

Tirature

'07

Le avventure
del giallo

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

il Saggiatore
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.saggiatore.it

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

Indice a cura di Patrizia Landi

© Gruppo editoriale il Saggiatore S.p.A. / Fondazione Arnoldo
e Alberto Mondadori, Milano 2007

SOMMARIO

LE AVVENTURE DEL GIALLO

Maturità del poliziesco classico <i>di Bruno Pischedda</i>	10
Noir, il nero stinge <i>di Mauro Novelli</i>	20
Tante storie per i gialli storici <i>di Gianni Turchetta</i>	27
La vita non è un fumetto, baby! <i>di Giuliano Cenati</i>	36
È noir, ma non è fiction <i>di Federico Bona</i>	46
Delitti seriali in tv <i>di Enzo Marigonda</i>	50
Nell'editoria giallistica, autore vince collana <i>di Paolo Giovannetti e Graziano Nani</i>	58
Perché leggiamo i gialli <i>di Vittorio Spinazzola</i>	65

GLI AUTORI

Alte tirature

Quando il bestseller non è americano <i>di Giuseppe Strazzeri</i>	72
Baricco e la nostalgia della modernità <i>di Mario Barengbi</i>	77
La ragazza che scelse la politica <i>di Giovanna Rosa</i>	83

La prova dell'opera seconda <i>di Chiara Richelmi</i>	91
Poesie d'amore, poesie di successo <i>di Elisa Gambaro</i>	98
Canzonette laureate: da «A Marechiare» a «Albachiara» <i>di Umberto Fiori</i>	106
Il creazionismo tricolore langue <i>di Sylvie Coyaud</i>	113
Libri che pungono la fantasia <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	118
Comprati in edicola	
Far parlare le cose <i>di Dario Moretti</i>	125
Adottati a scuola	
In aula la narrativa perde spazio <i>di Carlo Minoia</i>	131
La scuola raccontata dai prof <i>di Maria Serena Palieri</i>	136

GLI EDITORI**Cronache editoriali**

«Tornare ai fondamentali». Intervista ad Antonio D'Orrico <i>di Fabio Gambaro</i>	140
De Agostini, un secolo dopo. Intervista a Pietro Boroli <i>di Roberto Carnero</i>	152
Librerie a catena <i>di Alessandro Terreni</i>	158
Turismo da leggere <i>di Luca Clerici</i>	163

Dal testo al libro

Il paradosso dei classici viventi
di Alberto Cadioli 168

La poesia camuffata
di Stefano Ghidinelli 172

Le vie della promozione

Il segmento intermedio tra lettori forti e deboli
di Paola Dubini 176

I LETTORI
-----**Il pubblico delle biblioteche**

Le politiche del copyright
e il prestito bibliotecario
di Rosa Maiello 182

Biblioteche vs Google:
opportunità, non contrasto
di Giovanni Moscati 187

Letture sotto inchiostro

La lettura e lo sviluppo produttivo
di Piero Attanasio 194

MONDO LIBRO 2006
-----**Almanacco ragionato delle classifiche**

Due campioni in gara
di Giuseppe Gallo 202

Diario multimediale

Mondo digitale 2006:
prime prove di convergenza
di Cristina Mussinelli 210

Calendario editoriale

Falsi miti & discutibili verità
di Raffaele Cardone 221

Indice dei nomi e dei titoli 235

LE AVVENTURE DEL GIALLO

Maturità del poliziesco classico
di Bruno Pischetta

Noir, il nero stinge
di Mauro Novelli

Tante storie per i gialli storici
di Gianni Turchetta

La vita non è un fumetto, baby!
di Giuliano Cenati

È noir, ma non è fiction
di Federico Bona

Delitti seriali in tv
di Enzo Marigonda

Nell'editoria giallistica, autore vince collana
di Paolo Giovannetti e Graziano Nani

Perché leggiamo i gialli
di Vittorio Spinazzola

Maturità del poliziesco classico

di Bruno Pischetta

Da Scerbanenco e Fruttero & Lucentini a Camilleri e Biondillo il giallo italiano di strada ne ha fatta. Negli anni sessanta e settanta ha superato lo schema logoro del delitto nella camera chiusa e conquistato lo spazio urbano. Poi si è esteso nelle province del paese, portando le inquietudini della modernizzazione in ambienti un tempo consuetudinari. Con le sue procedure intellettualistiche ed emozionanti ha scosso nel profondo la scena romanzesca. Ma soprattutto, allo scadere del secolo, ha dato luogo a una nebulosa di sottotipi in cui convivono forme plurime di narrazione, che ora ne mettono addirittura a rischio la riconoscibilità di genere.

Il giallo ha vinto, dunque. Per qualcuno ha stravinto. E indizi plurimi inducono a sospettare che la partita decisiva, da noi, si sia giocata nel corso del ventennio che va dalla fine degli anni cinquanta alla fine dei settanta: tra il chiudersi vivacemente polemico della stagione neorealista e il declino quasi fisiologico delle nuove avanguardie. Se si escludono gli aspetti editoriali, senz'altro rilevanti ma non al punto da esaurire il fenomeno, tre ordini di motivi sembrerebbero autorizzare una simile cronologia: 1) adesione al poliziesco classico, basato su un'inchiesta a carattere retrospettivo, da parte di scrittori già all'apice della fama o in via di consacrazione (Gadda, Sciascia, Soldati); 2) comparsa di una critica giallistica di tenore non settario, e persino accademica; 3) superamento dello schema del delitto nella camera chiusa (alberghi, treni, set cinematografici) e imporsi nel racconto a *detection* di tematiche connesse a una modernità urbana perlustrata *en plein air*.

Nel 1957, l'apparizione in volume del *Pasticciaccio* gaddiano non resta senza esito presso un ancora malnoto Leonardo Sciascia, che nei mesi subito seguenti dà avvio alla stesura del *Giorno della civetta* (poi edito nel 1961). A sua volta, il cospicuo successo

di pubblico e di critica che accompagna l'opera del siciliano – duplicato cinque anni più tardi con *A ciascuno il suo* – non sembra estraneo agli umori di Mario Soldati nel porre mano ai *Racconti del maresciallo*, inizialmente concepiti per la stampa quotidiana quindi offerti da Mondadori nel 1967. Potranno accusare un qualche disagio i puristi del genere giallo, raccolti a difesa di una antica separatezza, e insieme con loro, per opposto e gerarchico sentire, potranno dolersi i custodi dell'ortodossia umanistica: sta di fatto che nei modi esclusivi dell'espressionismo plurilingue, o in ossequio a un realismo medio, di timbro lirico e neoverista, il romanzo a *detection* mostra per la prima volta la propria attitudine a guadagnare i livelli più formalizzati se non i più prestigiosi del sistema letterario nazionale.

Gli equilibri consueti e approvati dalle élite di gusto ne risultano invero scarsamente compromessi. Per quanto audace, la mossa dei nuovi giallisti appare circoscritta, persino tardiva considerando analoghi scenari d'oltreconfine. Non sarebbe stata possibile, tuttavia, senza il concorso di settori pionieristici e qualificati dell'intellettualità nostrana, intesi a sondare un sottobosco romanzesco ancora gravido di pregiudizi esterofobi eppure rigoglioso, promettente. Significative avvisaglie del nuovo clima che si annuncia vanno considerati gli studi di Antonio Santucci (*Per una storia del romanzo giallo*, «Il Mulino», 1, 1951) e dello stesso Sciascia (*Letteratura del 'giallo'*, «Letteratura», 3, 1953: qui le pagine più limpide e precorritrici del siciliano). Ma i due decenni seguenti registrano tra gli altri i contributi di Ettore Capriolo (*La copertina dei gialli*, «Almanacco letterario Bompiani», 1963), di Luisa de Vecchi Rocca (*Apoteosi e decadenza del romanzo poliziesco d'azione*, «Nuova Antologia», agosto 1969), dell'italianista Guido Bezzola (*Preistoria e storia del giallo all'italiana*, in *Pubblico* 1977). Nel 1962, un raffinato filologo romano come Alberto Del Monte affida a Laterza una (non proprio) *Breve storia del romanzo poliziesco*; finché nel 1979, per Garzanti, esce a firma di Loris Rambelli la prima *Storia del giallo italiano*; prima, e ancora oggi la più informata e attendibile.

Giova appena notare che non si tratta di riviste e di marchi editoriali qualsiasi: sono i luoghi in cui si elabora la cultura di punta del paese. Il giallo sta crescendo, in termini di considerazione critica e in termini di presa rappresentativa sulla vicenda italiana.

Nessuno sbalordirà, pertanto, se spetta a Milano e a Torino, cioè agli epicentri del moto neoindustriale, offrirsi come sfondo a una diversa concezione del delitto e delle procedure atte a perseguirlo. Quando nel 1966 Giorgio Scerbanenco inaugura il ciclo dedicato al personaggio di Duca Lamberti, e nel 1972 e poi nel 1979 il duo Fruttero & Lucentini ambienta sotto la Mole *La donna della domenica* e *A che punto è la notte*, la vita della moderna metropoli acquista finalmente dignità di racconto: con le sue reti toponomastiche e la casualità di incontri decisivi, l'inglobamento e trasfigurazione delle periferie in un *continuum* suburbano falsamente uniforme e in realtà pregno di tradizioni involgarite e particolarità inassimilabili. Diciamo bene: Milano, Torino, e magari la Bologna sotterranea e spazzata dalla contestazione politica di Lorian Macchiavelli (*Fiori alla memoria*, 1975; *Ombre sotto i portici*, 1976). Tra brutalità efferate, fuochi di rivolta giovanile e incipiente riflusso neomistico, il giallo a *detection* si fa scandaglio tra i più sensibili nell'accertamento delle grandi trasformazioni correnti. In sintonia, se si vuole, con autori di altro indirizzo e caratura come Bianciardi, Ottieri, Volponi; ma riducendo d'improvviso ad antefatto, a lavoro preparatorio, le inchieste aristocraticamente seducenti e cosmopolite di Alessandro Varaldo, Franco Enna, Augusto De Angelis, oggi riproposte nei tipi eleganti dell'editore Sellerio quasi a suggerire una storia testuale del genere.

In tutto ciò conta senza dubbio la lezione dell'*hard boiled* statunitense, filtrata da noi solo nel dopoguerra e non senza resistenze percepibili su entrambi i lati dello schieramento culturale. È soprattutto Scerbanenco, abile mediatore di *detection* classica e di esibizioni muscolari, a recarne una traccia precoce. Prove di forza, gang agguerrite, fenomenologie sadiche, insieme a sondaggi psicologici e magari psicoanalitici rappresentano gli ingredienti più vistosi del suo narrare (*Venere privata*, come gli altri testimoni del ciclo, esce d'altronde nei «Gialli» Garzanti, dove già dal 1953 era iniziata la saga di Spillane). Nondimeno è l'ingente e più lontano lascito del romanzo popolare d'appendice a favorire il trapasso dal delitto nella camera chiusa a più estese ricognizioni criminali, rendendo la città italiana del secondo Novecento uno scenario ineludibile. Nei modi artigianali di Scerbanenco, o in quelli ironico-eruditi e ormai consapevolmente postmoderni di Fruttero & Lu-

centini, il richiamo al *feuilleton* si avverte nelle vaste campionature sociologiche, nel ricorso ai tagli sospensivi di fine capitolo, nelle agnizioni, nelle analesi frequenti, nel supereroe della volontà vendicatrice (Duca) come nel supernarratore di *A che punto è la notte*, sorta di Onnipotente borgesiano convertito al deismo protoliberale di Voltaire.

A ricordarci il vincolo profondo che intercorre tra racconto d'appendice e romanzo criminale d'inchiesta è stato di recente il grecista Glenn W. Most (*Urban blues e gialli metropolitani*, «Bel-fagor», 5, 2005). Utile in particolare la sua idea di «sublime metropolitano», da intendersi come superamento del sublime naturale di matrice settecentesca, e dell'inconoscibile piano divino che gli è connesso, in forza di una *ratio* tutta umana capace di rimediare all'ansia e allo spaesamento del neocittadino occidentale, appena emancipatosi dai retaggi di un localismo agreste. Il *feuilleton* e il suo succedaneo poliziesco, meglio codificato, più idoneo alle esigenze di un pubblico interclassista, smentirebbero in questo senso l'annoso pregiudizio consolatorio. In causa non sono più modelli romanzeschi vocati al recupero quietistico di un ordine infranto, quale esso sia, drammaturgico o legale; ma generi intimamente predisposti alla rappresentazione di un disordine stabile, endemico, con cui il lettore contemporaneo deve familiarizzare tramite uno sforzo continuo di indole intellettuale. Insomma gialli e appendici romanzesche non come semplici svaghi oppiacei, piuttosto occasioni di lavoro; e di un lavoro freudianamente onirico eppure diurno, fantasiosamente vigile, necessario a fronteggiare le asprezze di una quotidianità che frastorna.

Appare chiara la linea Baudelaire-Benjamin di cui Most è debitore, come chiaro è l'accorgimento a cui ricorre per dare forma al concetto di sublime metropolitano. Il nesso tra choc perturbante e rielaborazione emotiva, così tipico di *Les Fleurs du mal*, assume a questi patti una sfumatura etica e razionale ancora inosservata. Nel frequentatore di *boulevards* e gallerie sovraffollate descrittoci dal poeta, alberga una disponibilità alla sorpresa e magari al raccapriccio macabro grande almeno quanto il desiderio di trarne esperienze riflesse. Tuttavia, se intendiamo bene, è grazie all'ausilio di un sociologo come Marshall Berman che lo studioso americano ci introduce a una seconda, più insidiosa dialettica. Giacché

non si tratta solo di ribadire il *novum* antropologico indotto dall'urbanesimo otto e novecentesco, collegandolo a tipologie narrative capaci di illuminarne con immediatezza icastica l'instabilità strutturale. È ben vero che sin dalle origini il giallo riconosce nella dimensione cittadina il suo luogo deputato: la Parigi di Poe e di E.T.A. Hoffmann, la Londra di Conan Doyle. Ed è altrettanto vero che non occorre abitare una megalopoli tentacolare per avvertire «le gelide correnti della modernizzazione». Nondimeno le compagini metropolitane, con i margini sempre maggiori di territorio che riescono a egemonizzare, si offrono a un pendolarismo incessante tra rimpianto e accettazione di status. In quanto entità votate a un rapido trascendimento di architetture, assetti demografici e costumi, esse suscitano insieme moti di entusiasmo ed echi di passatismo nostalgico. Vano, e riduttivo, giudicarne l'insorgere contraddittorio al rango di mera inclinazione individuale. Il sentimento luttuoso per ciò che non è più o che sta mutando – ci dice ancora Most – potrebbe essere dopo tutto una caratteristica inscritta nella modernità non meno della sua naturale spinta verso il cambiamento: in questione sono due impulsi tenaci e inseparabili, di cui volta a volta occorre valutare la prevalenza.

Che sia da reperire qui l'ambiguità statutaria del genere giallo, e che si tratti di un'ambiguità destinata a crescere, può del resto confermarlo l'esame di alcune opere recenti a firma del duo Colaprico-Valpreda, di Gianni Biondillo e di Andrea Camilleri. Nel primo caso, con *Quattro gocce di acqua piovana*, *La nevicata dell'85*, *La primavera dei maimorti* (tutti apparsi tra 2001 e 2002), abbiamo una Milano ridotta a simulacro di civiltà trascorse. Lo snaturamento dei quartieri, la perdita di coesione se non l'espulsione fisica delle classi popolari dal perimetro urbano, giustifica da parte del narratore una reprimenda ambrosianamente puntuta, e tuttavia lamentosa. Le vie, i locali pubblici di cui un tempo il maresciallo Pietro Binda era re, vengono ripercorsi non per nulla sul filo della memoria, in un altrove distanziato, montano: alla ricerca di una ritualità affabulativa, di timbro amicale, reducistico, che la dice lunga sulla quota di ripiegamento esistenzialeggiante a cui si consegna il trittico poliziesco.

Non meno disposto all'evocazione sentimentale è l'ispettore Ferraro, il «duro» quartoggiarese ideato da Biondillo (*Con la*

morte nel cuore, 2005, è a tutt'oggi la sua prova migliore). A dispetto di una trama vivace, dalle ampie volute appendiciste, anche qui la pagina restituisce volentieri immagini di un'adolescenza acutamente socializzata, territoriale. Quanto più l'inchiesta si distende – quanto più emergono gli aspetti di *thrilling* – e tanto più nitido si fa il cruccio interiore del personaggio. I conti che ha da saldare non riguardano solo gli antagonisti criminali: coinvolgono l'origine, lo stato degli affetti, i destini sbandati di coetanei e amici di un tempo.

Non per questo il romanzo si risolve in un amarcord generazionale a ciglia asciutte. Proprio da Quarto Oggiaro, conurbamento ormai multietnico, sede di più antichi flussi e trasgressioni, l'autore trae anzi le risorse per penetrare nella metropoli di inizio millennio. Ed ecco il reticolo di piazze, chiese, studi professionali, club e capannoni dismessi in cui si progetta il malaffare; dove al calcolo cinico di una borghesia evasiva, distintamente incline al delitto, risponde il tribalismo eslege di un nuovo sottoproletariato d'importazione. Nessuno sembra condividere alcunché nella Milano di Biondillo, non istituti civili né prospettive ideali, ma secondo interessi ciecamente ambiziosi di ceto o di clan tutti trafficano con accanimento. La città che in un passato non lontano vantava il primato dell'inclusione multiculturale, e che Scerbanenco sondava alla stregua di un organismo anonimo e inquietante, eppure concepibile in modo unitario, sembra ora ridotta ad albergo di genti diverse. Solo una intensa, sfrenata vitalità resta a garantirne il dinamismo e se vogliamo il ruolo leaderistico sulla scena nazionale. Quella stessa vitalità, trasmessa da una pleora incomunicante di lingue, gerghi e di residui dialettali, che d'altronde la disgrega.

Più godibile, non solo dal lato espressivo, è il mondo che Camilleri taglia su misura per il commissario Salvo Montalbano, in una sequenza ormai innumere di titoli. Vigàta e dintorni, ossia la provincia immaginaria di un'isola concreta, restituiscono anzitutto i ritmi e le cronache delittuose di una modernità adempiuta. Nulla in romanzi come *La forma dell'acqua* o *La gita a Tindari* o *L'odore della notte* (1994, 2000, 2001) può più confondersi con la Sicilia dei primi due gialli sciasciani. La messa in sordina del tema mafioso, e non solo, ma il garbo con cui l'autore elude le arretratezze economiche e sociali che contristano il territorio agrigentino,

rendono i crimini descrittici compatibili con qualunque Sud borghesizzato. Lo stesso Montalbano, il sanguigno, irresistibile Montalbano, reca in dote una mole di elementi psichici e di attitudini caratteriali tale da denunciarne a priori il conio universale: paternità frustrata, affettività a distanza, dipendenza domestica, moralismo furente e disincantato, sensibilità ecologica, sprezzo del consumismo piccoloborghese, ostilità ai riti della massificazione mediatica, e si potrebbe continuare.

Se c'è un giallista che ha inoculato il virus della modernità cittadina in terra sicula e sicana questo è Camilleri. Non fosse, naturalmente, per l'orgoglio identitario che emerge dal suo fantasioso gramelot linguistico, dall'apologia per uno slow food di impronta secolare, da una paesistica mediterranea abbozzata con vigore. Ovvero da una somma di motivi, stilistici e di contenuto, utili a tradurre l'arcaismo nei termini più seducenti della protesta neoromantica, antiglobalista. Le trame di Camilleri, quando non si slabbrano in urgenze declamatorie, testimoniano la più alta maestria. Nel tratteggio sapido di figure e figurette, come nella gestione sorniona di piste plurime convergenti egli si mostra sovrano: è tuttavia esotizzando il già noto che conquista la moltitudine dei lettori. La provincia siciliana viene bensì urbanizzata negli abitanti e nei costumi (in primis quello erotico), le gesta criminose che vi hanno luogo sono senz'altro da ricondurre a una casistica da manuale, ma non è ancora resa anonima nello spirito e nei *colores*, depositari sin qui della vera differenza.

Il romanzo a *detection* degli ultimi decenni, in sostanza, sembrerebbe estendersi con forza pervasiva su tutto il territorio nazionale, insediando il sublime metropolitano anche in lande un tempo periferiche e ora pronte a patirne gli esiti destabilizzanti. Inevitabile un certo cordoglio malinconico per il mondo di ieri, richiamato sulla pagina secondo strategie più o meno sottili; non al punto, comunque, da compromettere una uniformità di tipi e di moventi criminali che altro non documenta se non l'attenuarsi ormai irreversibile dei particolarismi ereditati. Contemporaneamente, nel suo percorso centripeto verso il cuore del sistema, il giallo viene inglobando, mescidando, contaminando porzioni crescenti di tradizione letteraria. Al riguardo una data significativa esiste, il 1980, anno in cui Umberto Eco dà alle stampe *Il nome della rosa*.

Di qui in poi saranno legione gli scrittori di gialli storici: Carlo Lucarelli, Andrea Vitali, Marcello Fois, Giorgio Todde, per non indicare che i più spiccati. Un quindicennio ancora, e sotto l'effetto di una nuova ondata di americanismo romanzesco si produce una polarizzazione ulteriore tra giallo a *detection*, storico o attualistico, e noir. Documento ne siano titoli come *Almost blue* (1997) sempre di Lucarelli, e *Pericle il Nero* di Giuseppe Ferrandino (1998). Una via seguita con estrosità onnivora da Giuseppe Genna e certamente da Massimo Carlotto, talento notevolissimo di giallista, sempre più inteso, tuttavia, a sollevare i propri eroi ex carcerati dall'onere dell'inchiesta retrospettiva, consegnandoli a truci peripezie di sapore gangsteristico e avventuroso. Ultimo, ma solo in senso temporale, viene il romanzo giudiziario, o *legal thriller*, introdotto sulla scena italiana da Gianrico Carofiglio tramite opere proceduralmente aggiornate come *Testimone inconsapevole* (2002) e *Ad occhi chiusi* (2003).

Poco importa se molti degli autori appena ricordati partecipano dell'uno e dell'altro tipo, affidandosi in volumi successivi alla *detection* classica, a racconti *hard boiled*, giudiziari, ovvero a polizieschi in prospettiva storica. Rilevante, invece, è che nell'ambito di una stessa opera i piani si sovrappongono volentieri rendendone ardua l'identificazione (in questo senso, l'etichetta noir appare a oggi largamente abusata e propagandistica). A partire dagli anni ottanta del Novecento, il giallo italiano entra insomma in una convulsa fase di crescita, allenta i vincoli di genere e si trasforma in qualcosa di assai simile a una nebulosa in cui convivono forme plurime di narrazione. Fermo per ciascuna di esse il tema delittuoso, unico elemento coesivo dell'insieme, ciò che si osserva è il diverso peso che vengono assumendo quelle strutture logiche e analettiche necessarie a darne conto in modo intellettualmente caratteristico. Proprio il giallo storico sembra introdurre a riguardo una cospicua variante, dal momento che l'inchiesta a ritroso condotta dal personaggio detective cade entro una più estesa retrospettiva storiografica a cura del narratore, e dunque offrendo a chi legge una doppia opportunità: l'analisi di un caso criminale che è anche cognizione impressionistica di un altro tempo, e il rilassamento pensoso consentito dalla distanza. Altrimenti motivato è il *legal thriller*, in larga misura disceso dal modulo giornalistico

dei processi celebri. Qui all'intuizione logica o alla destrezza operativa del detective si sostituisce un sapere tribunale e oratorio nemmeno bisognoso di annessi compiuti: in *Testimone inconsapevole* l'identità del vero infanticida resta ignota, basta l'esito giudiziario favorevole all'innocente. Altro ancora il caso del romanzo noir, dedito per gusto e per progetto al tratteggio di una sensibilità violenta; in cui a prevalere sono elementi come la perizia militare del protagonista, la prontezza allenata degli istinti, l'azzardo responsivo, lo spregio delle norme costituite; e in cui lo schema analitico originario cede alle seduzioni progressivamente esasperate della caccia.

