH, M. 156  
 TARTARUGA (LA), 224  
*Tascabili e nuovi lettori*, 175  
 TASSO, T. 129  
 TEA, 231  
*Teche del Duemila (Le)*, 205  
 TELEBOOK, 244  
 TELEMONTECARLO, 229  
 TELEPIÙ, 219  
*Tempo e la felicità (II)*, 239, 240  
*Teorema*, 118  
*Terra!*, 66  
*Terra di confine!*, 234  
 TERZANI, T. 73  
*Terzo gemello*, 240  
 TESIO, G. 110  
*Testa perduta di Damasceno Monteiro (La)*, 239, 240  
 TESTORI, G. 30, 32  
 «Tex Willer», 13, 87  
 THEORIA, 228  
*Ti voglio libero come il vento*, 240  
 TIME WARNER BOOK, 215  
 TIMES MIRROR, 215  
*Tirature*, 10, 11, 14, 15, 16, 251  
*Tirature '96*, 196  
*Tirature '98*, 174, 206, 220

- Tirature* '99, 55, 204  
 TODD, O. 234  
 TOFANO, S. 86, 87  
 TOGLIATTI, P. 60  
 TOMASI DI LAMPEDUSA, G. 39  
*Toole*, 225  
 «Topolino», 102  
 TORTORELLI, G. 176  
 TOURING CLUB ITALIANO, 231  
 TOZZI, F. 26, 29  
 TRAMONTANA, 230  
 TRANSEUROPA, 228  
*Transocean Limited*, 50  
*Tre croci*, 29  
 TRECCANI, 232  
*Tregua (La)*, 109, 240  
 TREVES, 71, 72, 75, 219, 232  
 TREVES, E. 232  
*Trieste e una donna*, 47  
 TRINTIGNANT, J.-L. 89  
 TROPEA, 218  
*Trovar lavoro in editoria*, 179  
*Trucioli*, 18  
 TURCHETTA, G. 15, 26  
 TURCHETTA, M. 227  
 TURI, G. 174, 175, 235  
*Tutte le poesie (1951-1993)*, 233  
*Tutti al mare*, 73  
*Tutti i denti del mostro sono perfetti*, 78, 123  
 UFFICIO STUDI DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI, 178  
 UFO, 98  
 ULICKAJA, L. 233  
*Ultima volta (L')*, 48  
*Ultime notizie dalla famiglia*, 141, 142  
*Ultimo faraone*, 107  
 UNGARELLI, G. 227  
 UNGARETTI, G. 19, 20, 23, 46  
 UNIONE EDITORIALE, 186, 187, 188  
 «Unità» (L'), 185, 219  
*Uomo nuovo (L')*, 73, 74  
 URANIA, 78, 120, 122, 227  
 UTET, 214, 223, 231, 232  
 UTET LIBRERIA, 231  
*Va' dove ti porta il cuore*, 64, 66  
 VAGLIANO, 233  
 VALLARDI, A. 223  
 VALLECCHI, 41  
 VALLORANI, N. 78  
*Vangelo*, 168  
 VARGAS LLOSA, M. 219  
*Variazioni belliche*, 21  
 VECA, S. 177  
 VECCHIARELLI, 176  
 VELTRONI, W. 146, 147, 178, 213, 214  
 «Venerdi», 184  
*Venere privata*, 62  
 VENTURA, P. 182  
 VERGA, G. 26, 28, 30, 131  
 VERGANI, O. 70  
 VERNE, J. 225  
 VERONA, GUIDO DA 59, 65  
 VERTONE, S. 219  
 VESPA, B. 183  
*Viaggio in Italia (Un)*, 73  
 VIAREGGIO, premio, 222, 234  
 VIGEVANI, M. 227  
 VIGINI, G. 236  
 VIGNOLA, 228  
 VIKING, 215  
 VILLAGGIO, P. 59, 62, 63, 80  
 VINCI, S. 218  
 VIOLO, E. 230  
*Visita (La)*, 33  
*Vista con granello di sabbia*, 234  
*Vita (Una)*, 29  
*Vita agra di un anarchico*, 74  
*Vita d'un uomo*, 46  
*Vita di Antonio Gramsci*, 74  
*Vita è bella (La)*, 114, 119  
 VITA E PENSIERO, 176  
*Vita in versi (La)*, 44, 47  
*Vita intensa (La)*, 30  
*Vita nuova (La)*, 128  
*Vita operosa (La)*, 30  
*Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, 32  
 VITALE, S. 234  
 VITE (LE), 74  
 VITTORINI, E. 26, 33  
 VITTORINI, premio, 234  
 VIVALIBRI, 219, 233  
*Vivere*, 234  
*Vizio di forma*, 111  
 VOLONTÉ, L. 155  
*Volonterosi carnefici di Hitler (I)*, 238  
 WAYNE, J. 89  
 WEB, 171, 244, 245  
*West di Emilio Salgari (II)*, 87  
 WIRED, 244  
 WIRED DIGITAL, 243  
 «Wired News», 243, 244  
 WOLINSKI, G. 90  
*Woobinda*, 43  
 WOOLF, V. 30  
*World Almanac for Kids*, 218

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

*XFiles*, 98, 124

YAHOO, 244, 249

YEHOASHUA, A.B. 222

YU HUA, 234

ZANELLA, G. 93

ZANICHELLI, 214, 230

ZANZOTTO, A. 18, 21, 23, 24

ZAPPAROLI, M. 225

ZAVATTINI, C. 15

ZERILLO-MARIMÒ PRIZE FOR ITALIAN FICTION,  
premio, 234

ZOLA, E. 33

ZUCCONI, G. 223