Difficile sottovalutare gli aspetti di pluralità complessa che emergono dal quadro. Nel volgere di un ventennio o poco più, smentendo le critiche di chi lo voleva prigioniero di un convenzionalismo rigido e seriale, il genere poliziesco ha mutato il proprio assetto fino ad apparire come un aggregato o supergenere dai confini incerti. Forme nuove e spurie di racconto ne hanno minato la compattezza tipologica e sembrano ora in attesa di una stabilizzazione espressiva se non di norme retoriche indipendenti. Già nel corso degli anni sessanta, invero, il giallo classico o d'azione aveva accusato la vicinanza insidiosa della *spy story* (la serie «Segretissimo» di Mondadori nasce nel 1962): si trattava però di una modellistica d'importazione, quasi del tutto anglosassone. Ora la situazione sembrerebbe altra, diversamente matura. Una nutrita leva di scrittori nostrani, giovani e meno giovani, si dedica alla semplice arte del delitto senza più pudori provinciali né rispetto per i codici romanzeschi trasmessi; con ciò confermando l'attrattiva potente esercitata dalla letteratura a tema criminale, ma al tempo stesso contribuendo a una sua crisi di riconoscibilità.

La cosa non era sfuggita affatto a un maestro degli studi giallistici come Giuseppe Petronio (*Il romanzo poliziesco*, 1985). Fu lui, per primo, a indicare un percorso di inserimento del racconto a *detection* nel circuito della letterarietà blasonata, al prezzo però di un progressivo venir meno delle qualità caratteristiche. Da un esordio sotto i crismi del positivismo scienziato a nome di Poe e Conan Doyle, si passa a uno stadio nobilitante che coincide con il realismo sociale di Chandler e di Hammett, cui segue un punto di estrema tensione problematica con Gadda, Dürrenmatt, Sciascia,

fino allo smarrirsi parcellare del codice primario nel grande alveo delle sperimentazioni tardonovecentesche. Un'ipotesi di rara lucidità, beninteso, che qui abbozziamo in modo sintetico. D'altronde incline a un prospettivismo unilineare, di natura evolutiva e poi dissolvente, che sembra scontrarsi con l'impetuoso risorgere dei generi romanzeschi nell'ultimo terzo del secolo.

Come noto, il fenomeno è da ricondurre per larga parte alle dottrine e alle pratiche del postmodernismo statunitense; e da noi, grazie a Eco, a Calvino, agli stessi Fruttero & Lucentini ha conosciuto una formulazione metaletteraria, ironicamente scaltra, tale da imporsi con relativa facilità anche presso i ceti colti del paese. È il caso di aggiungere, tuttavia, che il declino già nel corso degli anni ottanta delle poetiche facenti capo a una doppia strategia espressiva, alta e bassa, democratica e iperformale (il famoso *double coding*), non lascia affatto il terreno nello stato precedente. Dal recupero ludico e arguto degli schemi di genere, in cui si distinsero i romanzieri postmoderni più avvertiti, si passa senza soluzione di continuità a una loro celebrazione diversamente spregiudicata. La vicenda del giallo storico può valere da insegnamento: caduti gli aspetti di allegorismo, di parodia, di citazionismo assiduo tanto cari al *Nome della rosa*, ecco che al suolo, più che mai disponibili, sono rimasti gli elementi base per un sottotipo misto ma non privo di elementi distintivi. Il giallo storico si è imposto insomma, ha acquisito un profilo nitido e coeso; non altrettanto si può dire a tutt'oggi del noir o del legal thriller, forme troppo recenti, entrate senza mediazioni notevoli nel novero delle patrie lettere. La situazione, in effetti, appare ancora in movimento e ricca di variabili imprecisate. Nulla però vieta di ipotizzare che dalla nebulosa alquanto indistinta di romanzi a tema criminale stiano per emergere altrettanti sottotipi, i quali, al di là di un reciproco e contingente ibridismo, sapranno rendersi autonomi sotto ogni rispetto. O se si vuole, in termini di profezia semieuforica: dalla nebulosa prenderà forma un sistema stellare più organico senz'altro e più fertile di classificazioni; ma di cui il giallo a *detection*, con la sua atmosfera intellettuale e retrospettiva, non sarà ormai se non uno degli orbitali.

Noir, il nero stinge

di Mauro Novelli

Un decennio di successi ha convertito il concetto di noir in un ombrello smisurato, sotto il quale si va ammassando una compagnia eterogenea, decisa a marciare verso le radiose mete del romanzo sociale. Se però non mancano storie convincenti di delitti maturati nel cuore delle campagne, in provincia o nel recente passato, desta qualche perplessità l'approccio alle odierne realtà metropolitane, spesso risolto in chiave esotica, grazie all'intraprendenza con cui gli investigatori – sempre più sciamannati e intrattabili – si calano all'arrembaggio degli abissi plebei.

La criminalità è il momento della vita privata in cui questa diventa *per forza* pubblica.

M. BACHTIN

Riviste, festival, corsi di scrittura, circoli di appassionati, programmi radio, siti internet: e carrettate di romanzi, naturalmente. Il buon vento che da un decennio abbondante so-spinge il noir italiano verso trionfi inusitati non accenna a calare, e anzi ha ormai scavalcato le Alpi. L'euforia suscitata dall'indubbio salto di qualità compiuto dal genere, per la prima volta esportato in misura massiccia, ha reso intanto velleitarie le consuete critiche al linguaggio crudo e al dilagare della violenza, risuonate con forza ancora una decina d'anni fa, ai tempi delle polemiche sui massacri pulp. Peraltro, mentre sempre più spesso le migliori penne nere si dicono progressiste, mosse da nobili intenti demistificatori, la morte di un reazionario del calibro di Mickey Spillane è valsa a ricordarne gli oltre 200 milioni di libri venduti, che ne hanno fatto – come amava ricordare – lo scrittore più tradotto al mondo «dopo Lenin, Tolstoj, Gorkij e Jules Verne». D'altronde basta dare un'occhiata alle uscite della serie di spionaggio «SAS», ideata da Gérard de Villiers (da un quarantennio firma di punta della collana «Segretissimo»), per comprendere quanta presa abbia tuttora la rappresentazione di un mondo manicheo, dove i conflitti si risolvono con la brutalità, dove il dubbio è il contrassegno dei deboli, dove la difesa dell'inte-

resse nazionale – perseguita tra un amplesso e l'altro – passa attraverso la negazione dei valori altrui e il disprezzo della vita umana.

Beninteso, sarebbe fuorviante considerare il noir una mera filiazione dell'*hard boiled*, come pure vorrebbero alcuni nostalgici del buon vecchio giallo, che lamentano quanto sia difficile al giorno d'oggi trovare un invitante *red herring* (cioè uno specchietto per le allodole ben dissimulato, una falsa pista credibile). Del resto il paradigma indiziario, con la conseguente sfida all'intelligenza del lettore, tende inevitabilmente a dissolversi, nel momento in cui il baricentro della storia non verte più sul «chi è stato?». Proprio a partire da questa divergenza strutturale i paladini del noir ne fondano (con un certo snobismo) la superiorità sulla *detection novel* classica, che in ultima analisi postulerebbe – come sostenne Siegfried Kracauer già negli anni venti – il rasserenante trionfo della razionalità borghese. Solo l'inquietante, corrusco, pessimistico noir sarebbe viceversa in grado di ambire alla patente di romanzo con la erre maiuscola: sebbene anche il tratteggio di situazioni infinitamente più drammatiche e brutali, in confronto alla realtà che in genere ci tocca, si potrebbe a buon diritto ritenere consolatorio, al pari dei teoremi complottistici che galvanizzano i lettori da secoli. Ma certo la catarsi, coi suoi nipotini, meriterebbe d'essere maneggiata con estrema cura.

A ogni modo, occorre senz'altro riconoscere che al momento l'etichetta di noir viene percepita come nobilitante rispetto alle concorrenti. L'acquisito prestigio, anzi, ha contribuito a farne uno smisurato ombrello sotto il quale trovano ricovero un po' tutte le vicende che hanno a che fare col delitto: fenomeno che, sfortunatamente, ricorre nella maggior parte dei libri sin dal Vecchio Testamento. Non è questa, s'intende, la sede per affrontare problemi definitori, in mancanza di una classificazione efficace che metta ordine nell'ambito delle *crime stories*, ragionando sul rapporto tra le specializzazioni in cui vanno vieppiù articolandosi e la dominante tra le reazioni presupposte nei lettori: sia il rovello speculativo, la tensione, la sorpresa, la semplice paura, o altro. A uno sguardo d'insieme sull'ultima produzione nostrana, comunque, il grosso di ciò che ci siamo abituati a definire noir sarebbe in fin dei conti assegnabile a caselle affollate da decenni. Si prenda per esempio il poliziesco, un filone senza recise soluzioni di continuità

tra l'ottimo e longevo sergente Sarti Antonio di Lorianò Macchiavelli e i commissari apparsi più di recente, nei quali si accentuano i tratti di scontrosità e disincanto, fermo restando l'ossequio a un'idea di giustizia non di rado donchisciottesca, perseguita individualmente, a volte finanche in contrasto con l'istituzione che rappresentano. Capita come tutti sanno a Salvo Montalbano, ma anche al quasi omonimo e semialcolizzato ispettore inventato da Piergiorgio Di Cara, Salvo Riccobono. Nella sua nuova avventura, *Vetro freddo* (2006), Riccobono viene trasferito da Palermo nella Locride, dove si trova a fronteggiare la 'ndrangheta, stranamente sottovalutata nel settore librario in esame, nonostante vanti potenzialità narrative non inferiori alla mafia, vedi l'impasto deflagrante di modernità e tribalismo tipico delle 'ndrine, i nessi sotterranei con l'imprenditoria locale e le fantasiose modalità di riciclo del denaro, tutti elementi sfruttati a dovere in *Vetro freddo* ma anche nei pochi altri thriller calabresi rintracciabili, come *Il passo del cordaio*, di Domenico Gangemi (2002); o *Ragù di capra*, di Gianfrancesco Turano (2005).

Al Nord, le peculiarità della criminalità regionale hanno fatto la fortuna di Massimo Carlotto, impostosi nel decennio scorso con la serie dell'Alligatore, bluesman prima ingiustamente carcerato, poi riciclatosi in detective: insomma il classico lupo solitario, sguinzagliato nel Veneto del malaffare, pronto a combattere il sapore amaro dei ricordi a colpi di calvados. In seguito, Carlotto ha offerto le più notevoli versioni italiane dei noir alla maniera di Jean-Patrick Manchette e Derek Raymond, tesi a illuminare di sbieco il contesto che propizia il crimine, in modo da suggerire come il mandante ultimo sia il sistema. In tale prospettiva, oltre che a *Nordest* (2005) si può fare riferimento a *L'oscura immensità della morte* (2004), incentrato sul motivo di gran lunga più congeniale allo scrittore padovano, ovvero la vendetta, nell'occasione covata per anni da un uomo in apparenza normalissimo, ma intimamente sconvolto dall'assassinio dei familiari nel corso di una rapina. La barbara ferocia che si scatena nel finale trova spiegazione in questo tarlo: altrove, invece, va prendendo piede la rappresentazione di delitti efferati e incomprensibili, esplosi all'improvviso nella routine quotidiana. Di qui Valerio Evangelisti si è spinto a postulare una progressiva estinzione del movente, che dalla realtà si starebbe trasferendo alla fiction.

Proprio sul perché di una strage assurda, compiuta da uno studente sui colleghi, va scervellandosi l'insegnante cui Antonio Scurati affida il compito di narrare *Il sopravvissuto* (2005). Una scelta d'altri tempi, a fronte delle decine di romanzi recenti in cui il lettore è proiettato nella mente di delinquenti, psicotici, serial killer, disperati e storditi di ogni genere, nella speranza che il fascino del male lo coinvolga emotivamente. Il ritardo con cui è stata recepita questa strategia, di derivazione statunitense, non ha favorito soltanto declinazioni in chiave grottesca, che tanto hanno irritato (condensabili nel ben noto «ho ucciso i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo»), ma anche varianti se non del tutto originali, decisamente riuscite. Tra esse in fondo può contarsi anche *Io non ho paura* (2001), in cui Niccolò Ammaniti ha colorato di nero l'assoluta campagna del meridione grazie all'inesperienza dello sguardo di un bambino, posto al cospetto delle crudeltà degli adulti.

Il mondo dei campi, peraltro, riveste da tempo un ruolo non trascurabile nell'ambito del noir grazie all'opera di Eraldo Baldini. Il suo ultimo romanzo, *Come il lupo* (2006), si fa apprezzare sin dal prologo, che verte su un fallito episodio di brigantaggio, immaginato a metà del Seicento in una remota valle dell'Appennino tosco-romagnolo. Negli stessi luoghi, ma tre secoli più tardi, si dipana la storia di Nazario, ispettore della forestale, ex partigiano, vedovo, che può ricordare alla lontana il protagonista del *Taglio del bosco* di Cassola. Ritmato dalle visionarie crisi di epilessia della figlia, il suo rapporto con un'enigmatica comunità di vignaioli finisce con l'assumere i tratti dell'incubo, o meglio della fiaba tenebrosa, asciutta e intensa, senza concessioni al populismo, alla gergalità, agli effettismi da tregenda. L'ambientazione nei primi anni cinquanta del Novecento, tra l'altro, vale a richiamare un punto che meriterebbe una riflessione specifica, ovvero la clamorosa frequenza con cui gli specialisti del genere guardano al concitato quarantennio che si stende nel cuore del Novecento, tra gli anni del fascismo trionfante e il Sessantotto: Lucarelli, Wu Ming, Camilleri, Perissinotto, Vichi, non sono che alcuni nomi estratti da una rosa amplissima.

In una fase meno distante, tra la fine degli anni settanta (la medesima epoca di *Io non ho paura*) e il 1992, si accalcano i delitti della Banda della Magliana trasposti in *Romanzo criminale* (2002)

da Giancarlo De Cataldo, il più dotato tra i molti magistrati meridionali che di recente hanno deciso di imbracciare la penna nera. La sanguinosa, memorabile Roma pulsante nel suo capolavoro inevitabilmente riporta alla questione del noir come spalliera indispensabile all'attuale romanzo sociale. Il banco di prova decisivo per saggiarne la robustezza andrà però individuato nelle realtà metropolitane di inizio millennio. E qui, un'antologia temeraria come *The dark side* (2006), mettendo a confronto racconti italiani con quelli di maestri del calibro di Stephen King, F.X. Toole, Ed McBain, James Ellroy, mostra bene la nostra sostanziale estraneità all'orizzonte di *Jungletown Jihad*, cui proprio Ellroy ha voluto dedicare il titolo del suo nuovo libro. Un'estraneità prevedibile, confermata da un'altra miscellanea di racconti, *Città in nero* (2006), espressamente riservata al tema in questione.

In quest'ottica, appare paradigmatico il caso di Milano, stante la latitanza nelle trame buie immaginate nella «città più città d'Italia» delle due incognite che nell'ultimo quindicennio l'hanno scossa sin nelle fondamenta, ovvero il crimine d'impresa, tortuosamente intrecciato alla politica, e il ruolo di presunto crocevia del terrorismo fondamentalista. L'unica eccezione di peso è costituita da *Grande Madre Rossa* (2004), in cui Giuseppe Genna connette i fili facendo esplodere il Palazzo di Giustizia insieme ai suoi roventi dossier in un misterioso attentato, attorno al quale prende forma un labirintico complotto internazionale, condito in una salsa schiettamente postmoderna. Di regola, invece, ci si limita al riassetto di fattori tradizionali, senza allargare l'obiettivo sopra la piccola e media criminalità, della quale va in scena la montante spietatezza, la sete di denaro, il mancato rispetto delle regole, non senza rimpianti per i malandrini d'antan, umani e simpatici, magari anche un po' *ciula*. Un trend tanto più sconcertante, ove si rammenti la crudele, livida, indifferente Milano allestita non l'altro ieri, ma oltre quarant'anni fa da Giorgio Scerbanenco. Il che non significa, naturalmente, che da paraggi meno anonimi non possano muovere lavori di qualità, come ha dimostrato Piero Colaprico nei tre romanzi brevi riuniti nella *Trilogia della città di M.* (2004), dove colpisce innanzitutto il piglio «archeologico» della narrazione, che porta per esempio l'ispettore Bagni, durante un viaggio in metrò, ad associare a ogni fermata il ricordo di un fatto di sangue avvenu-

to in zona. Come nella serie del maresciallo Binda, sullo sfondo brulica un universo che non si dubita autentico, ma al tempo stesso appartiene a un collaudato repertorio: l'arguto clochard, il gretto negoziante, l'occhiuta battona in disarmo che ha fatto studiare il figliolo, e così via. Le medesime figure danno vigore all'impianto corale su cui Gianni Biondillo è solito proiettare le indagini dell'ispettore Ferraro, a mollo in una turbolenta Quarto Oggiaro, in cui tutti sembrano conoscersi e ammazzarsi volentieri, non solo al sabato e in tutte le stagioni, come provano i quattro delitti che scandiscono l'anno in *Per cosa si uccide* (2004). Biondillo (al pari di Pinketts, Dazieri e altri) si colloca agli antipodi di Scerbanenco anche sul versante dell'umorismo, profuso a piene mani, secondo moduli debitori più spesso a Fred Buscaglione che a Donald Westlake.

Altrettanto degna di attenzione è la frequenza con cui le storie nere meneghine attribuiscono un ruolo decisivo agli immigrati extracomunitari, nelle vesti di manovali prostitute badanti spacciatori lavavetri e molto altro ancora. Questa predilezione, leggibile secondo diverse prospettive, rappresenta comunque una spia dell'attitudine del genere a cogliere le dinamiche esistenziali degli strati meno abbienti della popolazione. Per converso, anche gli ispettori si proletarianizzano sempre più, sicché non di rado si assiste alla riedizione abbassata della proficua corrispondenza tra Maigret e i dimessi habitat nei quali si muove a meraviglia. Una simile evoluzione allontana tuttavia l'esperienza del lettore a una distanza presumibilmente cospicua, sufficiente a rendere inutilizzabile la classica formula che indica nel poliziesco l'unico tipo di romanzo d'avventure senza traccia d'esotismi: a patto di ragionare in termini di esotismo sociale, prima ancora che geografico. In effetti, sembra riproporsi uno schema d'ascendenza fine ottocentesca. Come allora, un'accelerazione nel processo di separazione fisica e culturale dei ceti inferiori sembra aver prodotto una crescente e morbosa curiosità per la devianza, che spinge a vedere un appropriato precedente degli sviluppi attuali nei «palombari» dello stampo di Paolo Valera, pronti a immergersi negli abissi plebei per regalare un *frisson* al pubblico borghese meno timorato (anzi può essere istruttivo notare come Valera negli anni venti non perdesse occasione per deprecare la scomparsa della bonaria malavita d'epoca umbertina).

Per un altro verso, il concetto di esotismo si presta a inquadrare il fenomeno del cosiddetto noir mediterraneo, che ha traslocato lo scenario principale dei delitti di carta dai geli plumbei e silenziosi delle metropoli del Nord Europa al chiasso variopinto dei vicoli, dei sottoscala, dei porti affacciati su flutti tornati tempestosi, dopo la fine del bipolarismo. Guerre, terrorismo, migrazioni, mafie indigene trasformano in formicai frenetici e micidiali la Marsiglia di Jean-Claude Izzo, la Napoli di Giuseppe Ferrandino, l'Atene di Petros Markaris, l'Algeri di Yasmina Khadra – e chi più ne ha, più ne uccida. Intanto, negli odierni noir italiani l'esibizione di un forte retrogusto regionale è divenuta prassi consolidata, sebbene molti piatti traboccanti di spezie lascino sospettare qualche magagna negli ingredienti di base. Ben guarnita e impeccabile, invece, la ricetta di Andrea Camilleri non prescinde da un'attenta ricognizione sui nodi cruciali offerti dalla cronaca. Al di là dell'impasto dialettale, che ha abbagliato la critica, vale la pena di rimarcare la rovente attualità sottesa alle indagini di Montalbano, di volta in volta a confronto con macchinazioni politiche, terrorismo religioso, traffici d'organi, tragedie dell'immigrazione, truffe finanziarie, speculazioni edilizie... I gialli vecchio stile, a volte, reggono il passo dei tempi meglio dei noir.

Tante storie per i gialli storici

di Gianni Turchetta

Il giallo storico conferma il diffuso ritorno ai generi letterari. Ma mostra pure uno statuto di genere incerto, incline a sbilanciarsi verso l'uno o verso l'altro dei suoi due modelli. Nei gialli storici le attrattive d'intreccio spesso cedono il passo all'autocompiacimento dell'autore, che esibisce le proprie competenze, gratificando se stesso ma evidentemente anche il lettore. Saremmo tentati di parlare di una narrativa di nicchia: se non fosse che il fenomeno ha notevolissime proporzioni quantitative. Nato nei paesi di lingua inglese, il giallo storico si è ormai consolidato anche in Italia, dove offre un ventaglio di testi comunque molto vari.

Nella sua apparente bizzarria, il sottogenere del giallo storico conferma, con abbagliante evidenza, il diffuso ritorno ai generi letterari, ormai in corso da circa tre decenni: colpisce infatti che, fin dal sintagma che lo definisce, esso faccia riferimento a ben due generi, e quanto robusti. Da un altro lato, e senza alcuna contraddizione, esso mostra uno statuto di genere incerto, cronicamente incline a sbilanciarsi verso l'uno o verso l'altro dei suoi due entrambi irrinunciabili modelli. In parole povere, alcuni gialli storici sono decisamente dei gialli, tesi a sfruttare le risorse d'intreccio della *detection* e più in generale della *suspense* legata a vicende criminose; altri gialli storici, invece, sono in buona sostanza romanzi storici, coloriti e vivacizzati da eventi delittuosi. Paradossalmente, i gialli storici finiscono per riaffermare in modo irrisistibile la costitutiva vocazione del romanzo alla mescolanza, proprio mentre sembrerebbero negarla, visto che mettono in atto quello che il solito geniale Bachtin chiamava «criticismo di genere»: cioè la relativizzazione inevitabile del modello, nel momento in cui viene visibilmente associato a un altro.

In realtà le oscillazioni strutturali dei gialli storici sono ben più variegata e sfumate: anche se mettono comunque radici nella

tendenza a far prevalere l'uno o l'altro dei due modelli principali. L'oscillazione chiama in causa soprattutto l'uso dello sfondo storico: in taluni casi tenuto nei ranghi di un contesto suggestivo, ma funzionale alla progressione della vicenda; in altri invece dilatato e prevaricante, gonfiato di infiniti riferimenti a fatti, usanze, atteggiamenti, abiti, mobili, testi e così via. Da questo punto di vista, il giallo storico si presta chiaramente a sviluppare una sorta di bulimia strutturale, dal momento che in linea di principio legittima ogni tipo di arricchimento dei dettagli relativi al contesto, con il conseguente allargamento delle dimensioni testuali. Potremmo persino dire che esso tende a mettere in crisi il principio di ellissi, implicito ma fondamentale nella narrativa, che impone al narratore di resistere a molte tentazioni, per non perdere di vista il filo principale della storia. Non a caso del resto molti gialli storici (come già molti romanzi storici *tout court*) tendono irresistibilmente alle grandi dimensioni, dalle quattro-cinquecento pagine in su. Costitutivamente disponibile a rinunciare almeno in parte alle attrattive dell'intreccio, esso sviluppa spesso un patto narrativo dove l'autocompiacimento dell'autore, tutto teso a mostrare le proprie competenze storico-erudite, si riverbera sul lettore, mosso a sua volta da un meccanismo di autocompiacimento, in quanto gratificato dalla propria stessa capacità di muoversi nella selva del sapere autoriale, al quale comunque partecipa.

Molti autori di gialli storici si concentrano su epoche lontane, particolarmente adatte a stimolare l'esotismo temporale, e forse anche i ricordi di scuola. La fanno da padroni, anzitutto, la classicità greco-latina e il Medioevo. Basti pensare alla canadese Margaret Doody, che ha avuto l'idea di ricondurre i metodi logico-induttivi di Sherlock Holmes nientepopodimeno che all'inarrivabile padre di tutte le logiche dell'Occidente: cioè ad Aristotele, protagonista di tutta una serie di romanzi (pubblicati in Italia da Sellerio), da *Aristotele detective* a *Aristotele e la giustizia poetica* e così via. L'inglese Lindsey Davis ha invece inventato un ipotetico detective privato dell'imperatore Vespasiano: Marco Didio Falco, protagonista di un'altra serie da *Le miniere dell'imperatore* a *La mano di ferro*, *La venere di rame*, *L'oro di Poseidone*. Internet può darci la misura del successo di questi autori: lanciando il nome di Lindsey Davis su Google, si ottengono oltre 3.500.000 siti. Se lan-

ciamo il nome di un'altra autrice celebre, l'inglese Ellis Peters (*nom de plume* di Edith Pargeter), troviamo ancora ben 2.500.000 siti. I suoi gialli, ambientati nel XII secolo, hanno come protagonista un monaco, fratello Cadfael, probabile antecedente del Guglielmo da Baskerville di *Il nome della rosa*: il catalogo Longanesi TEA offre al lettore italiano ben ventisei titoli della Peters, dal tardo e fortunatissimo esordio con *La bara d'argento* (uscito in Gran Bretagna nel 1977: quindi proprio a ridosso dell'ancor più fortunato esordio di Umberto Eco, che è del 1980), a *Il cappuccio del monaco*, *Il rifugiato dell'abbazia*, *Il novizio del diavolo*, *Il pellegrino dell'odio*, *L'apprendista eretico*. Alla Peters sono state recentemente dedicate ben tre antologie di racconti, condensate poi in un'antologia delle antologie, *L'arte del delitto. Omaggio a Ellis Peters* (a cura di Maxim Jakubowski, 2006), dove il prefatore ci ricorda opportunamente, qualora ce ne fossimo dimenticati, che il giallo storico, fondendo «storia e mistero», mostra una sua peculiare vocazione a «offrire al lettore qualcosa di impegnativo e insieme divertente»: il che, aggiungo io, ci riporta dritti dritti (*Watt docet*) alle origini stesse della civiltà letteraria borghese. Il panorama offerto dall'antologia ci aiuta anche a cogliere il ventaglio dei contesti storico-geografici privilegiati dal genere: il Medioevo in testa, poi la Roma imperiale (con netta prevalenza del I secolo d.C., tra dinastie Giulio-Claudia e Flavia) e la Grecia classica, l'Egitto dei Faraoni, il Cinquecento e il Seicento (specialmente Riforma e Controriforma, ma anche l'Inghilterra elisabettiana), la guerra civile americana, l'età vittoriana, la Seconda guerra mondiale (molto meno la Prima). Ci sarebbe peraltro da riflettere parecchio sulle predilezioni tematiche degli scrittori del genere: perché rivelano evidentemente il persistere di *topoi* culturali di lungo periodo, cioè insieme di ossessioni e rimozioni, radicate sì nella tradizione letteraria, ma prima ancora nella congiunzione fra miti nazionali e tradizione scolastica. Il che, a mio avviso, la dice lunga sulle dinamiche psicologiche insite nel successo del genere, che offre ai suoi lettori gratificazioni culturali anche e proprio perché dà loro un po' la sensazione di ritornare a scuola: ma in una scuola senza esami, dove ci si sente immancabilmente bravi.

Anche gli autori italiani si concentrano anzitutto sulla classicità greco-latina: si pensi a Valerio Massimo Manfredi, specialista

di topografia del mondo antico (autore, fra gli altri, di *Alexandros, Il figlio del Sole, Le sabbie di Amon, Il confine del mondo, Palladion, Chimaira*) e a Danila Comastri Montanari (ricordiamo *Gallia est, Mors tua, Cui prodest, In corpore sano, Spes ultima dea, Parce sepulto, Morituri te salutant*), che come Lindsey Davis ambienta le sue storie nella Roma del I secolo d.C., affidando le inchieste a un detective di alti natali, il senatore Publio Aurelio Stazio. Quanto al Medioevo, mi limiterò a ricordare Giulio Leoni, che ha scelto come detective nientedimeno che Dante Alighieri, nella trilogia *Dante e i delitti della Medusa, I delitti del Mosaico, I delitti della luce*.

Se ci concentriamo sul biennio 2005-2006, ritroviamo Danila Comastri Montanari, con *Tenebrae* (2005), tredicesima puntata della saga di Publio Aurelio. Anche se impennate su casi criminali, le storie di Publio Aurelio hanno trame esili, che continuamente sciorinano compiaciuti dettagli eruditi, con vistosi ammicchi al *latinorum* scolastico (basti pensare ai titoli). Eppure la preoccupazione dell'esattezza storica s'intreccia con anacronismi flagranti, in un quadro di assoluto antirealismo. Spicca, in particolare, la totale inverosimiglianza del segretario di Publio Aurelio, il liberto Castore, al tempo stesso erede della tradizione comico-teatrale del servo furbo, simpatico e gaglioffo, ma anche di quella giallistica dell'aiutante (da Watson a Archie Goodwin, allo Harry Klein di Derrick): Castore accampa una stupefacente insolenza verso il proprio padrone, cui chiede sempre quattrini, e che non esita a derubare, è sempre in ritardo (perché sempre impegnato a sollazzarsi con bellissime ancelle), sempre riottoso a obbedire, pronto a contraddire Publio Aurelio e persino a fargli rischiare la vita. Ma le esagerazioni del servo sono ben poca cosa di fronte al superlativo assoluto e continuato che affligge il padrone: bellissimo, superselettore, coltissimo, ricchissimo, generosissimo, fisicamente fortissimo, audacissimo, e, non ultimo, incredibilmente moderno e democratico, pronto a liberare schiavi e perfino a prender parte alle loro rivolte. Al confronto, gli eroi dannunziani sono degli inetti. All'iperbolica nobilitazione del protagonista fa riscontro una narrazione che va avanti a forza di invenzioni sorprendenti, impedendo al lettore qualsiasi ipotesi plausibile sulla soluzione dei crimini. Più in generale, la spudorata glorificazione di Publio Aurelio

Stazio fa ben vedere i debiti del giallo storico verso la resistentissima mitologia del superuomo di massa di gramsciana ed echiana memoria.

Anche se ci sono pochi gialli storici recenti dedicati al Medioevo, ce ne sono vari dedicati al periodo fra Rinascimento e Barocco. Fra questi spicca *L'amico di Galileo* (2006), corposo romanzo d'esordio del valente chimico e sinologo napoletano Isaia Iannaccone, pronto a far valere tutte le sue straordinarie conoscenze di storia della scienza e della tecnica europea e cinese, e a dispiegare una mole incredibile di informazioni sulla storia politica, la storia della Chiesa, la teologia, la medicina, la botanica, la geografia, l'ingegneria, la letteratura, e, *last but not least*, le lingue straniere, comprese le antiche (magari poco conosciute, come l'estranghelo, «un'antica forma di siriano» usata dai nestoriani) e le orientali (il cinese). Protagonista assoluto della storia è ancora un frate, veramente esistito: Johan Schreck, detto Terrentius, medico e botanico, figura centrale della predicazione missionaria dei gesuiti in Cina, membro della prima Accademia dei Lincei, dove conobbe appunto Galileo Galilei. A differenza del Guglielmo da Baskerville echiano, Johan Schreck è solo un ricercatore, uno scienziato, e non assume davvero il ruolo del detective. L'intreccio giallo è qui ridotto all'osso, e la vera molla della storia è l'Inquisizione, che perseguita lo Schreck fino in Cina, fra dispetti, ricatti, minacce e omicidi. Ciò rende il protagonista, indubbiamente, un eroe positivo, con il quale sarebbe difficile non schierarsi, e consente a *L'amico di Galileo*, come del resto già il titolo lascia sospettare, di farsi portatore di un vigoroso messaggio laico: a difesa della scienza e della ragione, della necessità di sperimentare e della libertà di ricerca, contro l'oscurantismo e l'intolleranza, l'arroganza del potere e la violenza di ogni integralismo. Anche per questo *L'amico di Galileo* fa pensare a *Il nome della rosa*. La storia però tende a schematizzare l'opposizione tra buoni e cattivi, e troppo spesso annega nell'implacabile dispiegamento di informazioni erudite, davvero interessanti e rare: ma troppo spesso di dubbia funzionalità narrativa.

Come già avveniva nella tradizione del *gothic tale*, anche nel giallo storico ritroviamo spesso vicende ambientate a Roma: che funziona quasi da archetipo di storicità, nonché come scenografia suggestiva e prestigiosa. Così accade nella prima parte di

L'amico di Galileo, ma anche nel garbato romanzo breve di Gianni D'Andrea, *La misteriosa storia del ritratto di Oloferne* (2006), più vicino alla tradizione del romanzo storico che a quella del thriller. Il bibliotecario Klaus Lusterhandt trova, nella Biblioteca Hertziana a Palazzo Zuccari, un fascio di carte appartenute a Jakob Salomon Bartholdy, console generale di Prussia a Roma dal 1822 al 1825: può così ricostruire la torbida storia di sangue che sta dietro il realismo particolarmente crudo del grande dipinto a olio di Giuditta e Oloferne di un convento di canonici agostiniani. Scopriremo che la testa di Oloferne rappresenta davvero la testa di un uomo decapitato, ucciso dai gemelli Nicola e Giuliano Masi per vendicare l'assassinio a tradimento del padre Tommaso, uomo semplice e buono, di forza straordinaria, diventato brigante dopo aver ucciso involontariamente un esattore delle tasse. Particolare ancora più conturbante, l'autore del quadro è proprio Nicola Masi, pittore capace di dipingere quadri di straordinaria, febbrile intensità: compiuta la vendetta, abbandonerà per sempre la pittura, e non solo.

La scala di Dioniso di Luca Di Fulvio (2005) conserva invece decisamente i tratti di un thriller, per quanto singolare, oltre che di notevole fascino. In prima approssimazione siamo di fronte a un robusto impianto da romanzo storico-sociale, che colloca gli eventi criminosi da cui prende avvio la vicenda in un momento precisamente individuato, e ad alto spessore simbolico: la notte del 31 dicembre 1899. Ma il contesto è d'invenzione: siamo in una città industriale, la cui principale risorsa è una fabbrica di zucchero, ironico emblema di un capitalismo oppressivo e rapace; accanto alla fabbrica sorgono sia le ville dei ricchi azionisti, sia lo squallido quartiere destinato agli operai, icasticamente chiamato La Mignatta. Il clima nebbioso, così come i fantasiosi nomi dei personaggi (Londe, Sciron, Stigle, Noverre, Ignès, Rinaud) spingono a immaginare uno scenario nordico: un po' Londra di Dickens, un po' miniera di Zola, ma con livelli di cattiveria tali da far sembrare la Dogville di Von Trier un paradiso per educande. A Zola rimanda del resto il nome stesso del protagonista, il commissario di polizia Milton Germinal, tossicodipendente come Sherlock Holmes, ma molto più tormentato: soprattutto perché, inseguendo un criminale, l'ha ammazzato con una coltellata, salvo scoprire che il criminale era una donna, e

per di più incinta. Il romanzo costruisce una fitta rete di parallelismi tra immagini di morte e immagini di nascita: a partire dall'invenzione narrativa centrale, imperniata sul mito di Dioniso, con il quale un ferocissimo serial killer s'identifica, inscenando precise corrispondenze fra le proprie stragi sanguinarie e altrettanti passi di una rivelazione mistica (scandita sulla base delle *Baccanti* di Euripide), che si confonde sinistramente con l'avvento del nuovo secolo. La progressione degli efferati massacri viene insieme rivelata e oscurata dai capitoli dove il narratore è l'assassino, che ci fa assistere in diretta ai suoi deliri di onnipotenza omicida, ma senza far trapelare pressoché nulla sulla sua identità. Non è facile delineare sinteticamente la storia di questo romanzo, perché Di Fulvio riesce nell'impresa, tutt'altro che semplice, di far coincidere l'accumulo di simboli con il procedere di una vicenda energicamente scandita e sempre capace di sorprendere: il risultato è un'atmosfera allucinata, e tuttavia mai privata delle sue radici parasociologiche. La stessa *detection* s'incrocia con la questione politica sociale: dal momento che le autorità spingono per trovare in fretta un capro espiatorio, convinte che gli assassini siano in relazione con i conati rivoluzionari degli operai. Ma il commissario Germinal, eroe solitario, pieno di negatività (e pure a sua volta un po' superuomo di massa), sa che la realtà è più complessa di come appare, e che i confini fra bene e male non sempre sono chiari, come ha sperimentato drammaticamente su se stesso. In modo emblematico, del resto, nel romanzo la spinta alla normalizzazione, tipica del poliziesco, si sovrappone alla presenza ossessiva di «diversi», figure inquietanti di un'irriducibile alterità: fenomeni da circo, scienziati fuorilegge, nani e giganti, autentici *freaks*, culminanti nella figura del dottor Noverre, medico anatomista deforme e focomelico, direttore di un ospizio per minorati, che la gente chiama «La città degli Animali».

Se Di Fulvio punta sull'accumulo e sull'iterazione, l'ultimo romanzo di Giorgio De Rienzo, *Lettere d'amore di un giudice corrotto* (2006), s'incardina piuttosto su un calcolato gioco di ellissi e reticenze. L'autore ricostruisce un fatto vero, risalente al 1889, sulla base di documenti non meno veri, ancorché dichiaratamente manipolati. Ma proprio dai documenti scaturisce l'alternanza fra il racconto principale, condotto da un narratore esterno, e i capitoli in corsivo, dove un narratore interno racconta la propria bruciante

passione per la protagonista femminile, Ginevra. Anche se sappiamo pressoché tutto della vita privata del narratore secondo, siamo però tenuti accuratamente all'oscuro della sua identità, di cui non sappiamo quasi niente: a parte il titolo... Oltre al misterioso narratore dei corsivi, l'altro protagonista maschile è Giuseppe Bodo, uomo gracile, gobbo, spregiudicato affarista e giocatore in borsa, che accumula enormi fortune e si sposa, già maturo, con la giovane e bellissima Ginevra, di modesta condizione piccoloborghese. Quando Bodo non riesce più a soddisfare la bella mogliettina, che pure lo ama teneramente, la spinge perversamente ad avventure erotiche che devono avvenire nella loro stessa casa: così che lui possa spiarle. Sarà l'imminente rovina economica, dovuta a una serie di speculazioni sbagliate, a far scaturire un omicidio, forse casuale. Il processo però, pur arrivando a una condanna, non chiarirà affatto le circostanze del delitto: e solo le ultime pagine daranno definitiva soluzione all'enigma. Nel frattempo il narratore interno non smette mai di seminare dubbi, interrogandosi ripetutamente sul rapporto tra la verità e la giustizia dei tribunali, in un malizioso e calcolatamente ambiguo gioco di specchi.

Se la fine Ottocento evidentemente attira non pochi autori italiani, molti altri si concentrano invece sulla Seconda guerra mondiale. *Il fiore d'oro* (2006) ripropone, dopo *Lo specchio nero* (2004), la strana coppia di autori composta dal celebre medievista Franco Cardini e dal fortunato giallista Leonardo Gori. *Il fiore d'oro* è un sequel, che ripresenta anche lo stesso eroe detective, l'ufficiale delle SS Dietrich von Altenburg, innamorato della bellissima e intelligentissima storica dell'arte ebrea Elena Contini, ritrovata in incognito e certo anche in pericolo di vita: tanto più che intorno a loro gli omicidi fioccano. La trama di morte pare derivare proprio dal misterioso «fiore d'oro»: gioiello, o forse arma segreta, i cui straordinari poteri, già conosciuti e temuti da Nietzsche e Wagner, rimandano a culti misterici, adombrati dalle didascalie e dalle immagini di un film perduto, il cui autore è nientemeno che Gabriele D'Annunzio. Il tutto ambientato, con scialo di *locations* prestigiose, a Venezia e soprattutto al Vittoriale, che i tedeschi stanno perquisendo e derubando. Von Altenburg si mostra intanto problematicamente impegnato a far valere il proprio grado, quando ormai quasi tutti i tedeschi diffidano di lui. Fantasmagorico e un po' cervelotico, *Il fiore d'oro* dispiega sen-

za risparmio invenzioni pseudostoriche mirabolanti, cui si accompagnano le quasi altrettanto mirabolanti qualità di quest'ennesimo superuomo di massa: bellissimo, buonissimo, coltissimo, intelligentissimo, e – *ça va sans dire* – irresistibile seduttore. Nonostante tutto, qualcosa nel libro, faticosamente, si salva: soprattutto grazie alla scelta del tempo della storia, il 1944, che moltiplica i contrasti e le ambiguità nei rapporti fra il protagonista e le truppe tedesche, alle quali continua ad appartenere, ma dalle quali ormai è moralmente e politicamente lontano.

In modo assai più sobrio, e narrativamente più efficace, anche Corrado Augias sceglie di ambientare nel periodo più nero della Seconda guerra mondiale *Quella mattina di luglio* (2005). C'è un omicidio compiuto il 19 luglio 1943: cioè poche ore prima del bombardamento alleato sul quartiere di San Lorenzo e pochi giorni prima del 25 luglio. Anche il protagonista di Augias, il commissario Flaminio Prati, è a suo modo un irregolare: solo che la sua irregolarità fa tutt'uno con l'onestà. Subito dopo aver esaminato il cadavere della ragazza assassinata, Prati si trova sotto il bombardamento: decine di persone vengono ammazzate in pochi minuti, ma certo per loro nessuno si preoccuperà di fare giustizia. La coscienza morale e professionale del protagonista si scontra così con una realtà tragica, che rischia di mettere in forse il senso stesso del suo lavoro: perché dedicare tutte le proprie energie alla ricerca dell'autore di un assassinio, mentre il mondo si va coprendo di morti innocenti? Il bombardamento, peraltro, distrugge la casa e il corpo della vittima: complicando così le indagini, che sembrano poter coinvolgere dei pezzi grossi del regime fascista. Ma le cose sono ancora più complicate, perché in quegli stessi giorni si sta preparando il colpo di stato con cui il Gran Consiglio del fascismo toglierà il potere a Mussolini: il malcapitato Prati, fascista moderato, sarà così costretto a districarsi fra potenti sempre più infidi anche perché forse non più tanto potenti, prossimi a essere rovesciati o coinvolti in congiure contro quelli che fino a poco prima erano i loro stessi amici. Narratore esperto ed elegante, Augias non sempre sfugge alle tentazioni del compiacimento letterario, e finisce anche lui per santificare un po' troppo il proprio pur problematico eroe; ma d'altro canto riesce con abilità sia a tenere in pugno la trama del giallo, sia a innestare con buona coerenza la trama poliziesca sullo sfondo storico.

La vita non è un fumetto, baby!

di Giuliano Genati

Dick Tracy è coetaneo di Sam Spade: il giallo a fumetti nasce assieme alla «scuola dei duri», a quella lezione si mantiene lungamente fedele. In area italiana il fumetto d'atmosfera criminale si sviluppa relativamente tardi, ma per lo meno dagli anni settanta precorre e supporta quella istituzionalizzazione del genere che nella narrativa scritta ha corso assai più recente. Di rado vi compaiono investigatori come Alack Sinner, nel cui poetico e disperato squallore si riflette l'infelicità degli altri prima che il loro desiderio di prevaricazione. Ai giustizieri della violenza metropolitana, tuttavia, si oppongono gli eroi giallo-comici, da Alan Ford a Big Sleeping, che si fanno beffe della norma poliziesca proprio mentre tentano di adeguarvisi.

All'inizio, sulle pagine del «Vittorioso», c'erano la mascella quadrata e il pugno implacabile di *Dick Fulmine* (1938-1955), il poliziotto che soppianta gli eroi americani in-visi al fascismo: ma gli schemi dell'esotismo avventuroso a fumetti vi sono appena ritinti di poliziesco, a opera di Vincenzo Baggioli e Carlo Cossio. Né hanno immediati sviluppi i tentativi di riduzione bambinesca della *detective story* intrapresi da Jacovitti, per esempio con il personaggio dell'arcipoliziotto Cip (1945). A un primo sguardo d'insieme sulle sorti italiane del fumetto, si direbbe che il giallo abbia stentato a prendere piede, almeno nelle forme canonicizzate dai romanzieri. In un'ottica pedagogica, le sue tematiche «adulte» non sono ritenute le più adatte a un mezzo d'intrattenimento che viene destinato per lungo tempo a un'utenza infantile. In effetti i tempi e i modi dell'investigazione poliziesca, l'impianto del giallo a enigma, sono idonei alla narrazione distesa del romanzo; non paiono altrettanto conformi alle dinamiche più stringenti e animate del fumetto. Non sembrano del resto commisurabili alla dimensione romanzesca gli spazi perlopiù esigui entro i quali il racconto a fumetti è tenuto a svolgersi. Il nero, più che il giallo, è invece la tinta predominante nel fumetto d'atmosfera criminale, per-

ché il nero risulta senz'altro più in sintonia con le istanze avventurose poste a fondamento dello stesso mezzo fumettistico. S'intende che a riscaldare l'immaginario dei lettori, almeno dagli anni trenta in poi, sono anzitutto le avventure del rischio e della prodezza fisica, del corpo a corpo con gli avversari, piuttosto che l'applicazione del raziocinio logico-deduttivo, la brillante ricostruzione del delitto su base indiziaria. Le origini di tale *penchant* risiedono nella primaria componente iconica del racconto disegnato: che sa offrire in presa diretta il dato di rappresentazione, assai più immediatamente di quanto possa fare il racconto verbale, e tende perciò a sottrarsi alla temporalità in certo qual modo sospesa, differita, dell'indagine retrospettiva, quale predomina per contro nel romanzo *whodunit*. Poiché il fumetto è in grado di sceneggiare visivamente l'azione, e in ciò risiede il suo maggior potenziale espressivo, ecco che i lettori, specie quelli inclini alle candide vampate dell'adolescenza, richiedono giustappunto l'azione, nuda e cruda, non la sua deduzione a partire da quanto è già accaduto. Insomma, se si racconta per figure, la sfida ai ferri corti tra carnefice e vittima risulta inevitabilmente più seducente – con i suoi moventi e i suoi incerti vitali – che non il ritorno sul teatro del delitto a cose fatte, al seguito del detective, soggetto terzo chiamato a ristabilire torti e ragioni per dovere d'ufficio.

La spontaneità pulsionale sollecitata dal fumetto si traduce, nell'ambito del genere poliziesco, in un arretramento cronologico dal momento dell'indagine *post factum* al momento del delitto o della sua reiterazione, cioè al momento del confronto violento: tra il criminale da una parte e la vittima, l'investigatore, o un antagonista altrettanto criminale dall'altra. Di qui il frequente spostamento della funzione protagonista sulla figura del delinquente, motore primo degli eventi, e insieme la progressiva espunzione del ruolo di vittima dal sistema dei personaggi: nessuno può ritenersi innocente, grava su ciascuno il rispettivo bagaglio di colpe. È il rocambolesimo d'ascendenza appendicistica, più che il romanzo poliziesco, a influenzare la nascita del fumetto «per adulti» in Italia. I primi nonché i maggiori eroi neri degli anni sessanta si ritrovano in *Diabolik* (1962), delle sorelle Giussani, e *Kriminal* (1964), di Magnus e Bunker. Essi perseguono una sorta di superomismo individualistico e edonista che li colloca al di là di ogni norma etico-so-

ciale condivisa. L'uno lo fa con ambizioni estetizzanti di agio ed eleganza, l'altro con più genuina spregevolezza: analoga è la loro impareggiabile primazia. La brutalità dell'eroe nero può scatenarsi senza guardare in faccia a nessuno, perché nessuno in fin dei conti è degno di compatimento, tutti essendo dediti soltanto al proprio tornaconto: l'immoralismo del criminale è specchio di una società non meno corrotta ma ben più meschina di lui.

Se per un verso gli eroi del fumetto nero proseguono la vena dell'appendicismo truculento, per l'altro anticipano di gran lunga l'affermarsi del noir nella narrativa scritta. E senz'altro favoriscono l'acquisizione al racconto disegnato dei moduli polizieschi, insieme con un più generale svecchiamento delle concezioni fumettistiche. È negli anni settanta, di fatto, che il giallo consegue piena legittimità nella produzione di fumetti, e arriva a costituirne uno dei filoni portanti, con risultati tra i più significativi anche sul piano del valore estetico. Si delineano allora alcune proposte autoriali di tutto rilievo, come quelle di Magnus, Muñoz e Sampayo, Giardino; «Il Corriere dei ragazzi», che diffonde il fumetto francese e belga, pubblica anche *I grandi nel giallo* e *Uomini contro* di Mino Milani e Sergio Toppi (1972), le storie dei ladri gentiluomini *Gli Aristocratici* e del detective invisibile *L'Ombra* di Alfredo Castelli (1973), mentre su un fronte più popolare l'Eura Editoriale di Michele Mercurio, Filippo Ciolfi e Stelio Rizzo (nata nel 1974) avvia con i settimanali antologici «LancioStory» e «Skorpio» la divulgazione del fumetto latinoamericano, di cui il genere poliziesco rappresenta uno dei bacini più fecondi. Se il giallo autoctono non era ancora abbastanza consistente e differenziato rispetto alle esigenze dei lettori, occorre senz'altro incrementare l'offerta mediante la produzione d'oltreoceano. Di rincalzo, ne traggono incentivo i polizieschi italiani ospitati in settimanali di enorme tiratura come l'«Intrepido» e «Il Monello», sui quali i fumetti erano già affiancati al giornalismo d'intrattenimento. Neppure l'Eura Editoriale peraltro si limiterà a un'iniziativa di importazione: saprà anche promuovere opere di autori argentini rivolte espressamente al pubblico italiano. Nella fattispecie, *Spaghetti Bros.*, di Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno e Domingo Mandrafina (1993), è un affresco d'ambientazione italoamericana in cui si intrecciano le vicende pittorescamente assortite dei fratelli Ferro: un prete, un

poliziotto, un boss mafioso, un'assassina su commissione e una diva del cinema. La narrazione a sequenze alternate, di taglio sapientemente filmico, smentisce con acre ironia le illusioni che ciascuno nutre sul proprio conto e su quello degli altri, al di qua e al di là del perimetro familiare.

Per tal via quindi, tra originali proposte d'autore e opere di stampo seriale, tra elaborazioni nazionali e contributi esteri, il fumetto giallo recupera presto i suoi ritardi nei confronti dell'analogica forma romanzesca, mentre il genere viceversa giace ancora ai margini dell'istituzione letteraria. Il poliziesco fumettato costituisce una piattaforma espressiva dove consapevoli personalità autoriali e una più affinata sensibilità del pubblico possono incontrarsi per dare luogo a opere di buona leggibilità e insieme di pregevole esito artistico. Il fumetto d'autore e quello popolare trovano nelle strutture giallistiche un punto di mediazione tra le rispettive istanze. Non solo gli altri generi della narrativa disegnata, ma la stessa narrativa romanzesca sapranno trarre giovamento da tale reciproca convenienza tra le attitudini compositive e quelle fruibili. La massiccia diffusione e poi l'istituzionalizzazione del romanzo giallo che avranno corso negli anni novanta, poggiano anche sulla crescita del giallo a fumetti avviata vent'anni prima. Emblematica la parabola della Granata Press di Luigi Bernardi (1989-1995), nel cui pionieristico catalogo gli autori più interessanti del fumetto nostrano e internazionale, soprattutto giapponese, stanno fianco a fianco con esponenti della narrativa criminale che di lì a poco avrebbero conquistato gli allori letterari: Giuseppe Ferrandino, Carlo Lucarelli, Marcello Fois, Nicoletta Vallorani.

Conviene ripercorrere dunque, a monte della sua consacrazione letteraria, gli svolgimenti fumettistici del giallo, lungo un itinerario di rapida maturazione estetica. Nel 1969 Max Bunker e Magnus intonano con *Alan Ford* (Editoriale Corno; ora, Max Bunker Press) un controcanto farsesco ai loro precedenti personaggi neri: è una serie di lunga tenuta, il cui successo si basa anzitutto sulla coralità grottesca del gruppo TNT. Gli istituti del genere poliziesco si sovrappongono qui a elementi della narrativa spionistica, ma virano verso un antierismo sbrindellato: il paradosso è che la salvezza della società dipenda da una manica di arruffoni affamati. L'esempio di *Alan Ford* viene seguito da Bonvi e Guido De Maria con *Nick*

Carter, un cartoon che nasce nel 1972 per la trasmissione Rai «Gulp! Fumetti in TV» (poi «Supergulp!», dal 1977): solo in seguito al successo televisivo subentra la trasposizione a fumetti. Di nuovo, è la dominante grottesca a segnare le fortune della serie: il disegno caricaturale è giocato su una gestualità greve ed enfatica, su una gamma fisionomica elementare, cui atti di violenza parossistica apportano ulteriori motivi di deformazione. La ripetitività delle situazioni topiche e dei tormentoni caratterizzanti illustra l'ingegno non proprio brillante dei personaggi. Le storie sono svelte, tra le quattro e le sei tavole ciascuna, attingono ai principali cliché della tradizione poliziesca come pure ai luoghi comuni dell'immaginario cinematografico americano. Nick Carter prevale sì, ma soltanto perché è un po' meno sprovveduto dei malfattori, perché con il gigante Patsy e il minuscolo Ten costituisce un gruppo di lavoro affiatato, nel quale la balordaggine del singolo è compensata da quella dei compagni.

Entro un orizzonte parodico si muove anche Daniele Pa-nebarco con il suo investigatore Big Sleeping, che sin dal nome appare ispirato ai classici chandleriani (le sue avventure appaiono dal 1977 su «Il Mago», poi su «Orient Express»). In questo caso però il giallo assume sfumature d'umorismo intellettualistico, sia nella costituzione grafica, basata sul bozzettismo essenziale proprio della vignetta satirica, sia nell'orchestrazione delle vicende: la gabbia degli stereotipi polizieschi è portata a reagire con realtà culturali estranee al dominio del genere, assicurando reciproci spiazzamenti. Le indagini di Big Sleeping ruotano attorno alle icone politico-filosofiche del movimento studentesco come a quelle della tradizione letteraria o religiosa; gli consentono di interloquire con celebrati personaggi dell'editoria fumettistica come pure di soppesare alcuni temi del giornalismo di costume. Un sarcasmo di prammatica *hard boiled* drammatizza il confronto dialogico dell'investigatore con comprimari e comparse, mentre i contesti, stravaganti o domestici, inficiano puntualmente la sua retorica sublimante. A essa, nondimeno, Big Sleeping si attiene con fermezza, gettando un alone cavalleresco sulle piccolezze terra terra che gli tocca attraversare.

Intenti più corrosivi guidano Stefano Tamburini alla creazione di *Snake Agent* (edito su «Frigidaire» tra 1980 e 1983, e riproposto in volume da Coniglio Editore nel 2005). Qui le istanze autoriali fanno poche concessioni alla popolarità. *Snake Agent* è

un fumetto sperimentale che estetizza le risorse della fotoriproduzione, secondo la logica del *ready-made*: consiste nel riassetto straniante delle tavole di Secret Agent X-9, classico personaggio d'avventura poliziesca inventato nel 1934 niente meno che da Dashiell Hammett e Alex Raymond (il padre di Flash Gordon e Jungle Jim, per intendersi). Assumendo le virtù della riproducibilità tecnica non solo nella fase di pubblicazione ma nella stessa procedura di realizzazione delle tavole, Tamburini abolisce *ipso facto* la necessità del disegnatore. Il gesto della copiatura «mossa» diventa volontario travisamento fotostatico, genera figure stirate e sfocate: esalta la vocazione ipercinetica del fumetto di spionaggio sino all'eccesso ridicolizzante, e insieme traduce graficamente l'esperienza psichedelica degli stupefacenti, il disorientamento etico-cognitivo del tossicomane, quale si manifesta lo stesso protagonista. La sintassi della pagina riassetto conserva peraltro una compiuta leggibilità, in cui si rileva ancor più l'incongruenza delle trame fulminee e dei dialoghi deliranti scritti da Tamburini.

I registri alti, anziché quelli comici o beffardi, sono adottati da Gian Luigi Gonano e Gianni De Luca per *Il commissario Spada* (sul «Giornalino» dal 1970 al 1982; poi nei volumi Edizioni BD-Black Velvet, dal 2002). In contrasto con il superomismo del fumetto criminale, tuttavia, questo funzionario dell'Interpol di Milano si presenta come un eroe borghese, soggetto al mutamento e all'errore, contraddistinto da una moralità specchiata e un carattere burbero. Pure, non mancano nelle sue avventure gli aspetti tetri e angosciosi, desunti talora dall'attualità più controversa. Gli autori optano per approfondire il versante umano e privato del protagonista, vedovo alle prese con il figlio adolescente; sono indotti con ciò a elaborare strutture narrative articolate, in cui la linea di racconto familiare sia motivatamente intrecciata con quella investigativa. Il segno nitido di De Luca, la sua attitudine alla composizione chiara e geometrica interpretano con finezza la spigolosa dirittura del commissario.

Una presenza editoriale discontinua ma vivace e duratura contraddistingue *Lo Sconosciuto* di Magnus (1975-1996), un'opera spionistico-avventurosa le cui tappe autoconcluse si snodano tra le Edizioni del Vascello, il supplemento «S&M – Strisce e Musica» del «Resto del Carlino», le riviste fumettistiche «Orient

Express» e «Comix» (in volume poi presso Einaudi «Stile libero», 1998 e «la Repubblica», 2004). La varietà delle sedi di pubblicazione è indicativa della inquieta ricerca svolta dall'autore bolognese, che si scioglie dai vincoli della produzione seriale condotta assieme a Max Bunker e approda a narrazioni più complesse, senza rinunciare tuttavia a una larga fruibilità. Gli ambienti in cui si muove il mercenario Unknow (lo Sconosciuto) sono quelli del malaffare internazionale, popolati di spie, guerriglieri, trafficanti, faccendieri. Principi propulsori dei singoli e delle organizzazioni sono l'avidità e la prevaricazione: l'*understatement* del vissuto protagonista funge da reagente a contrasto con l'ipocrisia e il doppiogiochismo di personaggi all'apparenza più rispettabili di lui. Unknow non è un mattatore, anzi occupa spesso una posizione defilata, lasciando che una ricca schiera di comprimari illustri ambienti e strati sociali diversificati. Nei sanguigni giochi chiaroscurali di Magnus il nero prevale estesamente sul bianco. Le fisionomie degli attori sono tratteggiate sempre sul filo della caricatura, sebbene il registro narrativo volga nettamente alla drammaticità e i linguaggi tecnico-specialistici apportino nel dialogato robusti effetti di realismo. La caratterizzazione grafica, prima ancora che l'oggettiva ironia del racconto, smentisce qualunque simulazione di coerenza o dignità su cui i personaggi fondino la propria azione. Difficilmente il lettore può schierarsi per qualcuno dei contendenti, equamente abietti: non gli resta che far propria la disillusione dello Sconosciuto, vagliando per suo tramite le forze sopraindividuali che orientano la condotta di ciascuno.

L'eroismo sottotono dello Sconosciuto diventa vero e proprio antierismo con l'Alack Sinner di Carlos Sampayo e José Muñoz, autori bonaerensi che dal 1975 trovano in Italia, presso l'«AlterLinus» di Oreste del Buono, la temperie editoriale più consona al loro lavoro. I connotati dell'*hard boiled* sono assunti inizialmente in maniera compiuta, dalle didascalie autodiegetiche alla scansione del racconto per «casi» investigativi, dai tratti biografici del detective ex poliziotto al suo ruvido idealismo, talmente sopra le righe da risultare cinico. Gli stereotipi di genere tuttavia diventano veicolo a una cruda perlustrazione della quotidianità contemporanea, a cominciare da quella del protagonista stesso, còlto nella sua umanità domestica, seguito sin sulla tazza del cesso.

Il tempo dell'avventura investigativa si frammischia al tempo dell'inerzia esistenziale, delle incoerenze emotive, così da garantire al personaggio una psicologia di inedito spessore. D'altra parte l'insegnamento della «scuola dei duri» viene oltrepassato allorché l'etica del disincanto propria di Alack Sinner lo induce a cercare un contatto solidale con coloro, tra i diseredati, che conservano un barlume di umanità. Predomina nondimeno un quadro desolante della vita metropolitana, da cui si riverbera nell'io un macerante male di vivere. Le istituzioni, la polizia soprattutto, sono piegate all'abuso e all'iniquità; la massa dei concittadini propende all'opportunismo e al pregiudizio rozzo; un tale senso di precarietà avvolge la stessa occupazione di detective, che Alack Sinner è addirittura costretto a cambiare mestiere, finendo a fare il taxista. A poco a poco le maglie del genere poliziesco si allentano per offrire una più variegata panoramica delle contraddizioni sociali. Muñoz la traduce visivamente in una galleria espressionista di maschere deformi, dove i corpi e le fattezze tendono a sfaldarsi nel viscidume del nero di china.

Una soluzione grafica opposta, improntata alla linea chiara, al disegno morbidamente controllato, alla composizione linda e meticolosa, è quella messa a punto da Vittorio Giardino per il suo investigatore privato Sam Pezzo, le cui avventure sono pubblicate tra il 1979 e il 1983 su «Il Mago» e «Orient Express» (una soluzione analoga varrà poi per lo storico-spionistico Max Friedman, ancora su «Orient Express» e su «Corto Maltese», a partire dal 1982). L'eleganza del tratto di Giardino fa a pugno con le situazioni morali rappresentate, di una scabrosità nella quale resta invischiato lo stesso protagonista. Sam Pezzo, altro personaggio di tradizione chandleriana, può vantare, dalla sua, l'attitudine a prenderle più che a darle, l'ironia sbruffona che si ravviva nei frangenti pericolosi, la disinvoltura con cui si muove nel sottobosco dell'illegalità: tutte doti che non gli risparmiano di prendere sovente lucciole per lanterne, né per questo lo rendono più simpatico. Ciò nonostante, sono proprio la compostezza e la fluidità delle strisce di Giardino ad assicurargli il favore di un pubblico classicamente educato.

Le riuscite più originali degli anni settanta imprimono un segno durevole alla produzione fumettistica diffusa dei decenni suc-

cessivi. Tant'è che i protagonisti degli albi seriali editi da Sergio Bonelli, dagli anni ottanta in poi, sono quasi tutti accomunati nel segno dell'archetipo investigativo, diversamente dai personaggi bonelliani nati in precedenza. Benché vi risaltino dominanti di genere diverse da quelle giallistiche, i nuovi eroi dell'editore milanese recano in sé importanti caratteri del protagonista poliziesco. Si attua una sorta di generale «ingiallimento» dei diversi filoni fumettistici: Martin Mystère (1982) è «il detective dell'impossibile»; Dylan Dog (1986) è «l'indagatore dell'incubo»; Nathan Never (1991) e Legs Weaver (1994) sono poliziotti di un futuro fantascientifico; Napoleone (1997) e Jonathan Steele (1999) investigano in contesti permeati di visionarietà psicanalitica e di fantasia mitologica. I crismi esteriori del detective sembrano assunti talora con implicazioni parodiche, soprattutto nel caso di Dylan Dog. Ma non tardano a venire eroi di più sostanziale impostazione poliziesca o noir: da Nick Raider (1988) a Demian (2006), sempre editi da Bonelli, sino al plumbeo Detective Dante (2005) dell'Eura Editoriale. La novità più significativa, tra gli albi seriali, è forse costituita dalla «criminologa» Julia (Bonelli, 1998), che conferma l'introduzione del protagonismo femminile in un campo, come il giallo d'azione, di preferenza occupato da bei tenebrosi o energumani viriloidi. Con ciò, il fumetto poliziesco si apre finalmente alle nuove leve di lettrici.

Accanto alle opere di schietta invenzione narrativa, poi, anche nel mondo antirealistico dei fumetti trova spazio il gusto del cronachismo romanizzato di derivazione televisiva: la storia che più vera non si può. È questa la pista seguita ultimamente dall'editore trevigiano BeccoGiallo con la collana «Cronaca Nera» (2005), entro la quale vengono rivisitati alcuni epocali omicidi dell'Italia contemporanea, da *La saponificatrice* al *Delitto Pasolini* a *Unabomber*. Proprio il fondamentale antirealismo del mezzo fumettistico consente di mitigare la morbosità che dilaga viceversa nello pseudorealismo dei teleschermi: dove non di rado la ricostruzione documentaria e il dovere d'informazione s'intorbidano nel compiacimento del fattaccio o nel patetismo scandalistico.

La ricognizione sin qui condotta consente di individuare nel romanzo *hard boiled* il paradigma variamente reinterpretato dal giallo fumettistico tra gli anni settanta e gli ottanta: per contro

le opere più recenti, da metà anni novanta in poi, risentono pesantemente del modello cinematografico offerto da Quentin Tarantino. In questo senso, hanno il pregio di non nascondere la loro principale fonte d'ispirazione le *Pulp Stories* di Diego Cajelli e Luca Rossi (Scuola del Fumetto, 1996; Edizioni BD, 2005), *L'ultimo della lista* di Alberto Conte, Andrea Piccardo e dello stesso Rossi (Magic Press, 2006) e *Hollywood Bau* di Francesco Tacconi e Mauro Marchesi (sul trimestrale «Mamba», varato nel 2005). Riguardo alla componente iconica, per altro verso, Luca Rossi sembra muoversi tra il Frank Miller di *Sin City* e il Mike Mignola di *Hellboy*: nelle masse nere compatte che squadrano le figure confluiscono tanto le ombre plastiche del chiaroscuro quanto le ombre portate e il buio notturno degli sfondi. Mauro Marchesi, invece, opta per un'iconografia prossima da un lato ai disegni animati Hanna&Barbera e dall'altro al manga più affabile, in contrasto con l'efferatezza delle trame.

Un equilibrio grafico-narrativo più personale è raggiunto da Igort con *5 è il numero perfetto* (Coconino Press, 2002; Rizzoli, 2006): romanzo a fumetti d'ambientazione camorristica, che racconta la catarsi di un vecchio guappo a seguito della perdita del figlio, guappo quanto lui. Il riscatto morale dell'anziano protagonista, peraltro, avviene solo a seguito della carneficina da lui stesso innescata per vendetta, nella quale finiscono sterminati sia il suo ex clan d'appartenenza sia il clan rivale. Qui, secondo l'esempio del miglior poliziesco a fumetti, le scorciature drammatiche degli scontri a fuoco si alternano a distensioni retrospettive ed elegiache, a squarci familiari di bizzarra napoletanità. Il semplicismo sin troppo studiato del disegno, pur controbilanciato da una livida bicromia, non rischia certo di nobilitare personaggi che nel migliore dei casi appaiono ambigui.

È noir, ma non è fiction

di Federico Bona

La cronaca italiana, recente e passata, fornisce gli spunti; il giallo e il noir i metodi per raccontarla. È così che in un contenitore narrativo aperto all'ibridazione tra fiction e non fiction si creano spazi di sperimentazione in cui convivono l'inchiesta di cronaca e la ricostruzione storica, l'indagine psicologica e la riflessione sociologica. Dai Delitti imperfetti del colonnello del Ris di Parma Luciano Garofano alla Gomorra di Saviano, passando per i racconti neri di Lucarelli, nasce un nuovo genere, in rapidissima crescita e ancora privo di solidi modelli di riferimento, ma dal futuro promettente. E non solo per le classifiche di vendita.

Definirne i confini, e a volte persino seguirne le tracce, non è facile, eppure è del tutto evidente che un nuovo genere, che usa modi e forme della fiction per raccontare fatti di cronaca a tinte gialle o nere, si sta prepotentemente affermando. In libreria e nelle classifiche di vendita. Un approdo tanto inevitabile, dopo che dalla tv alla carta stampata la cronaca nera si è conquistata negli ultimi anni spazi sempre più ampi, quanto ricco di promesse. Perché, sciolto com'è da obblighi di format e da vincoli di lunghezza, il libro apre infinite possibilità di ibridazione tra la cronaca e la fiction, e offre ampi spazi di sperimentazione, specie in assenza di modelli di riferimento forti. Proprio come in Italia, dove il nuovo genere ha sì mosso i primi passi oltre un lustro fa, ma ha iniziato a crescere solo nel 2005 per esibire, nel 2006, un'accelerazione improvvisa quanto caotica. Siamo insomma a pochi istanti dal big bang e non tutte le galassie sono ben definite. E le differenze tra un libro e l'altro possono essere molto profonde se consideriamo che, all'interno dello stesso genere, hanno diritto di cittadinanza sia l'inchiesta di cronaca che la ricostruzione storica, sia l'indagine psicologica che quella sociologica, solo per esemplificare alcune possibilità. La stessa formazione degli autori è la più disparata: si va dai giallisti ai giorna-

listi, dai poliziotti ai magistrati, dagli psichiatri agli avvocati, spesso a fianco l'uno dell'altro nel firmare a più mani un libro.

In tutto questo caos, un punto fermo per la verità c'è: Carlo Lucarelli, giallista e sperimentatore instancabile del nuovo genere. Partito occupandosi, prima in tv poi anche attraverso i libri, di misteri della storia italiana, filone oggi seguitissimo, specie dai giornalisti, ha poi iniziato un sodalizio con lo psichiatra e criminologo Massimo Picozzi, altro volto noto al pubblico del piccolo schermo. Insieme i due, dopo *Serial killer* (2003), campione di un altro filone in ascesa, quello delle biografie psicocriminali, hanno di recente intrapreso un'opera di vera e propria alfabetizzazione tecnica del lettore italiano, con titoli come *Scena del crimine* (2005) e *Tracce criminali* (2006), in cui spiegano terminologie e metodi della polizia scientifica, illustrandoli con alcuni casi esemplari. Un lavoro, questo di fare un po' d'ordine, indispensabile in un momento di rapida crescita, come confermano altri due titoli premiati dal pubblico, firmati da Luciano Garofano, comandante del Reparto Investigativo Scientifico dei Carabinieri di Parma: *Delitti imperfetti* (2004, a cura di Fabrizio Rizzi) e *Delitti imperfetti. Atto II* (2005, a cura di Aurelio Pino). Curioso, semmai, l'apparente scambio di ruoli tra Garofano e Lucarelli: il primo si comporta infatti da romanziere e parte dai casi che ha dovuto affrontare raccontando solo in funzione della loro soluzione le tecniche che ha utilizzato; il secondo presenta, come in un manuale, una serie di tecniche investigative e innesta il racconto delle indagini in cui si sono rivelate più determinanti solo per chiarirne le applicazioni.

Ma i casi più interessanti dell'anno trascorso, sia per il successo di vendita sia per l'originalità del cocktail tra fiction e non fiction, sono probabilmente *Il mostro* (2006), di Michele Giuttari, e *Gomorra* (2006), di Roberto Saviano. *Il mostro* si legge davvero come un romanzo, e qui pesa sicuramente l'esperienza da scrittore del poliziotto Giuttari, che esordì proprio raccontando i fatti di Firenze con Carlo Lucarelli (ancora lui) in *Compagni di sangue* (1998), e di recente è stato l'apprezzato autore di *Scarabeo* (2004) e *La loggia degli innocenti* (2005). *Il mostro* è un libro incalzante, di cui è difficile interrompere la lettura, che ricostruisce passo dopo passo, in ordine rigorosamente cronologico, l'escalation dei delitti del cosiddetto «mostro di Firenze» e quella delle nuove indagini

condotte da Giuttari, tutte successive agli omicidi. Con un merito non indifferente: nonostante molti dei fatti narrati siano noti, e molti ricordi riemergano inevitabilmente durante la lettura, il testo riesce sempre a tenere vivo l'interesse, svelando dettagli inediti oppure fornendo un nuovo senso all'insieme degli eventi. Il pregio maggiore del libro, però, sta nella messa in scena dello sviluppo delle indagini, tutta imperniata sugli interrogatori. Perché qui ci troviamo quanto più lontano possibile dalle modalità romanzesche consuete. I testimoni chiave, infatti, vengono ascoltati più volte, e a ogni dichiarazione aggiungono piccoli particolari che ampliano la loro versione dei fatti o ne cambiano, spesso leggermente ma significativamente, il senso. La verità, insomma, non si rivela attraverso una serie di colpi di scena ma grazie a un monotono e paziente lavoro di ritessitura da parte degli inquirenti, che oltretutto devono continuamente valutare come indurre il testimone ad aprirsi e badare a non commettere errori che potrebbero rendere le sue parole inammissibili in tribunale. Insomma, abbiamo la sensazione di trovarci per la prima volta dietro le quinte di una vera indagine poliziesca e questo accresce la nostra partecipazione emotiva, oltre a incuriosirci con una serie di piccole rivelazioni sulla quotidianità di un mestiere spesso trasfigurato a fini narrativi.

Questa atmosfera di vicinanza viene però turbata nell'ultima parte del libro quando, in linea con i più classici schemi del thriller, il poliziotto-eroe si trova a dover combattere, nella ricerca della verità, contro forze potenti e ben occultate che vorrebbero insabbiare gli aspetti più inquietanti della vicenda. E questo, che pure non può essere considerato uno stratagemma narrativo di Giuttari, bensì un'ulteriore rivelazione di una storia vera, tende a minare il patto di fiducia tra narratore e lettore. È un paradossale problema di verosimiglianza: in pratica, quando la realtà ricalca troppo le geometrie della fiction tendiamo a non accettarla perché poco credibile. E a soffrirne è l'intero genere, non solo *Il mostro* o *Gomorra* dove, come vedremo, si riproporrà in proporzioni ancora più accentuate.

Gomorra, tanto per cominciare, è un libro difficilissimo da definire, a metà strada tra il racconto in presa diretta e il saggio, così come il suo autore, Roberto Saviano, è sia testimone dei fatti sia documentato ricercatore universitario. Un doppio registro che re-

gala al libro gran parte della sua forza e originalità, ma che insieme ne incrina l'equilibrio, perché alla lunga il tentativo di illustrare in modo organico la camorra e il suo giro d'affari rimane sopraffatto dall'emergere di un magma potentissimo di storie, figure e rivelazioni quasi impossibili da tenere a bada. Il risultato è che restano impressi a fuoco vivo nella mente solo alcuni aspetti del «Sistema», come chiamano la camorra coloro che ne fanno parte, e della vita al suo interno: capitoli come quelli che si occupano del ciclo delle merci clandestine, della produzione tessile per i marchi d'alta moda, del nuovo mercato della droga o dello smaltimento dei rifiuti sono veri schiaffi all'ignoranza o all'indifferenza di chi legge. Anche perché Saviano riesce a renderli materia pulsante nutrendoli di incontri che superano la corazza della facciata esterna, descrizioni che fanno appello a tutti i cinque sensi, scoppi di indignazione che chiedono di prendere posizione.

Molto del peso di questo lavoro, però, si ripercuote sulla posizione del narratore che, stratonato tra i fatti di cui è protagonista e quelli di cui riporta materiale documentale, diviene l'elemento più contraddittorio in *Gomorra*. La sensazione è che, per mantenere alto il coinvolgimento emotivo del lettore, Saviano usi il racconto in presa diretta anche in situazioni di cui non è stato testimone, forzando la mano e risultando così meno autentico. Accade solo a tratti, ma ciò complica le questioni di verosimiglianza sollevate, ancor più che nel *Mostro*, da una materia a volte troppo simile alla fiction. A partire dal comportamento dei boss, i quali volutamente traslocano di peso dal cinema alla realtà abiti o atteggiamenti per costruirsi un'immagine e incutere rispetto. Come Walter Schiavone, che addirittura si fa costruire una villa ispirata a quella del gangster cubano Tony Montana in *Scarface*: incredibile ma verissimo. E se in casi come questo il gioco è scoperto, ce ne sono decine d'altri in cui la realtà, descritta crudamente, presenta aspetti difficili da accettare, o troppo simili alle chiacchiere iperboliche da bar per essere presi sul serio, pur essendo drammaticamente veri. Ed è questo il vero nodo da risolvere per chiunque voglia raccontare fatti di cronaca: far dimenticare la fiction e rendere credibile la realtà. Una sfida complicata, che rappresenta però anche la miglior promessa di un genere di cui dovremo presto tornare a occuparci.

Delitti seriali in tv

di Enzo Marigonda

Macchine narrative sempre più perfezionate, le storie di distretti o commissariati, detective o reparti di polizia scientifica raccolgono consensi sterminati tra i telespettatori. Poco importa che si prediligano gli enigmi classici delle signore in giallo e le indagini psicologiche degli investigatori nostrani in tonaca o divisa, oppure si venga conquistati dal ritmo serrato delle serie americane tutte laboratori high tech, autopsie compiaciute e glamour criminale delle metropoli. Quello che funziona è la compresenza, nella misura breve di una singola puntata – punteggiata di picchi di tensione collocati in maniera funzionale in coincidenza degli stacchi pubblicitari –, di un protagonista noto e rassicurante e di un intrigo sempre nuovo.

In televisione il delitto abbonda, da gran tempo e in varie forme. Notevole attenzione viene riservata ai fatti di sangue realmente accaduti, o meglio, ai casi più appassionanti e clamorosi, poi variamente ripresi in programmi di ricostruzione e approfondimento spesso istruttivi, condotti con passione e competenza (Franca Leosini, Carlo Lucarelli).

Lasciando da parte i «fattacci» della cronaca nera e limitando il campo d'osservazione alle storie di fantasia, occorre distinguere tra la fiction che rientra esplicitamente nel genere poliziesco («Colombo», «Montalbano», «Maigret», «Starsky & Hutch», «CSI» ecc.) e le componenti gialle, di delitto e mistero, saltuariamente reperibili in serie e sceneggiati di tipo completamente diverso, da «Orgoglio» a «Incantesimo», da «ER» a «Desperate Housewives». In questi casi, e in tantissimi altri, l'omicidio, la colpa, il rimorso entrano in gioco come espedienti più o meno efficaci per innalzare la temperatura passionale della vicenda e mantenere desta l'attenzione dello spettatore.

Non diversamente da ciò che accade nella produzione letteraria corrente o in tanti soggetti cinematografici, il delitto è un agente d'intensificazione narrativa quasi infallibile, un accelerato-

re di emozioni, una spezia che rende gustosa anche la pietanza più insignificante. I comportamenti, i sentimenti, i moti dell'animo dei personaggi possono anche sfuggire e annoiare, ma l'uccisione, il morto ammazzato s'impone come qualcosa di fatale e definitivo, un fatto che non si può ignorare, una violazione della norma e dell'ordine che non può rimanere senza conseguenze, e che anzi esige una risposta, un'indagine, uno svelamento.

Superato l'orrore e l'indignazione per la violenza esercitata contro la vittima, subentra infatti il piacere del mistero, l'eccitazione investigativa, il paziente lavoro che farà venire alla luce i moventi e i processi che hanno portato al delitto: un grumo d'odio e di segreti che l'assassino deve difendere a ogni costo, anche al prezzo di nuovi crimini. Ne scaturisce un potente effetto di curiosità, se non di complicità, variamente ripartita tra detective e colpevole.

Le serie poliziesche in tv offrono tutto questo, in abbondanza e con regolarità, in mille varianti e in forma molto concentrata. La brevità, la condensazione è forse il loro primo e più evidente requisito.

La durata di un'ora scarsa, caratteristicamente scandita dalle pause per gli inserti pubblicitari, costringe a racconti piuttosto semplici, schematici, privi di fronzoli. C'è appena il tempo per svolgere, in modo sintetico, la sequenza antefatto-delitto-scoperta del cadavere-indizi-sospetti-falsa pista-crisi-intuizione-prova-smascheramento-arresto o morte/suicidio del colpevole. Per contro, è quasi impossibile cogliere e descrivere decentemente i caratteri dei personaggi di turno, spesso ristretti a uno stereotipo: il sociopatico di buona famiglia, il pusher nero, l'adolescente nei guai, la bella fredda e senza scrupoli, il poliziotto corrotto, il vizioso uomo di successo ecc. Lo scavo psicologico (che poi di solito si riduce alla presentazione di un insieme di contrassegni ricorrenti – vezzi, tic, manierine – esclusivi del personaggio) è riservato alle figure che compaiono stabilmente nella serie: l'investigatore, i suoi aiutanti ecc.

Le pause precostituite sono un ulteriore vincolo: ogni tot minuti, prima della raffica dei «consigli per gli acquisti», l'azione deve registrare un picco, una discontinuità, un punto d'arresto e d'apertura alla fase successiva. Insomma, una sospensione che sia una *suspense*. Si procede quindi a piccoli strappi e colpetti di scena, sovente telefonati, accompagnati da frasette sentenziose o bre-

vi battute, lapidarie quanto formulaiche e prevedibili. L'episodio di una serie spesso si dà a vedere come una concatenazione di frammenti narrativi con una parvenza di autonomia, talvolta introdotti da una breve inquadratura ricontestualizzante, tanto per far capire al più torpido dei teledipendenti che non siamo più all'interno dello stacco pubblicitario.

Lo spezzettamento d'altronde tiene conto e fa parte delle correnti abitudini d'uso del mezzo televisivo, ricche d'interruzioni, andirivieni, rumori e disturbi di ogni sorta. La confidenza con la struttura, i personaggi-chiave e i caratteri peculiari dei propri *serial* preferiti permettono di riprendere facilmente il filo, e questo è un altro bel vantaggio rispetto a storie gialle più elaborate e impegnative.

L'intenzione facilitante, e la facilità di comprensione e di orientamento che ne discende, accomunano molte serie poliziesche. Si direbbe che una delle preoccupazioni dominanti sia di trovare un buon compromesso tra la complessità costitutiva dell'enigma e la speditezza della soluzione. Una situazione che appariva intricata fino a un momento prima si chiarisce poi in un batter d'occhio, anche a costo di eventuali implausibilità e forzature logiche, che generalmente si tollerano o passano inosservate grazie alla stessa sbrigatività dei tempi televisivi.

La semplicità delle storie, o semplificazione che dir si voglia, si appoggia anche a una differenza tra buoni e cattivi che in altri contesti è spesso molto meno netta. Hanno cioè un peso molto minore le ambiguità e i risvolti problematici di tanti film e romanzi gialli, variamente impegnati a mostrarci le ragioni dell'assassino e i lati oscuri di chi deve prenderlo o giudicarlo.

Nei telefilm polizieschi la certezza degli schieramenti appare essenziale. Da una parte – incarnata dall'eroe positivo fisso – la legge, la giustizia, la virtù, la sicurezza, l'ordine sociale, la difesa di chi è in pericolo. Dall'altra parte, la devianza, la violenza, il male, l'arbitrio, il disordine, l'offesa che ogni omicidio arreca alla comunità, e che è percepibile anche nei gialli «da camera» più giulivi e stilizzati, risolti da mature signore apparentemente svaporate come Miss Marple o Jessica Fletcher.

Scoprire il colpevole e punirlo con severità è dunque tassativo, anche se spesso si sorvola sul dopo: importante è vedere subito lo scintillio delle manette, non tanto il carcere o la forca. Del re-

sto, nel corso del tempo una certa indulgenza verso i colpevoli si è insinuata anche nei *serial*. Non è solo questione di fare della tv educativa, chiarendo per bene i diritti di cui gode il sospetto o l'imputato, fosse pure il peggior tagliagole con le mani ancora lorde di sangue (lo sforzo di autocontrollo del detective manesco che legge all'arrestato la formula d'uso è un classico).

Si nota anche qualche sommaria ambizione sociologica, un tentativo d'inquadrare e dare un senso alle scelte di vita nell'illegalità, una sbirciata veloce al degrado dell'habitat urbano, al retroterra familiare svantaggiato, alle violenze subite nella tenera infanzia ecc. Dominano ovviamente le preoccupazioni di «correttezza politica», specie in ambiente nordamericano: si cerca di non calcare la mano contro ispanici e afroamericani, gay e islamici ecc. tranne quando non se ne può proprio fare a meno, essendo stati troppo cattivi.

Sul versante italiano, s'intravede piuttosto una disposizione diffusa all'indulgenza e alla bonarietà, implicita nella maschera stessa di certi protagonisti (il maresciallo Rocca di Gigi Proietti, per esempio), ma forse determinata più in profondità da una mentalità «perdonista» o «buonista» di matrice cattolica e solidaristica.

Pur senza le qualità tecniche e il ritmo serrato degli americani, i telefilm polizieschi di produzione italiana sono spesso godibili, scorrevoli, sostenuti da buoni interpreti e sceneggiature non disprezzabili. Tuttavia, è difficile che si facciano prendere sul serio fino in fondo: per quanto le vicende possano essere drammatiche e i crimini efferati, aleggia pur sempre un sentore casereccio e vernacolare, che stempera la tensione e induce a prendere le distanze di quando in quando. La scelta degli attori – figure amate, come Manfredi, Proietti, Terence Hill, Zingaretti, o bellezze popolari italiane come Marcuzzi o Arcuri – conferma il forte legame con la commedia all'italiana, che assicura gli innesti ironici e sdrammatizzanti.

Tra l'altro, la colloquialità e la simpatia del trattamento, spesso applicata a personaggi in divisa, carabinieri o pubblica sicurezza, devono aver contribuito a rendere più popolari, accettabili, psicologicamente vicini coloro che lavorano nei corpi di polizia. L'umanizzazione del poliziotto è un tratto comune a molti telefilm, di ogni paese, ma nella produzione italiana sembra particolarmente felice, ottenuta in modo spontaneo, con notazioni accat-

tivanti ma tutto sommato credibili, al di là dell'inevitabile accentuazione scenica. Basti pensare alla galleria di tipi umani che attorniano il commissario Montalbano: se dovesse accadere di essere coinvolti in un'indagine di polizia, chi non vorrebbe avere a che fare con personaggi come Augiello, Fazio, Tatarella?

La ripetizione è un altro aspetto saliente, alla base del piacere e dell'attaccamento al telefilm poliziesco. Si ama la riproposta e il ritrovamento del già noto almeno quanto la scoperta e la sorpresa del nuovo.

Fin dal primo apparire di una serie è facile notare la spinta – abilmente assecondata, o forse anche suscitata dai produttori stessi – a fissare alcuni punti di riferimento essenziali, utili per godersi al meglio le puntate successive. Vengono cioè colti rapidamente e isolati certi contrassegni espressivi caldi e rassicuranti, che piacerà incontrare di nuovo, più e più volte, così da creare prima possibile un effetto di riconoscimento, consuetudine e confidenza.

Nel caso dei personaggi costruiti con più cura, questi contrassegni emergono presto e con chiarezza: le operazioni di pulitura della pipa di Maigret, «Montalbano sono!» e i suoi «cabasisi» da non rompere, l'impermeabile e la gesticolazione italica del tenente Colombo, i baffi esageratamente curati di Poirot. Ma anche gli eroi minori, senza quarti di nobiltà culturale, sviluppano qualche tratto proverbiale che li rende riconoscibili e affettivamente investiti: la pelata di Kojak, lo sguardo fintoinnocente di don Matteo, la bocca a cuore e il toupet di Derrick ecc.

È pur vero che – diversamente da altre forme di racconto televisivo: *soap opera*, telenovela ecc. – gli episodi di una serie gialla sono storie autonome, in sé concluse e apprezzate per la singolarità della vicenda che presentano di volta in volta. Ogni caso fa storia a sé e richiede indagini e soluzioni diverse da ogni altro.

Nello stesso tempo però viene apprezzata al massimo grado la continuità, la stabilità, la tipicità dei comportamenti, dei caratteri, degli stili d'indagine, dei rapporti tra i personaggi fissi: un certo modo di rivolgersi ai sottoposti; l'ammirazione e il rispetto di cui gode il leader; le tecniche d'interrogatorio ben collaudate, i trucchi, i saltafossi; le battute di spirito ricorrenti; le forme caratteristiche in cui si esprime la collera, l'ansia, l'euforia, l'amicizia, il

desiderio, l'attaccamento, l'antipatia; l'impulsività o la prudenza nel momento dell'azione ecc.

L'unicità dell'episodio, con tutto ciò che può contenere di sorprendente, viene sì goduta, ma alimentandosi di continuo di certezze e ricorrenze, così da consolidare quel senso di vicinanza e familiarità che appare decisivo ai fini dell'affezione alla serie. Si potrebbe anzi sostenere che il singolo episodio sia preso e percepito come una variazione, una delle tante possibili, su un motivo di fondo, indefinitamente replicato, che poi è ciò che si vuole veramente sentire.

Naturalmente, l'appuntamento fisso e l'intimità dello spazio domestico in cui avviene l'incontro con i protagonisti delle serie gialle preferite rafforzano il senso di prossimità e appartenenza. Muovendosi tra gli oggetti e gli atti della quotidianità del telespettatore, gli eroi eponimi dei *serial* – e qualche volta anche qualche personaggio secondario – entrano a far parte del pantheon familiare, in una posizione che sta tra l'amico provvidenziale e il genio tutelare. Il loro intervento è sempre benefico e apportatore di pace. Parte da una realtà esterna percorsa dalla violenza, inquietante, caotica, pericolosa, e la bonifica mediante uno sforzo di comprensione e ricostruzione del senso. Il finale del singolo episodio potrà anche essere talvolta amaro, ma in ogni caso corrisponde al ripristino di un equilibrio prima gravemente turbato. Per quanto imperfettamente, la soluzione del caso raddrizza i torti, risarcisce gli innocenti, restituisce fiducia nella giustizia. In una parola, rassicura: i luoghi abitati, le strade, le case, la propria stessa casa, trovano per un poco una forma di pacificazione, un riparo immaginario dalla minacciosità del reale.

Le necessità di sentirsi tranquilli e al sicuro è implicita nei riferimenti domestici che spesso caratterizzano i discorsi e i vezzi privati dei protagonisti delle serie poliziesche. Molti investigatori per esempio apprezzano la buona tavola – Montalbano, Maigret, Poirot – e la disposizione di spirito più distesa che il mangiar bene comporta (e che talvolta favorisce l'*insight* risolutivo). Altri, come Colombo, amano evocare la figura della moglie o alleggeriscono la tensione parlando di vacanze, di sport, della propria casa. Altri ancora (Cordier, Barnaby) sono volentieri rappresentati su uno sfondo domestico, in scenette di famiglia, nei rapporti con i figli, nelle

piccolezze della vita quotidiana. In certi telefilm tedeschi (ma anche italiani), realizzati alla buona, senza grandi mezzi – Derrick, Siska ecc. – sono gli stessi uffici investigativi ad apparire quanto mai «domestici», dimessi, privi di certi segni usuali del lavoro poliziesco (armi, grate, uniformi ecc.), non diversi da un comune trilocale d'abitazione.

Tutto questo, certo, serve a «umanizzarli» aggiungendo un tocco di colore, ma contiene anche un messaggio di «normalità», ribadisce l'esistenza – la necessità dell'esistenza – di uno spazio protetto e relativamente libero da conflitti, ben distinto dalla dimensione dell'illegalità, delle violazioni, dello scatenamento delle pulsioni. Dato che questa dimensione di fatto assorbe il grosso delle energie e delle attenzioni, sia di chi indaga sia di chi guarda la tv, occorre sottolinearne il carattere di eccezionalità, la non normalità.

La grande quantità di delitti e violenze che passa ogni giorno attraverso i telefilm polizieschi, in realtà, lavora proprio nel senso della normalizzazione. Specie se si pensa ai telefilm di produzione americana e alle ambientazioni più sfruttate – New York, Los Angeles, Miami – è difficile evitare una sensazione di violenza endemica e di comportamenti delittuosi diffusi in ogni strato sociale, con una facilità a usare le armi e un tasso di mortalità davvero impressionanti. Per contrastare con efficacia il male, non bastano certo le forze del singolo detective, per quanto brillante, ma è necessario un lavoro di squadra, un impegno collettivo costante. È una situazione ben rappresentata in serie come «Law & Order» o «CSI», dove il soggetto dell'investigazione è il gruppo, molto coeso ma articolato su una pluralità di competenze distinte e bene integrate.

La notevole qualità tecnica e il realismo dei *serial* americani, per non parlare della loro numerosità, sortiscono un effetto di amplificazione e danno il senso di una società pervasa dal crimine, molto al di là della realtà dei fatti. I ritmi piuttosto veloci, la frequenza dei colpi di scena, la crudezza di certi dettagli, la scabrosità dei retroscena, l'impegno e l'estrema serietà dei componenti del gruppo, tutto contribuisce a intensificare la drammaticità, con effetti positivi sul piano spettacolare, ma anche con qualche ricaduta ansiogena. In una società ormai malata e autodistruttiva, che ha perso qualsiasi contatto con le regole di moralità e di convivenza, non bastano più le capacità intuitive e identificatorie dell'investigatore.

Si cerca salvezza negli strumenti della tecnologia e nei saperi specialistici, applicati alla ricostruzione della scena del crimine («CSI»). L'ispezione accurata del cadavere va di pari passo con la raffigurazione ravvicinata dei corpi martoriati, che enfatizza (e in parte erotizza) gli aspetti macabri e orrorifici. A partire da indizi sottilissimi e labili tracce biologiche, col sostegno di eccellente spirito d'osservazione e solide capacità logico-deduttive, si perviene allo smascheramento del colpevole, senza bisogno di agitarsi troppo con interrogatori, pedinamenti, pressioni psicologiche. Il fattore umano rimane in secondo piano, di fronte alla diabolica efficienza della strumentazione scientifica utilizzata al meglio. I personaggi stessi agiscono come macchine o come robot: oggettivi, imperturbabili, completamente assorbiti dal lavoro, raramente distratti da passioni o debolezze.

Il risultato complessivo è insieme affascinante e raggelante. Attraverso l'ingrandimento e la fissazione sui minimi dettagli, il senso e l'integrità di quella persona che era una volta la vittima si scompongono e vanno perduti. In compenso, il delitto acquista interesse, diventa più accettabile, trova di nuovo il modo di normalizzarsi e di permeare le fantasticherie quotidiane.

Nell'editoria giallistica, autore vince collana

di Paolo Giovannetti e Graziano Nani

Negli anni 2000 l'editoria giallistica e noir italiana registra l'indebolimento delle spinte dal basso che avevano caratterizzato il decennio precedente. A un consolidamento di marchi e collane corrisponde una rivalutazione dell'autorialità. Un pubblico allargatosi sensibilmente sceglie con maggior consapevolezza i «nomi» che gli interessano e – per orientare le proprie scelte – ha meno bisogno di riferimenti espliciti al genere. Indicatori paratestuali più visibili emergeranno in un secondo tempo, nelle collane di bestseller.

Carlo Lucarelli l'ha dichiarato a chiare lettere. Negli anni novanta il percorso editoriale del noirista o giallista esordiente implicava un massimo di eclettismo, e insieme un dialogo non conflittuale con un sistema produttivo assai vivace. Sellerio, Granata Press, Theoria, Minotauro, ma anche Hobby & Work e persino i «Gialli Mondadori» offrivano spazi praticabili all'autore di genere. Ciò avveniva in modo tanto più allettante in quanto il giovane talento non era tenuto a modulare il poliziesco secondo un'unica intenzione, ma al contrario poteva esplorare registri e tradizioni anche assai diversi fra loro, suscettibili di essere soddisfatti appunto da marchi editoriali eterogenei. Per esempio: nella prospettiva di Lucarelli, se da un lato «La memoria» di Sellerio appariva funzionale al noir storico del commissario De Luca, in effetti coerente con il progetto «sciasciano» di una *detection* che metta a nudo le emergenze pubbliche italiane recenti e remote, dall'altro lato i giovanilismi della bolognese Granata Press potevano offrire un adeguato ricovero alle citazioni filmiche, più marcatamente comiche e attualizzanti, della «serie» Coliandro. E così via. Solo che, come lo stesso Lucarelli ha dichiarato, quel percorso a zig zag a un certo punto si interrompeva: l'autore in crescita doveva rompere i

troppi fidanzamenti e, fattosi monogamo, approdare all'editore della vita; nel suo caso, alla funzionalissima Einaudi. Un'impresa, cioè, che è capace di offrire, oltre a collane generaliste, la declinazione multimediale di «Stile libero», poi ulteriormente scandita in comodi comparti di genere e/o di mercato – fra cui quello «Noir», codiretto dallo stesso Lucarelli, è certo il più interessante.

Si è trattato di una trafila in effetti innovativa: reso del tutto o quasi trascurabile il riferimento forte a una convenzione masificata (tipicamente, ai mondadoriani «Gialli»), lo scrittore legato a un genere ha trovato dentro un sistema editoriale *in progress* la sponda giusta per la propria ricerca; e si è scoperto in sintonia con iniziative che hanno scelto una politica editoriale eclettica, aperta anche a contributi un tempo ghehettizzati dai detentori del gusto.

L'esito è stato uno straordinario allargamento delle maglie di genere, e insieme una convergenza di impostazioni apparentemente opposte. Due esempi fra i molti possibili. Quando, nel 1990, Pino Cacucci dava alla luce l'insolitamente lungo ed eslege *Puerto Escondido*, nel contenitore viceversa specializzato di Interno Giallo, spingeva l'evoluzione del thriller d'azione in quella direzione terzomondista-rivoluzionaria che di lì a poco sarebbe divenuta la cifra espressiva caratteristica di Massimo Carlotto. Intorno al 1995, poi, gli Eraldo Baldini e Giampiero Rigosi (oltre ovviamente allo stesso Lucarelli) che uscivano per l'eclettica Theoria acclimatavano il noir in una serra onnicomprensiva, e ne proponevano inedite varietà. Curiosamente, ma forse non troppo, la riscoperta anche istituzionale del genere e le spinte a un rinnovamento «senza nome» della narrativa italiana producevano effetti analoghi. A sostenere il processo, ripetiamo, una piccola e media editoria coraggiosa e in qualche caso lungimirante. Che altro si può dire, a consuntivo, delle scelte fatte da Elvira Sellerio con quel signore ormai anziano la cui precedente carriera letteraria, all'altezza del 1994, era costellata quasi solo di insuccessi e rifiuti?

Ne è disceso un fenomeno da tempo sotto gli occhi di tutti. L'etichetta *editoriale* di genere comincia a non essere necessaria, essendo pienamente introiettata da autori e pubblico. Non per questo il dato convenzionale passa in secondo piano. La stessa eterogeneità delle forme mediante le quali si dispiegano le norme tradizionali finisce, paradossalmente, per rafforzarle: almeno nel mo-

mento in cui vi siano destinatari pronti a condividere certe innovazioni. Come spiegare altrimenti l'accettazione della lingua, d'acchito ostica, di Camilleri? Solo l'esistenza di acquirenti interessati al genere, ma non ostili al nuovo e aiutati dal filtro editoriale, può giustificare per lo meno l'*avvio* di un certo tipo di successo.

Se tale è la dinamica che ha caratterizzato i novanta, è probabile che da sette-otto anni a questa parte qualcosa sia cambiato, anche se il quadro appare non privo di incoerenze. Intanto – dato forse secondario ma non del tutto trascurabile – permane una residua vitalità dell'antica consuetudine generica, quella legata alle collane superconnotate e condizionate dalle regole (anche di lunghezza) più ferree. Se prendiamo un caso duemillesco come quello di Giulio Leoni, ci accorgiamo che lo slancio destinato a portarlo agli «Omnibus» mondadoriani viene da un esordio dentro la canonica serie dei gloriosi «Gialli»: a collaudare insomma un meccanismo e una formula poi capitalizzati in un contesto generalista. E quasi lo stesso dicasi, arretrando di un maggior numero di anni, per il discreto riscontro dei gialli *peplum* di Danila Comastri Montanari: dalla collana specializzata di Mondadori a una collocazione specifica dentro la Hobby & Work (con la serie «Publio Aurelio Pocket»), il passaggio è da una convenzione condivisa a una convenzione personalizzata, ormai imposta al mercato, in conformità alla dinamica «autoriale» appena vista – su cui peraltro dovremo tornare. E nella stessa prospettiva va forse letta l'iniziativa della Marsilio di varare la collana «Black» con intenti sia di consolidamento istituzionale sia di ricerca.

Del resto, certi editori coraggiosi (Granata Press, Theoria, Minotauro) hanno chiuso assai presto, altri come Marcos y Marcos, già benemeriti, si sono parecchio raffreddati verso il giallo-nero italico, altri ancora come e/o lo hanno valorizzato ma in funzione di una precisa collana, anzi di un autore (Carlotto, ovviamente, punta di diamante e insieme direttore di «Noir mediterraneo»). In generale, comunque, il piccolo e il medio-piccolo sembrano avere evitato la strada di una specializzazione troppo connotata: il caso Sellerio appare in questo senso indiscutibile; e anzi il formato, la grafica, persino la carta della «Memoria» sono la garanzia di una anomala *classicità* capace di inglobare senza contraddizioni ogni nuova e novissima settorializzazione.

A confermare il quadro, contribuisce il fatto che il già ricordato «Stile libero noir», attivo dal 1998, in realtà ha svolto un ruolo abbastanza secondario quanto alla codificazione del genere, per lo meno in relazione agli autori italiani. Anzi, sembra aver puntato su dinamiche tutto sommato divaricate, di frontiera, e quindi non del tutto coerenti con una mera valorizzazione di dati acquisiti. Per un verso, ha sì reso omaggio al padre di tanti autori italiani, soprattutto di area emiliano-romagnola, Lorianò Macchiavelli, ripubblicando diverse sue opere; ma per un altro verso ha dato spazio a nomi nuovi e innovativi, come per esempio Giampaolo Simi e, soprattutto, Girolamo De Michele (il pregevole *Tre uomini paradossali* di quest'ultimo ha davvero poco dell'opera di genere). Osservazione, questa, che deve suonare come elogio d'una linea editoriale che con ogni evidenza cerca di mantenere aperta una certa serie testuale, e che forse gioca le proprie carte migliori sulla valorizzazione dei modelli stranieri.

Conferma infine la discontinuità con i novanta il non eccelso protagonismo dei piccoli editori, specie se «nuovi». Il loro ruolo è più quello di conservare nicchie statiche che non di proporre nomi davvero emergenti. Certo, la vitalità di Dario Flaccovio con la sua «Gialloteca» nata nel 2002 potrebbe essere il segnale di un intelligente fermento dal basso; mentre non si può non registrare la continuità del marginale Todaro, sempre capace di mantenere livelli qualitativi dignitosi. Ma per esempio colpisce che Zona, attenta proprio al pubblico giovanile, abbia aperto al poliziesco e affini con una serie di titoli assai deludenti; e che Addictions (brillante nel proporre azzeccate antologie di racconti) non sappia andare oltre Alda Teodorani nel momento in cui offre un nome italiano di punta. Il caso del resto più esemplare è fornito dal chiacchieratissimo «Colorado Noir» legato al regista Gabriele Salvatores, inteso a ricercare nuovi talenti e trame se del caso per lo schermo. Non solo nel giro di due anni ha perso la propria connotazione indipendente retrocedendo al rango di una collana Mondadori, ma soprattutto non ha imposto alcun nome nuovo capace di candidarsi a un gradino più alto della scala editoriale. Vero è anche che, per quello che abbiamo avuto modo di vedere, *l'a priori* filmico ha condizionato i tipi di scrittura adottati, appiattendone insomma non poco le caratteristiche letterarie.

Eppure, a voler scommettere su una parabola editoriale paradigmatica, è il caso di puntare (e in effetti il rischio è minimo) sull'iter seguito da *Io uccido* di Giorgio Faletti. Quando nel 2002 un'opera così clamorosamente convenzionale esce per Baldini & Castoldi, l'editore non si preoccupa troppo di segnalare le caratteristiche di genere, relegate quasi soltanto alla dicitura del titolo. Certo, a fare premio è stato il nome dell'autore, peraltro esordiente nel campo della narrativa. Ma il punto, crediamo, è esattamente questo. L'autorialità conta più del riferimento al genere, anche se necessariamente lo implica e ne sfrutta le potenzialità fidelizzanti, l'incitamento a comprare il «nuovo romanzo di...» perché ci si aspetta di ritrovarne certe caratteristiche ormai fissate.

Da ciò consegue una sorta di movimento in due tempi. Vale a dire: proporre l'autore già noto e apprezzato per la sua appartenenza a un filone riconoscibile entro una collana generalista (poniamo: il Dante detective di Giulio Leoni edito nell'«Omnibus» di Mondadori, oppure Michele Giuttari che esce nella «Scala» di Rizzoli); quindi, se l'opera ottiene il minimo di successo atteso, riposizionarla in una collana di bestseller (ce n'è una «Oscar» e una Rizzoli, com'è noto, pressoché con lo stesso titolo), e con un paratesto che enfatizzi la natura dell'oggetto. Il lettore appassionato all'autore-genere, in definitiva, si affida soprattutto alla paternità dell'opera, lanciando la volata al lettore meno esperto, che andrà viceversa allettato con un surplus di segnali esterni in grado di rafforzare la genericità del prodotto. Davvero, guardate quante sono le copertine poco caratterizzate che – nel passaggio alla dimensione tascabile – virano clamorosamente al giallo o al nero, si screziano di rosso sangue, e magari strizzano l'occhio alla tradizione del «Giallo Mondadori» (se si esaminano certi recenti involucri degli «Einaudi Tascabili», si scoprono veri e propri *pastiche* grafici all'insegna del più gustoso citazionismo). Rientrato dalla finestra, il genere reclama insomma la propria importanza.

Né il fenomeno deve colpire in negativo. Anzi, che gli editori sentano di poter fare affidamento su pubblici di nicchia capaci in qualche modo di innescare il successo, i successi, è certo un bene. Ovviamente, il rischio è di andare alla ricerca soprattutto di tanti Dan Brown virtuali, e di accontentarsi solo di quelli: magari incoraggiando i più curiosi pastoni oggi tanto di moda. Chessò: la

sommatoria di *detection*, horror, ambientazione storica a dominante dietrologica, culturalismi esoterici, che tanto piace ai fans di un Giuseppe Genna. Il fatto è che in giro si vedono sempre più lettori competenti, per lo meno in relazione a certe piccole tradizioni; persone che vanno in libreria e appunto cercano «l'ultimo di...», sapendo già che cosa li aspetta, quali attese saranno soddisfatte e quale margine di imprevisto sarà loro riservato. Né si capisce che male ci sia se il comportamento di tale pubblico spiana la strada alle falangi dei lettori più massificati.

Del resto, è probabile che percorsi di questo tipo stiano rafforzando alcune realtà intermedie, connotate sì ma non eccessivamente sbilanciate nella direzione di un preciso e univoco genere. Insomma, che Andrea G. Pinketts e Sandrone Dazieri (riferimenti ormai consolidati anche in chiave latamente multimediale: per i passaggi televisivi del primo e per il contributo al cinema dato dal secondo con *La cura del gorilla*) continuino a pubblicare per «Strade blu» Mondadori è in questo senso sintomatico. La connotazione giovanilistica della collana segnala la «modernità» del fenomeno ma non lo vincola eccessivamente: il resto lo faranno il lettore esperto, il volano mediatico, il tam tam dei fruitori soddisfatti. Altrettanto dicasi, a maggior ragione, per «Stile libero»: entro il quale uno dei non moltissimi veri capolavori del noir italiano, vale a dire *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo, è uscito nella sottosezione «Big»; a sottolineare le ambizioni dell'opera e insieme a definirne la collocazione ambigua – di genere sì, ma con molte concessioni ad altro. Fenomeno tanto più interessante, questo, in quanto un romanzo dello stesso De Cataldo, recentemente ripreso da «Stile libero noir», vale a dire *Nero come il cuore*, era stato inizialmente edito da Interno Giallo nel lontano 1989, poi (nel 2002) era stato in qualche modo declassato nella sottocollana nera del «Giallo Mondadori», prima appunto di riemergere nella serie «fondata da Luigi Bernardi e Carlo Lucarelli».

In effetti, sempre a proposito di autori senza alcun dubbio talentuosi, colpisce che l'ormai stabilmente einaudiano Marcello Fois, anche con le sue opere più leggibili e in pieno allineate alle norme condivise dal più ampio pubblico, non sia mai andato oltre la collana degli «Einaudi Tascabili», rimanendo sempre fuori da «Stile libero». Almeno in parte siamo di fronte a una remora pas-

satista, secondo la quale lo scrittore qualitativamente più ambizioso va collocato nei contenitori d'arte. E la cosa, nel panorama che abbiamo descritto, decisamente stona (tra l'altro, Fois viene da Granata Press che aveva accolto tanti altri noiristi della sua generazione).

Lo abbiamo già accennato: il quadro, pur complessivamente definito, è ancora in movimento. Del resto, lo sdoganamento del genere si scontra con incertezze nella gestione editoriale dei singoli autori, e soprattutto con sciatterie testuali a volte sconcertanti. Né si tratta solo della qualità non sempre eccelsa di molte opere oggi entusiasticamente consumate. Appunto in una prospettiva coerente con le caratteristiche di libri spesso scritti da autori non «letterati» o da mestieranti di genio che badano poco al dettaglio, ciò che dispiace è il carente, carentissimo editing. Per fare un esempio, è da credere che un occhio minimamente attento alle questioni di decoro testuale coglierebbe nel bestseller *Io uccido* 200-300 loci suscettibili di interventi, peraltro semplicissimi ma non per questo meno necessari (ripetizioni immotivate, improprietà lessicali, uso dei tempi verbali ecc.). E che di certe opere di Domenico Cacopardo sarebbe stata necessaria una revisione complessiva, è un rilievo che si impone quasi immediatamente di fronte a certe lungaggini o, viceversa, a certi dialoghi sin troppo stilizzati.

Così dicendo, si sfonda – beninteso – una porta aperta. E infatti chi non sa che l'editing è il grande *desaparecido* dell'editoria italiana nell'era del digitale? Vero è che costringere l'acquirente motivato di cui sopra a confrontarsi con romanzi decenti se non impeccabili quanto a intreccio, ma scritti deplorabilmente male, rischia di indebolire una pratica – la lettura letteraria – già così poco diffusa in Italia, che nel giallo-nero ha trovato una delle sue poche oasi. E poi si pensi a quante argomentazioni apocalittiche vengono in questo modo offerte su un piatto d'argento agli ancora numerosi detrattori di ogni letteratura codificata... Impallinare i generi è uno sport tipicamente italiano. E insomma, signori editori, non rovinare una tradizione finalmente divenuta viva anche da noi, non mortificate con le vostre miopi economie un oggettino tanto appagante e redditizio!

Perché leggiamo i gialli

di Vittorio Spinazzola

È uno dei generi forti della modernità letteraria: svela il perturbante ma riconcilia con l'ordine, racconta il crimine ma manifesta fiducia nella giustizia, fa trionfare il bene ma è intrinsecamente laico, ha protagonisti comuni ma capaci di scoprire i più efferati disegni criminali. Sa ibridarsi con il romanzo storico, il rosa, il fantastico. Il favore dimostrato dal pubblico alla narrativa poliziesca coincide con il desiderio di confrontarsi con trame romanzesche gestite da un io narrante che conduca con spregiudicatezza la sua sfida al lettore. Dal giallo primario alle sfumature più intense del noir, insieme al colpevole si ricerca il piacere della lettura: e alla fine, il gusto della scoperta di un enigma ben congegnato ripaga della fatica di leggere.

In campo letterario, il passaggio dal ventesimo secolo al ventunesimo è avvenuto all'insegna del poliziesco: cioè del genere di romanzo che punta più astutamente al coinvolgimento del lettore nei meccanismi d'intreccio. L'insediamento di questo tipo di produzione libraria nel sistema editoriale italiano era avvenuto già da tempo: la data di riferimento abituale è il 1929, quando Mondadori lanciò una collana periodica intitolata «I libri gialli», accorto pseudonimo per evitare il ricorso a termini troppo espliciti. Ma per lo sdoganamento, ossia la legittimazione estetica da parte dei ceti colti, ci vollero ancora vari decenni, e l'entrata in gioco di scrittori altamente autorevoli, da Gadda a Sciascia, da Fruttero & Lucentini a Eco. Fu quest'ultimo a dare il colpo decisivo, utilizzando le convenzioni giallistiche con spregiudicatezza postmoderna ed efficacia eccezionale: successo megagalattico sia di critica sia di pubblico.

Così infine, nell'ultimo scorcio del Novecento si è arrivati a una vera invasione generale del romanzo poliziesco, a tutti i livelli, dai più sofisticati ai più grossolani, e nelle modellizzazioni più vecchie o più nuove. A impersonare questa irresistibile ascesa si può prendere Andrea Camilleri: gli ci volle una vita per farsi conosce-

re, anzi semplicemente pubblicare, ma da vecchio è diventato un glorioso re delle classifiche, mentre otteneva l'attestato di qualità costituito dall'inclusione nella famosa collana dei «Meridiani».

Evidentemente questa forma o formula di genere, così caratterizzata e così duttile, ha aumentato straordinariamente la sua presa sull'immaginario collettivo per effetto d'una crescita esponenziale del desiderio di assaporare il brivido dell'avventura, nei lettori forti come in quelli deboli. Si direbbe quasi che il grande assetto della civiltà urbano-borghese connesso alla fine della Guerra fredda abbia avuto per contraccolpo una voglia dilagante di emozioni sanguinose, inquietudini, paure, ribrezzi da eccitare e insieme esorcizzare con le invenzioni narrative giallistiche. Questo genere romanzesco, tipicissimo della modernità, si prestava particolarmente bene al compito perché assicura l'appassionamento del lettore attraverso l'utilizzo sistematico dei meccanismi psicologici della curiosità ansiosa: che si traducono narrativamente nelle tecniche di calibratura della *suspense*.

La distanza abissale di questi procedimenti rispetto all'idea di letteratura prevalente nel Novecento sancisce il declino delle sofisticazioni elitarie, d'indole programmaticamente sperimentale e avanguardistica, esaltando il ritorno a orientamenti tesi ad allargare la cerchia del pubblico disponibile alla lettura, non a restringerlo selettivamente. Ma ovviamente il ricorso alla *suspense*, pur fondamentale, non basta di per sé a spiegare la fortuna travolgente del poliziesco. Va tenuto conto che lo statuto del genere dà una forte motivazione etica allo sfruttamento della curiosità per gli sviluppi del racconto, in quanto la qualifica come ansia di giustizia: ossia desiderio impaziente di veder ristabiliti i valori umani che il delinquente ha leso. E ai giorni nostri, si può capire che un'esigenza simile sia particolarmente sentita.

Bisogna poi aggiungere che il poliziesco è intrinsecamente laico: non presuppone alcuna fiducia in qualche corte di giustizia oltremondana, così come d'altronde non fa appello ai verdetti che saranno emessi dal tribunale della storia futura. Siamo su un orizzonte di attualità tutta terrestre. Su di esso viene inscenata una esplosione di pulsioni aggressive, delle quali il lettore è invitato a partecipare su un doppio versante: rabbrivendo alla loro impressionante manifestazione e condividendo la meritata punizio-

ne, conseguente allo smascheramento del colpevole. È vero che i giallisti più pensosi, come per esempio il giovane Sciascia, evitano di dare alle loro storie la conclusione dell'*happy end* più rasserenante. Ma la struttura del racconto d'indagine rimane la stessa, ed è sempre orientata a un accertamento di verità: che è comunque una vittoria morale dell'esigenza di giustizia, anche se priva di effetti pratici.

Forte della sua natura invariabilmente bifronte, tra il turbamento e la rassicurazione del lettore, il poliziesco si concede una disponibilità disinvolta a ibridarsi con le tipologie narrative più diverse, senza smentire la propria identità. Dal punto di vista dell'evoluzione dei generi letterari, la novità più significativa di fine secolo e millennio è l'incrocio del poliziesco con un genere di comprovata vetustà e nobiltà, il romanzo storico: *Il nome della rosa* lo ha riusato e parodiato, dando il via a una schiera di emuli e seguaci. Ma anche la fantascienza è stata cannibalizzata, lasciando inalterati i moduli dell'inchiesta, come nei romanzi goticheggianti di Valerio Evangelisti. Il fatto è che nell'epoca delle globalizzazioni, quando il pianeta è stato perlustrato per ogni dove, l'immaginazione avventurosa può assumere tinteggiature esotiche robuste solo proiettandosi a ritroso nel passato, prossimo o remoto, oppure inabissandosi nel futuro.

L'essenziale è che la vicenda punti sempre a rischiarare l'oscurità che avvolge, confonde e falsifica un evento delittuoso. Non si tratterà di un mistero metafisico, come tale impenetrabile, ma piuttosto di un enigma, da risolvere con le risorse psicofisiche di cui è provvisto l'indagatore, e che investono non solo il raziocinio ma anche l'intuito. Tutti sanno che un fattore decisivo di fortuna del giallismo è la possibilità offerta al lettore di identificarsi senza sforzo in una figura di eroe positivo modernamente inteso, magari non senza macchia ma senza paura, addestrato professionalmente a sventare gli inganni e vendicare i misfatti dell'illegalità. Dal frate Guglielmo da Baskerville di Eco al commissario Salvo Montalbano di Camilleri, all'ispettore Michele Ferraro di Gianni Biondillo, al sergente Antonio Sarti di Lorian Macchiavelli, al commissario Bordelli di Marco Vichi, all'inquisitore Nicolas Eymerich di Valerio Evangelisti, negli anni scorsi è venuta componendosi una galleria di ritratti quasi interminabile.

A passarli in rassegna, ci si accorge che per lo più presentano un tratto fisionomico unificante: sono incarnazioni dell'uomo medio e comune, quasi si trattasse dell'inquilino della porta accanto. Sì, il Guglielmo di Eco ha qualche aspetto superomistico, ma per compenso l'autore mette in risalto che non è affatto infallibile, e che la sua conduzione dell'indagine sfiora il fallimento. Quanto ai suoi colleghi dei tempi nostri, ciascuno ha i vizi, i difetti, le magagne della normale umanità. L'ispettore Ferraro di Biondillo, per citarne uno, è proprio un poveraccio, per non dire uno sfigato. Aggiungiamo un dettaglio. Uno stereotipo frequente vuole che il poliziotto, professionista serio e persona perbene, abbia una vita sentimentale disastrosa. Caso esemplare, il ruvido Montalbano, che vive in Sicilia ma ha una petulante fidanzata residente a Genova; e non si sa bene se lui se ne consoli qualche volta con una pimpante svedesina.

Siamo comunque lontani sia dall'ascetismo del Philip Marlowe di Chandler sia dalla casalinghitudine del Maigret di Simenon. S'intende però che il sesso non manca di prendersi le sue rivincite. In effetti, diventa elemento basilare in un filone che di recente ha avuto sviluppi clamorosi, rivaleggiando con il classico giallo a enigma. La si chiami noir o horror o semplicemente giallo d'azione, questa tipologia ridimensiona il peso della struttura analitica, che fa consistere il racconto nella ricostruzione retrospettiva delle modalità e responsabilità di un crimine già avvenuto all'inizio della narrazione. Nel giallo d'azione l'indagine si svolge in simultanea con il compiersi delle imprese criminose, sovente replicate in serie. Siamo sempre di fronte al solito conflitto tra la Legge e l'Illegalità, ma in un clima di sovreccitazione dinamica e con esiti incerti, o per lo meno assai arrischiati.

Ad arroventare la *suspense* provvede l'enfatizzazione degli stimoli emotivi, in chiave sadomasochistica. Le grosse macchine romanzesche di Giorgio Faletti e Tullio Avoledo ipnotizzano il lettore con storie di psicopatologia sanguinaria ben più efferate, e scombinare, dei casi di ordinaria delinquenza dei polizieschi d'impianto tradizionale. E in un mondo pervaso da una sorta di delirio generale, non c'è da stupirsi se il protagonista ci rimette le penne in modo atroce, come capita in *Lo stato dell'Unione* di Avoledo. Il comprensibile desiderio di veder ristabilito il giusto ordine delle cose viene

dunque deluso. Ma l'essenziale è che si arrivi alla scoperta della verità e all'individuazione dei colpevoli, anche se destinati a rimanere impuniti: come notoriamente capita spesso davvero.

Il punto è che, paradossalmente, il personaggio può ben essere sconfitto, ma l'io narrante è sempre vittorioso: nel senso che si rivela in grado di spiegare al lettore come si sbrogli la matassa. Naturalmente, in qualsiasi romanzo colui che narra la storia (in prima o in terza persona, è lo stesso) sa bene come si sono svolti i fatti, per il buon motivo che glielo ha detto chi li ha inventati, ossia l'autore reale. Ma nel genere giallistico l'io narrante fa finta ostinatamente di non saper nulla di più di quel che viene man mano comunicato esplicitamente dall'investigatore o alluso ambigualmente, compresi gli errori ed equivoci di cui in seguito ricredersi. L'uso della prolessi è rigorosamente bandito. Lo scopo di questa strategia è di tenere il lettore in uno stato di soggezione, di dipendenza accentuata da chi gli sta somministrando, tra mille trucchi e ambagi, le notizie necessarie per alimentare la sua curiosità.

Qui sta la ragione di fondo della fortuna incontrastata arrisa al giallo in tutte le sue coloriture nella stagione del postmoderno o del postpostmoderno: il desiderio dilagante di ritrovare il piacere della lettura attraverso trame romanzesche gestite da un io narrante tecnicamente ben preparato, che conduce con spregiudicatezza la sua sfida al lettore, in una partita di gioco nella quale vince chi perde. Se il lettore intuisce troppo presto come andranno a finire le cose, dà una prova di sagacia che potrà gratificarlo, ma facendogli cessare in anticipo il divertimento. Se invece gli toccherà aspettare sino all'ultima pagina per capire chi ha infranto la legge e perché, si sentirà mortificato per la sua scarsa bravura, ma sarà rallegrato dalla constatazione di avere scelto un libro ben fatto.

In un'epoca in cui tutto è regolamentato, omologato, reso prevedibile, e nello stesso tempo ognuno si sente esposto alla casualità e caoticità più sorprendenti, lasciarsi coinvolgere nei ritmi incalzanti dell'avventura poliziesca significa riconoscere all'immaginazione un compito che non è puramente evasivo e consolatorio. L'investigatore d'oggi, non è detto che appaia in condizione di ripagare adeguatamente i danni portati all'ordine costituito dai malfattori, individui singoli o bande organizzate. Ma si impegna comunque a fare chiarezza sulle manovre, gli imbrogli, le trame di

cui è intessuta copertamente la vita di relazione. Rendere trasparente ciò che vorrebbe restare occultato, è un'operazione meritoria. Il genere poliziesco non è, su questo piano, palesemente indegno delle preferenze massicce che gli sono accordate.

GLI AUTORI

Alte tirature

Quando il bestseller non è americano
di Giuseppe Strazzeri

Baricco e la nostalgia della modernità
di Mario Barenghi

La ragazza che scelse la politica
di Giovanna Rosa

La prova dell'opera seconda
di Chiara Richelmi

Poesie d'amore, poesie di successo
di Elisa Gambaro

Canzonette laureate:
da «A Marechiaro» a «Albachiaro»
di Umberto Fiori

Il creazionismo tricolore langue
di Sylvie Coyaud

Libri che pungono la fantasia
di Maria Sofia Petruzzi

Comprati in edicola

Far parlare le cose
di Dario Moretti

Adottati a scuola

In aula la narrativa perde spazio
di Carlo Minoia

La scuola raccontata dai prof
di Maria Serena Palieri

ALTE TIRATURE Quando il bestseller non è americano

di Giuseppe Strazzeri

Se per gli addetti ai lavori editoriali azzardare previsioni sull'orientamento del pubblico in materia di narrativa di largo consumo è sempre stato difficile, oggi il compito si profila se possibile come ancora più arduo. Dopo il megaseller di tutti i tempi quale sarà la nuova, prodigiosa invenzione di quella inarrestabile fabbrica di campioni d'incasso che è l'editoria nordamericana? Dopo Dan Brown, a chi toccherà la prossima volta il difficile ruolo di interpretare in forme narrative ampiamente godibili i sogni, le speranze, i fantasmi e le emozioni dell'audience globale?

Dopo l'inatteso e incontrollabile successo del *Codice da Vinci* in tutto il mondo, era inevitabile che, negli Usa come da noi, l'editoria di acquisizione della fiction straniera intraprendesse un momento di verifica delle proprie certezze e consuetudini. Intendiamoci, la narrativa ha fatto ancora saldamente la parte del leone nei fatturati delle principali case editrici di tutto il mondo e nulla lascia pensare che la situazione sia destinata a mutare in tempi brevi. Di certo però esistono segnali, cui peraltro già aridono interessanti riscontri di pubblico, di un interesse, che forse a questo punto è anche un bisogno, di uscire dai propri orizzonti e di perlustrare nuovi territori. Da un lato ovviamente agisce il dato, acquisito pienamente da qualche tempo, di un pubblico della narrativa sempre di più connotato come femminile. In questo senso tra l'altro si è fatta strada in molti la convinzione che la formula esplosiva trovata da Dan Brown con il *Codice* risiedesse almeno in parte nell'aver saputo coniugare la partitura ritmica del thriller, genere «maschile» per eccellenza, con tematiche culturalizzate più congeniali al bestseller al femminile. Sempre più libri per donne, dunque, parrebbe dire il mercato. Il che infatti sta accadendo, se pensiamo solamente al detonante successo di alcuni esordienti as-

soluti degli ultimi anni come la Tracy Chevalier di *La ragazza dall'orecchino di perla* o il Carlos Ruiz Zafon di *L'ombra del vento*. Tuttavia è un altro elemento, oggi certo più sotterraneo ma sicuramente foriero di imprevedibili sviluppi, a indicare il cambiamento potenzialmente più dirompente in materia di acquisizione di titoli ad alta tiratura: ed è una prudente ma reale apertura a nuovi mercati di acquisizione. Anche su questo punto occorre ovviamente intendersi. Sarebbe infatti perlomeno imprudente, sfogliando le più autorevoli classifiche dei bestseller d'oltreoceano (ossia quelle del «Publishers Weekly» e del «New York Times»), supporre che la «dream machine» americana stia dando segni di cedimento. Da James Patterson a John Grisham, da Nora Roberts a Patricia Cornwell, anche il 2006 made in Usa sembra infatti avere goduto della sua consueta e in un certo qual modo rassicurante autarchia culturale, che in parte si è puntualmente riflessa anche da noi. Se però dovessimo cercare in un titolo le tracce di una correzione di rotta rispetto ai percorsi usuali del successo librario, senz'altro le potremmo individuare in *The Kite Runner* di Khaled Hosseini, pubblicato negli Usa con una poco convinta prima tiratura in hard cover di 50.000 copie, e che oggi ha superato i tre milioni di copie in edizione tascabile, avvicinandosi alla centesima settimana di permanenza in classifica. Il caso è tanto più interessante per il fatto che, assieme a *Crypto*, proprio *Il cacciatore di aquiloni* – questo il titolo in italiano – è stato il romanzo-evento dell'estate 2006 anche nel nostro paese, con più di 400.000 copie vendute. È difficile stabilire, né è questa la sede per farlo, le ragioni di un simile successo. Senza ombra di dubbio *Il cacciatore di aquiloni* riproduce efficacemente la formula quanto mai collaudata del romanzo di formazione intrecciato al motivo dell'amicizia infantile (si pensi soltanto, tra i precedenti di grande successo del genere, a *L'amico ritrovato* di Fred Uhlman). Con una cruciale novità, tuttavia: il fatto cioè che l'intensa, a tratti drammatica vicenda affettiva dei due protagonisti si snoda sullo sfondo di un paese, l'Afghanistan, e di una cultura, quella islamica, che in Occidente sono ormai da tempo sinonimi di urgenze conoscitive, paure, speranze e pregiudizi alla cui verifica o smentita non è più dato sfuggire. In sede più specificamente editoriale è ovviamente di grande interesse in sé il fatto che il romanzo di un esordiente afgano, pur trapiantato in Ame-

rica, arrivi nelle nostre librerie di rimbalzo da un'editoria altamente educata al bestseller come quella statunitense. Ciò da un lato ci conferma un effettivo mutamento delle aree di interesse del pubblico di massa in un paese per noi di riferimento. Dall'altro però questo libro, con il suo travolgente successo, pare anche preludere alla possibilità, in un indeterminato ma non remoto futuro, di un vero e proprio decentramento del mercato di acquisizione della fiction straniera. Va ovviamente precisato che, rispetto agli Stati Uniti, Hosseini per certi versi rappresenta meno una novità per il pubblico italiano, per nulla afflitto da problemi di autarchia culturale, e caratterizzato piuttosto nell'ultimo cinquantennio per una spiccata esterofilia di gusto, magari non sempre giustificata. Nessuno insomma si stupisce che le nostre classifiche registrino immancabilmente i successi dei nuovi romanzi di Isabel Allende, Michel Houellebecq, Banana Yoshimoto o Luis Sepúlveda. In realtà però occorre registrare anche nel nostro paese un'ulteriore evoluzione del successo editoriale non anglosassone, testimoniata per esempio da un'offerta crescente di autori europei che si muovono ormai con grande sicurezza nel territorio della narrativa di genere, un tempo appannaggio semiesclusivo degli scrittori americani. È il caso dei gialli storico-esoterici delle spagnole Julia Navarro e Matilde Asensi, delle dolenti *detection* dello svedese Henning Mankell, o, più di recente, dei garbati casi «provenzali» della francese Fred Vargas. Assieme a questi esempi, il grande successo anche in Italia del romanzo di Hosseini sembra testimoniare dunque di un ulteriore livello della questione, ossia di un concreto interesse da parte del pubblico, e dunque inevitabilmente dell'editoria, a sondare culture e mondi immaginativi (e quindi mercati) fino a oggi del tutto marginali, e che per varie ragioni salgono alla ribalta delle curiosità e delle proiezioni dei lettori. Se *Il cacciatore di aquiloni* può dunque ancora essere considerato un fenomeno editoriale ampiamente determinato e gestito dall'editoria occidentale, è vero anche che sempre più numerose si accumulano ormai all'orizzonte le avvisaglie di consistenti fenomeni editoriali di massa, ancora tutti da comprendere, che provengono per esempio dai paesi di lingua araba e/o di cultura islamica. Da una parte è dunque una piacevole sorpresa il successo, seppur relativo a un segmento di pubblico in qualche modo scelto e ristretto, che di recen-

te arride alle opere dello scrittore turco Oran Pamuk, premio Nobel per la letteratura 2006; sarà però forse ancora più interessante osservare come il pubblico occidentale reagirà a *Banat Al-Riyhad* (traducibile come *Le ragazze di Riad*) della giovane Rajaa al-Sanie, romanzo-scandalo che getta luce sulla vita quotidiana delle donne saudite contemporanee e che inevitabilmente richiama il travolgente successo nostrano di *Volevo i pantaloni*. Se poi è vero che le rotte editoriali sono inevitabilmente destinate a spingersi con maggiore decisione verso oriente, in questo senso le Colonne d'Ercole da varcare sono di certo rappresentate da quello che, con definizione assai fortunata, il giornalista Federico Rampini ha definito *L'impero di Cindia*. India e Cina naturalmente non rappresentano per l'editoria due enigmi in egual misura insoluti. Com'è ovvio, l'India conserva un lascito postcoloniale, la lingua inglese, che costituisce da sempre un medium privilegiato per la comprensione della sua letteratura. Tuttavia, a fronte dell'attuale espansione economica e culturale del subcontinente indiano, è indubbio che Salman Rushdie, Vikram Seth, o le più recenti Arundhaty Roy e Anita Nair rappresentano ormai solo la punta di un iceberg editoriale destinato a sorprendere sempre più spesso l'Occidente. È stato il caso del lancio sul mercato mondiale del romanzo-fiume *Sacred Games* dello scrittore Vikram Chandra, libro-mondo sull'identità e il significato, per la società globale contemporanea, della megalopoli Bombay, sullo sfondo di una *detection* degna della miglior tradizione *hard boiled* americana. Se guardiamo poi alla Cina è indubbio che ci troviamo di fronte a un bacino creativo e a un mercato editoriale tanto affascinanti quanto oggettivamente di difficile lettura. Tale condizione è peraltro testimoniata dal fatto che i rari libri di narrativa cinese pubblicati finora nel nostro paese si sono immancabilmente caratterizzati per un posizionamento di marketing utile a identificarli o come prodotti orgogliosamente arciletterari o come frutti delle più aggiornate tendenze culturali. Tutto ciò non ha impedito peraltro a un'intera stagione cinematografica cinese dal sapore decisamente più popolare (da *La tigre e il dragone* di Ang Lee a *La foresta dei pugnali volanti* di Zhang Yimou) di farsi baldanzosamente avanti negli ultimi anni, conquistandosi un'accoglienza in Occidente tutt'altro che trascurabile. Per quanto riguarda l'editoria, l'incuriosita segnala-

zione nel corso del 2006, dalle pagine dei giornali occidentali, di *Lang Tuteng (Il totem del lupo)* di Jiang Rong, uno dei primi bestseller cinesi di cui si abbia tangibile testimonianza, sembra confermare le promesse di un panorama librario a oggi quasi del tutto sconosciuto. È del resto sulla base di queste promesse che giganti editoriali americani come HarperCollins o The Reader's Digest Association hanno cominciato a stringere joint venture e iniziative di scambio, nel tentativo di colmare un gap linguistico-culturale che rischia di ritardare gli indubitabili vantaggi insiti in una reciproca penetrazione di mercato. In questo complesso e ancora del tutto fluido panorama spetterà all'editoria italiana il compito di ritagliarsi un ruolo non passivo, approntando prima di tutto al proprio interno una serie di adeguamenti strutturali che vanno dall'allargamento al cinese e all'arabo delle lingue consuetudinarie di acquisizione, alla graduale comprensione dei meccanismi che regolano il mercato di paesi con storie non solo editoriali, ma anche economiche tanto diverse dalle nostre. In questo la diversità culturale e linguistica dei paesi europei potrebbe giocare un ruolo decisivo rispetto ai limiti della monoculturalità dell'editoria americana, peraltro poco avvezza a essere mercato di acquisizione dall'estero. La sfida è sul tavolo. Non raccoglierla sarebbe cieco.

ALTE TIRATURE

Baricco e la nostalgia della modernità

di Mario Barenghi

L'accusa è sempre quella della «bella pagina» e di essere autore di maniera, pronto a compiacere le ambizioni estetiche di un pubblico dalle pretese non eccelse. Ma sotto la scrittura «patinata» di Alessandro Baricco, c'è il Leitmotiv del rimpianto. Un sentimento nostalgico dell'avvento della modernità, retrospettivo e introspettivo, incline alle sfumature patetiche, anche se reso con una narrazione dal ritmo incalzante, brioso, talvolta indiavolato. Le fissazioni melodrammatiche dei personaggi più riusciti svelano il loro ruolo di sognatori di utopie. E restituiscono il piacere affabulatorio di uno scrittore profondamente, inguaribilmente «letterario».

Capita, non di rado, che la fortuna critica di uno scrittore dipenda da un aggettivo. Un aggettivo che gli viene assegnato o inflitto, a volte come un'onorificenza, più spesso come un'etichetta o un marchio, di fabbrica o d'infamia. Così è accaduto ad Alessandro Baricco. Dopo i primi libri, apprezzati da lettori di vaglia quali Grazia Cherchi, Geno Pampaloni, Goffredo Fofi, si è aperta una forbice tra il consenso di ampi settori del pubblico e il giudizio severo di molti studiosi (l'uno e l'altro verosimilmente condizionati, in diverso senso, dal successo di alcune *performances* televisive dello scrittore). Valga come esempio di questa scarsa sintonia con la critica la discussione innescata da Baricco su «Repubblica» (1° marzo 2006), che accusava Giulio Ferroni e Pietro Citati di pungerlo con allusioni sprezzanti e liquidatorie mentre parlavano di tutt'altro, anziché dedicargli articolate stroncature. Purtroppo per Baricco, Ferroni aveva già recensito *Questa storia* sul n. 8 di «Giudizio Universale», dicembre 2005 (poi, ad ogni buon conto, l'ha più meticolosamente stroncato nel volumetto collettivo *Sul banco dei cattivi*, edito da Donzelli).

Ebbene, l'aggettivo del quale Baricco rischia di non riuscire più a sbarazzarsi è «patinato»: cioè disinvolto e superficiale, fa-

cilmente o falsamente elegante, sostanzialmente aproblematico, palatabile e vacuo, e appariscente solo in virtù del nitore artefatto di manipolazioni esteriori. Tale sarebbe la pagina di Baricco: carta di qualità modesta, mascherata (più che impreziosita) da additivi, pigmenti e collanti, e così resa idonea a compiacere le ambizioni estetiche di un pubblico dalle pretese non eccelse, poco incline alla riflessione, pago di spettacolari quanto gratuite esibizioni di bravura formale. Ora, non si può negare che a questo genere di riserve Baricco, con certe sue prove (*Seta*, *Senza sangue*), abbia prestato il fianco. Ma l'accusa di essere nulla più che un opportunista talentuoso e spregiudicato, abile soprattutto a captare le mode, mi pare ingiusta. Il Baricco migliore, il Baricco di *Castelli di rabbia* o di *Questa storia*, è uno scrittore mosso da un'ispirazione tutt'altro che banale, sincera, e «letteraria» quant'altre mai: tanto che una parte non piccola della sua macchina stilistica sembra mirare proprio, se non a occultarla, a dissimularne pudicamente l'importanza.

Il *primum* di Baricco è la nostalgia. Una nostalgia profonda, e, nelle sue opere di maggiore tenuta (fra cui andrà incluso anche il monologo teatrale *Novecento*), precisa e consapevole. Baricco è, per dirla nel modo più diretto, un nostalgico dell'avvento della modernità: di quella fase aurorale della nostra civiltà tecnologica in cui tutto sembrava possibile, in cui l'innovazione si coniugava naturalmente con l'entusiasmo, le scoperte con le speranze, e nuovi destini parevano offrirsi agli spiriti liberi e coraggiosi che si lasciavano contagiare dalla passione per la novità.

Tale nucleo emotivo non necessita, credo, di riferimenti culturali specifici. Ma in un'ipotetica «ricerca delle radici» di Baricco un ruolo decisivo potrebbe spettare alla pagina di *Cent'anni di solitudine* in cui José Arcadio Buendía scopre il ghiaccio («È la più grande invenzione del nostro tempo»). Baricco trapianta l'euforica stupefazione e lo slancio visionario del genio di Macondo in contesti meno favolosi, tratti dalla recente storia d'Europa. Nessuna sorpresa che il miglior terreno di acclimatazione si sia rivelato l'origine dei moderni mezzi di trasporto: la locomotiva nel romanzo d'esordio, l'automobile nell'ultimo libro. L'epifania del nuovo è in primo luogo la conquista della velocità. Correre, ecco il grande mito otto-novecentesco: superare i limiti, abbandonarsi a una vertigine (*ilyn*x, nella classificazione dei giochi proposta da Roger

Caillois) che non deriva da estasi religiose o sostanze allucinogene, ma è figlia diretta e legittima dell'invenzione razionale e dell'immaginazione scientifica: insomma, del Progresso.

Vale la pena di notare, per inciso, che la narrativa di Baricco è debitrice più di quanto non sembri a dati concreti. Se è vero, come leggiamo nelle pagine conclusive, che lo scrittore torinese ha messo mano a *Questa storia* intorno al 2002, ci troviamo di fronte a un romanzo «automobilistico» concepito proprio negli anni più difficili della Fiat, quando pareva prossima la fine dell'industria delle automobili in Italia. Tanto non basta, peraltro, per fare della storia di Ultimo (così si chiama il protagonista) un omaggio tardivo o propiziatorio all'azienda che più di ogni altra ha segnato nello scorso secolo la vita della città. Il sogno di Ultimo infatti non sono tanto le macchine, quanto le strade. Ed è qui che il nucleo ispiratore di Baricco si fa più scoperto.

Sia o no superficiale come dicono, Baricco è ben lungi dal vagheggiare le scaturigini del moderno con la pompa celebrativa del ballo Excelsior. Al contrario: il mito della modernità, inteso anche nel concretissimo senso sociale dell'emancipazione dallo status di contadino (il padre di Ultimo vende le sue ventisei mucche fassone per trasformare la stalla nel «Garage Libero Parri», e si delizia nell'inalare un'aria che non saprà più di letame), il mito della modernità, dicevo, si presenta come un'illusione precocemente, quasi pregiudizialmente perduta. Non a caso, il prologo (*Ouverture*) rievoca la «corsa della morte» del 1903, la Parigi-Madrid, interrotta a Bordeaux dopo un primo giorno di gara costellato di incidenti e di vittime fra piloti, spettatori e ignari curiosi. E un ulteriore incidente pone simultaneamente fine, nel primo capitolo, alla carriera agonistica del meccanico Libero Parri, alla vita del pilota conte D'Ambrosio, suo amico e sodale, e all'infanzia di Ultimo, che nel dramma apprende come il cuore della madre fosse diviso fra i due (il figlio postumo del conte, fratellastro di Ultimo, sarà un minorenne). Si direbbe quindi che la velocità, immessa bruscamente nella vita reale, produca soprattutto disastri. A salvarsi è solo il desiderio primigenio e innocente di «progresso». Il principio astratto del moto, la nuda idea di corsa: il movimento puro, svincolato dalla costrizione di una meta, ovvero rivolto a un traguardo che coincide con il punto di partenza. Se vogliamo, come l'approdo alla toni-

ca, in cui è destino si adagi e si plachi l'inquieto travaglio di ogni melodia.

Tale il sogno di Ultimo: una strada che non porta da nessuna parte. Una inimitabile pista di diciotto curve eretta a emblema o *mandala* del suo destino, e insieme a cifra o quintessenza di un mondo nuovo che è impossibile inverare nella realtà, rendendone partecipi i propri simili. Va da sé che il confine tra ideale e ossessione si fa qui pressoché impercettibile: la pista di Ultimo, disegnata nell'area di un aeroporto militare abbandonato in una zona remota del Sussex, verrà ritrovata e ricostruita molti anni dopo da una donna di origine russa, con cui il protagonista aveva condiviso la stagione di un giovane amore possibile e mai realizzato recapitando pianoforti a noleggio nel Midwest. L'ormai anziana Elizaveta spende una fortuna per ripristinare il tracciato, lo percorre (grazie a un pilota collaudatore) a velocità inebriante, quindi ordina di distruggerlo. Così – per riprendere le parole del capocameriere che nel 1903 a Madrid doveva presiedere alla mai celebrata festa dell'arrivo del Grand Prix – «si chiude il cerchio delle cose non accadute, che nel nostro mestiere, come nella vita, custodisce il segreto, e il significato più profondo, di tutto ciò che è».

Nostalgia, si diceva. Nostalgia schietta: e non immune da tentazioni crepuscolari, tramata com'è da un desiderio di perfezione da contrapporre all'insignificanza del caos. Senonché Baricco alla nostalgia non si concede. Al contrario: la camuffa, le mette la sordina: a volte riesce perfino ad azzerarne le risonanze. Questo è, credo, l'elemento decisivo della sua strategia stilistica. Abitato da un sentimento contiguo al rimpianto, retrospettivo e introspettivo, incline alle sfumature patetiche, soggetto a intenerirsi e ammorbidirsi, Baricco reagisce impostando il suo narrare su un ritmo incalzante, brioso, talvolta indiavolato: serrate sequenze di enunciati, uso accorto di segmentazioni e dislocazioni, frequenti ellissi, ripetizioni che suggeriscono un martellio più che un indugio. Quando la velocità fa parte della vicenda narrata, il gioco riesce particolarmente bene: «Una donna, ad Ablis, era mezz'ora che sentiva quel gran rumore, uscì di casa e andò a vedere. Neanche posò le uova, due, che aveva in mano, per faccende di cucina. Dal centro della strada aspettò la prossima nube di polvere, per capire. Quella arrivò a una velocità che la donna non conosceva. La donna si mosse a

una lentezza che il pilota aveva dimenticato. La mano si chiuse sulle uova. Lo scricchiolio dei gusci lo senti un dio, forse, mentre la Panhard-Levassor di Maurice Ferman stracciava via la donna dalla vita, rimbalzandola qualche metro più in là, dove la donna prima soffrì, poi morì di una morte teoricamente fuori dalla sua portata».

Ma procedimenti analoghi sono mobilitati anche per l'evo-
cazione di momenti riflessivi, talvolta in forma dialogica: «Mi capi-
sce, professore? / Forse, gli dissi. / Per me le strade sono state
quello che per lei son stati i numeri, mi disse. / Allora capii. La pro-
messa di un ordine alla portata del nostro genio». Paradossalmen-
te, la *Stimmung* nostalgica alimenta cadenze di allegretto; l'avvi-
cendarsi delle prospettive e delle voci narranti (ma meglio sarebbe
dire: delle voci recitanti) inibisce la possibilità di stabili identifica-
zioni emotive con i personaggi; anticipazioni e retrospezioni con-
corrono alla retorica della *brevitas*, le une notificando spicciative
gli esiti più fatali e remoti, le altre colmando lacune con spedita
noncalenza, senza pause o cali di ritmo. Discorso a parte merite-
rebbero i flashback su fatti già narrati, che vengono man mano cir-
confusi di un'aura leggendaria: sì che il racconto finisce per guar-
dare più indietro che avanti, serbandò tuttavia il passo di chi si sta
affrettando alla conclusione.

L'abilità tecnica di Baricco è indubbia. Ma di per sé varreb-
be poco se non servisse a un intento espressivo, che mi pare si pos-
sa definire così: celebrare o commemorare personaggi fuori del co-
mune, che della loro fedeltà a un'idea (poco importa se balzana,
velleitaria, assurda) si sono fatti uno scudo contro il disincanto che
il mondo implacabilmente riserva a chiunque spera che una passio-
ne possa renderlo migliore. Questa posizione può essere condivi-
sa, oppure no. A me pare comunque significativo che essa contenga
un rifiuto dell'adattamento all'esistente, sia pur nella forma di
fissazioni maniacali e vagamente melodrammatiche; che il segreto
Leitmotiv del rimpianto non sia giocato sul terreno dell'effusione
commossa, ma venga rasciugato in emozioni nette, e tradotto in
una serie di gesti perentori (ancorché un po' enfatici); che i perso-
naggi acquistino rilievo soprattutto in quanto portatori di scelte,
titolari di un'autonomia tenacemente, fieramente difesa, e imper-
meabile alla commiserazione; che dalla storia – e della Storia – ven-
ga salvaguardata almeno la capacità di sognare utopie. Se poi è de-

stino perdere, che almeno si perda a testa alta (dopo tutto, uno non è tifoso del Toro per niente). O che si trovi una dimensione – non importa se marginale, clandestina, autistica – in cui portare a termine la propria solitaria, irripetibile gara.

Di contro, il rovescio della nostalgia – o se si preferisce, l'esorcismo alternativo – sarà considerare il presente come aurora di un'epoca nuova, mutante, straniante, da *day after*, all'indomani del crollo dell'impero di cui siamo stati cittadini orgogliosi e illusi. Tale il tema dei *Barbari*, il saggio-*feuilleton* pubblicato su «Repubblica» a partire dal maggio 2006. Il mondo è cambiato più di quanto non ci siamo resi conto, nuove popolazioni spadroneggiano fra le rovine dei templi della nostra cultura: alieni, forse, o forse nostri simili, in cui stentiamo (sinceramente?) a riconoscerci. Dalla velocità delle macchine da corsa a quelle del *web surfing*: un'altra storia, senza dubbio, una storia altrui. Ma la radice del narrare consiste sempre nel medesimo slancio: la presunzione – classica, cioè propria (o di non lontani ascendenti) e perduta, o «barbarica» (dei figli, dei fratelli minori), e vertiginosamente aleatoria – di possedere il futuro. Una presunzione della quale chiunque sia stato giovane negli anni settanta fatica a dimenticarsi, per quanto spolicizzato o smaliziato nel frattempo si sia.

ALTE TIRATURE

La ragazza che scelse la politica

di Giovanna Rosa

Protagonista di una «avventura di molti» la ragazza del secolo scorso ce ne racconta le diverse stagioni con spavalda fierezza intellettuale e brusco fervore politico, fedele a un'intonazione che rivendica il rigore lucido delle idee e delle posizioni di allora nel momento in cui delega alla prosa testimoniale il riconoscimento della loro fallacia. Senza sentimentalismi né effusioni nostalgiche il libro di Rossanda schizza, sullo sfondo della guerra e del dopoguerra, il ritratto di una donna colta e affascinante che ai buoni studi ha preferito la militanza nel Partito comunista. Poi l'ha lasciato: ma il dopo non conta.

Il secolo breve è ancora più breve per Rossana Rossanda: si chiude, alla fine degli anni sessanta, con vent'anni d'anticipo rispetto al crollo del muro di Berlino, e trenta prima del passaggio di millennio.

L'autobiografia di una prestigiosa dirigente politica – «la più giovane fra gli uomini del Pci» – si arresta nel 1969: al momento in cui, cioè, si spezza il filo tenace che a partire dal 1943 ha tenuto legata la promettente allieva di Antonio Banfi al più grande partito comunista occidentale, il partito di Gramsci e Togliatti. L'epilogo ne dà conto con una frase secca e lapidaria: «Non era, o non era più, il Pci», quasi a suggerire con il tono di alterezza impavida che domina l'intero libro, che non era lei, o il gruppo del «manifesto», a «essere fuori, essere altra cosa» ma piuttosto quel Comitato Centrale che ne aveva deciso la radiazione.

Nata per rispondere alle assillanti domande dei più giovani: «perché sei stata comunista? Perché dici di esserlo? Che intendi? Senza un partito, senza cariche, accanto a un giornale che non è più tuo?», la narrazione illustra le ragioni profonde e irrinunciabili di una «condizione» attuale che acquista valore nella ricostruzione del passato: «essere un comunista in Italia dal 1943, comuni-

sta come membro di un Partito, non solo come un momento di coscienza interiore». Ad animare l'opera, concepita fuori da ogni intento documentario – affidarsi a carte e appunti «sarebbe come cercare il proprio senso nel dizionario» – è l'urgenza testimoniale di chi vuole raccontare un'avventura appassionante in cui l'esperienza dell'io si esalta nella militanza politica di un partito, di quel partito: «Non avevo sognato avventure, volevo passare la vita in biblioteca. E ora stavo in un'avventura di molti». Così Rossanda commenta la decisione presa nell'autunno del 1943, quando si era scoperta «fucsello nel precipitare del mondo». Al suo pubblico elettivo chiede un'inclinazione di lettura interessata non all'ordine meticoloso della cronologia ma allo svolgimento coinvolgente di una trama di ricordi: in questa luce, l'adesione al comunismo resistenziale diventa sintetica chiave interpretativa del ventesimo secolo. La memoria, si sa, è «stravagante e imbrogliosa... quel che è avvenuto si fa fluido ma ne resta la coloritura». Più e meglio dei critici, i lettori hanno apprezzato la vivezza suggestiva delle «tonalità» con cui la narratrice ripensa gli anni passati, accogliendo il libro con favore sorprendente: tiratura dichiarata dall'Einaudi 250.000 copie; permanenza in classifica per oltre dieci mesi.

La ragazza del secolo scorso è un titolo azzeccato: indica implicitamente il termine del percorso memoriale, e insieme chiarisce l'osservatorio privilegiato da cui gli eventi sono raccontati: le memorie di un'ottuagenaria hanno il timbro baldanzoso di una donna ancora nel pieno della vita. Nel 1969 Rossanda ha quarantacinque anni; l'acme della sua parabola esistenziale («andare sui quaranta è piacevole – finite le inquietudini della giovinezza, quelle della maturità tenute a equa distanza, la vecchiaia lontana») coincide con uno snodo cruciale della storia dell'Italia e del Pci: quella, per usare un'espressione ricorrente, «fu l'ultima stagione nella quale la storia parve andare con noi».

Il fulcro dell'intero libro ruota intorno agli anni sessanta: da quel decennio, «il più interessante» perché chiude con il dopoguerra e le sue categorie interpretative, la memoria, pur ammaccata e sfuocata, ricava slancio narrativo e vigore strutturante: «nell'ascolto del rombo dello sviluppo, che muta campagne villaggi e città e prometteva e dava lavoro», la protagonista ricostruisce lo

scenario di un paese investito dalle dinamiche della modernità matura: mentre i costumi si liberano dalle oppressioni materiali e dal perbenismo ottuso (viva gli antibiotici, gli elettrodomestici e i tam-pax), i moti impetuosi del progresso aprono una «conflittualità ricca, dentro una trasformazione che moltiplicava energie», sullo sfondo di sconvolgimenti planetari, «Quel che finì negli anni sessanta fu la Guerra fredda». In questa stagione, in cui tutto precipita, la scelta compiuta nei mesi drammatici del 1943 trova conferma e invero: vi confluiscono le esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza, scandite sui ritmi di un'educazione privilegiata, l'incontro decisivo con Antonio Banfi, maestro di libertà e di comunismo, il tempo «lungo e scomposto» della Resistenza, il lavoro politico nella Federazione milanese, la guida «mitica» della Casa della Cultura, e infine il trasloco sofferto a Roma, «città ostile». In quello stesso decennio, apice della parabola individuale e collettiva, matura e scoppia il grumo di contraddizioni storiche del movimento operaio italiano e internazionale. «Nei sessanta eravamo il meglio della sinistra, il sale della terra»; già «allora ci togliemmo tacitamente l'Urss di dosso – questa è la verità»; «Se c'era un momento da afferrare per il ciuffo era quello»; ma proprio «Allora il Pci arretrò», rompendo il rapporto fiduciario fra il gruppo dirigente e l'élite intellettuale progressista che aveva caratterizzato il difficile ma esaltante periodo postbellico e tramato l'esperienza esistenzial-politica della protagonista. Dopo «è un'altra storia», che per la ragazza del secolo scorso non vale la pena di raccontare.

Si può, anzi si deve discutere l'interpretazione storica offerta dal libro; allineare, come la maggior parte delle recensioni ha fatto, lacune sviste persino strafalcioni e abbagli; fors'anche raddrizzare la prospettiva parziale e sfasata con cui sono disegnati fatti e persone. A patto però di riconoscere la coerenza profonda di un progetto di scrittura che vuole offrire al lettore non un saggio o un pamphlet ma il racconto in soggettiva di una vicenda appassionante, che è stata un'«avventura di molti». Grazie all'ottica rigorosamente univoca dell'autobiografia intellettuale, la progressione d'intreccio si sviluppa con una tensione costante che culmina nei *Sixties* (persino Rossanda inciampa nell'anglismo di moda). E allora il paradosso dirompente della *Ragazza del secolo scorso* non riguarda il giudizio sulle vicende interne del Pci, l'oscuramento di

alcuni protagonisti, la sottovalutazione delle altre forze politiche – l'elenco redatto dai recensori è lungo e puntiglioso –, ma l'abrasione netta dell'evento che suggella appunto il decennio cruciale: a un mese esatto dalla radiazione del gruppo del «manifesto», nei pressi dell'università dove Banfi aveva insegnato, scoppiano due bombe: è la strage di piazza Fontana, l'avvio della strategia della tensione. Siamo nel cuore della città in cui la ragazza aveva maturato la sua scelta politica, e da cui aveva attinto il patrimonio di idee che l'aveva orientata nella sua azione di dirigente nazionale (il confronto fra la cultura ambrosiana, germinata dalla «crisi della coscienza europea, e scusate se è poco», e lo storicismo meridionale di Alicata e Sereni emerge con chiarezza abbagliante). Ma chiudere il libro sul fragore delle bombe fasciste, saldando l'uscita dal Partito con la risposta reazionaria all'autunno caldo, significava gettare un'ombra cupa sull'intero percorso autobiografico; soprattutto ammettere che lo scacco individuale andava retrodatato: «il mio scacco come persona politica è totale soltanto da una ventina d'anni. Nei tempi d'una vita non è poi un granché». La spudoratezza di Rossanda è davvero stupefacente, soprattutto quando confessa smacchi e fallimenti; e non sono pochi quelli, più o meno «fatali», allineati lungo il racconto: «infilavamo una sconfitta dopo l'altra»; «...e perderemmo sempre»; «non avevamo capito... l'errore era stato grande». Eppure, il fascino del libro risiede anche e soprattutto in questo tono di arroganza audace, di spavalda parzialità: il favore concesso dai lettori nasce dall'apprezzamento per il cocciuto orgoglioso senso di appartenenza che, in tempi di assordanti revisionismi e di autentici lutti storici, *La ragazza del secolo scorso* esibisce senza timori di smentita: «ma chi si crede quella? Quella si credeva moltissimo. Schiattava di buona fede. Dava non ordini ma direttive. Si considerava una giusta» (p. 213). La scrittura memoriale, mentre denuncia defaillance incomprensioni sbagli clamorosi, li riscatta alla luce di un fervore concettuale che non concede alibi compensatori o recriminazioni fatte con il senno di poi. A cancellare ogni titubanza e perplessità basta un'energica, ribattuta clausola: «A me almeno è andata così», «Basta, a me è andata così».

Da questa intonazione che rivendica il rigore lucido delle idee e delle posizioni di allora nel momento in cui delega alla prosa

testimoniale il riconoscimento della loro fallacia, l'autobiografia di un'intellettuale che scelse la politica ricava i tratti di coerenza compositiva e di efficacia espressiva.

Il protagonismo autoriale con cui è condotta la narrazione governa, innanzitutto, il montaggio dei ricordi: nella prima macrosequenza, la rievocazione degli anni della giovinezza si affida a tonalità di nitore struggente, tanto più arioso quanto meno intriso di rimpianti nostalgici: basta un aggettivo, un tratto a delineare la personalità dei familiari: il silenzio malinconico del padre, la leggerezza festevole della madre, la sintonia forte con Mimma, che subisce la sorellanza prepotente. Poi i capitoli condotti con lo stesso ardore impaziente di chi, nel pieno della bufera, ha rifiutato cecità e silenzi per schierarsi dalla parte giusta, con i comunisti, i più seri «i più sicuri, i più solidi»; quindi l'alacre stagione postbellica, in cui «un'allegrezza bellissima» si intrecciava al faticoso impegno per l'egemonia culturale nell'Italia democristiana. Anche quando sul proscenio si affacciano i protagonisti del movimento operaio, il criterio ordinatore non cambia: figure ed eventi si dispongono intorno alla protagonista e dalla sua esperienza ricavano un suggestivo spessore di verità: l'amarrezza caustica di Pajetta, in una notte di Natale; la signorilità inscalfibile di Amendola, il «perfetto elefante di seta grigia»; o la «curiosità» che suggella il ritratto di un Togliatti inatteso: «Rimase curioso, anzi lo divenne maggiormente con il tempo, malgrado l'arroganza che gli era propria, come di tutti noi del Pci – sotto sterzo ma convinti di essere i più forti e i più intelligenti, cosa che non aiuta a capire» (p. 288).

Allorché il personaggio esce dal raggio di luce della memoria scompare e non se ne sa più nulla: solo a Banfi spetta un ultimo affettuoso saluto, quando «partito e università e allievi e tutta Milano, e un mare di contadini in bicicletta venuti dal cremonese» si raccolgono insieme per i solenni funerali.

Se ne avvalora una scelta espressiva che privilegia la sintesi scorciata agli approfondimenti psicologici: pochissime le pause di meditazione autoriflessiva, suggellate, quasi raggelate da asserzioni irrefutabili: «Non me ne vanto, non me ne pento»; «“Vivevate nelle certezze” – che stupidaggine». Ancor più rari gli indugi sulle motivazioni di scelte e comportamenti assunti dai tanti compagni di viaggio, poco importa se incontrati nella zona del privato, o in

quella più affollata del pubblico. In questo montaggio brusco, sempre retto dalla sicurezza fiera del giudizio intellettuale, le sequenze più faticose riguardano il maggio francese e l'autunno caldo: neanche tanto paradossalmente, nelle scene di movimento e di massa, vacilla la demiurgia autoriale, il discorso si arruffa, aggrovigliando la stessa sintassi (persino i tempi verbali confondono la scansione cronologica dei moti studenteschi e delle lotte operaie). Poi nell'epilogo, la narratrice recupera l'urgenza imperiosa di una prosa antieffusiva che scandisce i ritmi delle scelte ineludibili.

La ruvidezza scabra di una voce che suona forte e chiara, sempre pronta a ostentare un'immodestia scontrosa per scansare le trappole della rimemorazione postuma e del ripensamento tardivo, è il tratto stilistico dominante del libro: le frasi incisive, uniproposizionali, con il verbo per lo più al perfetto, condensano il senso di una decisione, il nodo di un conflitto politico: «Quel giorno finì l'infanzia»; «Ne fui oltraggiata»; «Fu tremendo»; «Non facemmo errori»; «Fu un fulmine»; «Mi suonò insopportabile». La scrittura veloce, quasi a mimare il corso inarrestabile della storia che «ti si srotola addosso», predilige la retorica della concisione tagliente; le inflessioni conversevoli evitano ogni nota di cordialità affabile, di amabilità intrigante a favore della complicità spigolosa con un lettore a cui poco importano dettagli o digressioni. Bagliori di sintesi cadenzano l'onda lunga dei ricordi: dal primo riconoscimento – «Rimasi fulminata. Se d'un rapporto ero sicura, era quello con mia sorella e invece avevo sbagliato tutto» (p. 15) – all'ultima identica ammissione: «Rimasi fulminata... Nel partito non ero niente e fuori del partito non contavo affatto» (p. 329).

Una simile scelta espressiva ha fatto storcere il naso ai cultori della letterarietà ufficiale, non ultimi i giurati del premio Strega che le hanno preferito un romanzo rispettoso dei precetti del bel narrare. Peccato, perché questo stile, ai margini della trasandatezza sbrigativa, accusa intenzionalmente l'attaccamento di Rossanda alle proprie moderne radici culturali: per chi è nata a Pola, il rifiuto dell'eleganza forbita, della ricercata «distinzione», nell'accezione propria dell'amato Bourdieu, è dichiarazione di sintonia con lo «scrivere male» di Svevo e degli autori triestini; forte dell'appartenenza alla tradizione ambrosiana, l'allieva di Banfi non può che adottare illuministicamente una lingua fatta di «cose, non di

parole». Questa scorbutica, franta sintassi che accompagna, senza mai ostacolare, l'impegno di lettura, conferma la coerenza compositiva dell'opera autobiografica. Per intonazione e ordito espressivo, *La ragazza del secolo scorso* si pone agli antipodi dei libri di memorie scritti, negli ultimi anni, da intellettuali e politici di sinistra: dal primo, e più intrinseco al gruppo del «manifesto», Luigi Pintor, che in *Servabo* proietta il vissuto esistenziale nella luce assorta dello snobismo raffinato, all'Alberto Asor Rosa dell'*Alba di un mondo nuovo* dove l'intreccio romanzesco è tramato di levigata e controllata nostalgia, fino al più corruciato Romano Luperini i cui *Salici sono piante acquatiche* inclina verso i toni cupi e depressivi della confessione testamentale. Alle rammemorazioni di chi si volge indietro per recuperare infanzie remote, sulla soglia di una saggezza matura che non vede spiragli di futuro, *La ragazza del secolo scorso* oppone il racconto di una vita in tanto interessante in quanto testardamente fedele alla scelta compiuta in quel lontano 1943: «Sentirsi tassello intelligente di un mosaico mobile, intrisi nelle esistenze e nei bisogni altrui, disinteressati e convinti di usare il proprio briciolo di gerarchia per il bene comune, è un'esperienza forte». L'intelligenza profusa a piene mani, non aliena dai timbri di sicumera «antipatica» e di «orgoglio luciferino», rifugge, nondimeno, dalle note dell'intellettualismo elitario che, in nome del libero agone delle idee, svislisce la militanza organica in un partito. Perché ancor oggi, nel tempo della scrittura, l'iscrizione al Pci è riconosciuta come «una marcia in più. Ci dette la chiave di rapporti illimitati, quelli cui da soli non si arriva mai, di mondi diversi, di legami fra gente che cercava di essere uguale, mai seriale, mai dipendente, mai mercificata, mai utilitaria» (p. 213).

E con un ulteriore ostentato sberleffo alla subalternità politica e culturale delle donne, il protagonismo femminile della ragazza del secolo scorso vince l'ultima sfida, rompendo con la convenzione cardine della letteratura di genere: le memorie di Rossanda non concedono nulla alla sfera dell'intimità privata: i pochi quadri di interni familiari hanno l'asciuttezza aspra di chi sa che il conflitto non risparmia lo spazio domestico. Con determinazione ancor più energica, la scrittura memoriale rigetta ogni inclinazione all'effusione elegiaca e sentimentale: «È ripugnante». Sempre nei cruciali anni sessanta, c'è «l'incontro con il femminile». Anche in

queste sequenze, la narratrice non patisce dubbi o titubanze; la consapevolezza del limite nella gestione del potere, «quell'impulso a fuggire» che gli uomini non conoscono e che è iscritto nella storia secolare di *gender*, si capovolge in rinnovata coraggiosa rivendicazione di superiorità: «Sacrificata? Ma via. Di una stanza tutta per me non ho sentito la mancanza avendo per me il mondo e potendo perfino recederne». Per raccontare l'identità femminile, «stratificata come una pasta sfoglia», non solo non è praticabile la cara vecchia antitesi della Austen, ragione e sentimento, ma soprattutto occorre evitare di «mettere le viscere sul tavolo». Anche in forza di questa costante spavalderia, che ammette «il far politica come l'ho fatta io è folle di appropriazione, anche se gravido di sconfitte», il libro che rievoca una «vicenda finita così malamente» consegna ai lettori e alle lettrici un appello energico affinché quella storia, germinata nei giorni della Resistenza, «vittoriosa» anche se «non vincente» (p. 117) non cada nel vuoto.

ALTE TIRATURE
La prova
dell'opera seconda

di Chiara Richelmi

Ed è ancora Tre metri sopra il cielo. Dopo l'exploit degli esordi, gli opposti riscontri di vendita di Ho voglia di te e L'odore del tuo respiro confermano che non è male, di tanto in tanto, scrivere per i lettori. Sorretto dall'entusiasmo rinnovato della comunità dei «mocciosi», il rosa confetto dell'amore rassicurante e perbene trionfa sulla passione tormentata, autodistruttiva e autoreferenziale della seconda Melissa; se per il pubblico di Moccia è naturale ritrovarsi in quattrocento pagine montate con ritmo e dialoghi efficaci, l'onda lunga dello scandalo dei Cento colpi non basta a confermare il successo, e a rendere convincente una scrittura faticosa appesantita da troppe metafore.

Fare i conti con il libro d'esordio è un po' la condizione d'esistenza di un'opera seconda. Fare i conti con il bestseller è l'imperativo che si impone all'indomani di ogni caso di successo editoriale. «Fare i conti» con *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* (2003) e *Tre metri sopra il cielo* (2004) – esordi diventati bestseller, anzi «primi libri-casi editoriali-oltre il milione di copie-con rinforzo filmico» – è quello che si trovano a fare autori, editori e pubblico delle opere seconde di Melissa P. e Federico Moccia.

L'odore del tuo respiro (2005) e *Ho voglia di te* (2006) escono a due anni di distanza dai precedenti: hanno una confezione editoriale più ricca (brossura cucita con alette) e un prezzo di copertina più elevato; a istituzionalizzare ulteriormente lo status acquisito, c'è il passaggio a una collana maggiore della medesima casa editrice («Le vele» Fazi, «I Canguri» Feltrinelli). *Ho voglia di te* vende 700.000 copie nel primo mese, e da quel febbraio 2006 continua a presidiare i primi posti della classifica di narrativa italiana (con incursioni nella top10 generale), precedendo di poco *Tre metri sopra il cielo*, ormai acquisito come longseller e cult generazionale (con

tanto di diario, calendario, trasposizione in musical). Al contrario, il secondo libro di Melissa P. – che pure supera le 200.000 copie – non riesce mai davvero a imporsi in classifica, né nel gradimento dei lettori. Per il più recente *In nome dell'amore* (2006), pamphlet di «difesa dell'amore terreno» in forma di lettera al cardinale Camillo Ruini, le cifre sono addirittura nell'ordine di uno zero in meno. In libreria come nella grande distribuzione, è decisamente più facile vedere riproposto lo scandaloso libro d'esordio, piuttosto che i titoli più recenti.

Insomma, mentre la comunità dei «mocciosi» ha continuato a riconoscersi nella nuova opera, il dialogo con l'ampio pubblico di lettori del primo romanzo, nel caso di Melissa, è andato in crisi. Il sospetto che nasce è che tale diversa risposta di mercato – lasciando perdere, almeno in prima istanza, ogni giudizio di riuscita e valore letterario – si spieghi a partire dal fatto che anche e soprattutto i lettori (come gli autori e i dirigenti editoriali, ma con modalità proprie) «fanno i conti con il bestseller d'esordio» nel momento in cui si accostano a un'opera seconda.

Va detto che, se pure è certamente vero che i successi non si replicano a comando, in entrambi i casi non sono mancati i tentativi di far scattare la fidelizzazione attraverso strategie di comunicazione – più che legittime – volte a tenersi stretto il ragguardevole «patrimonio lettori reali» (gli acquirenti del primo libro), sfruttando l'onda lunga del successo precedente.

Feltrinelli mantiene, dal primo al secondo Moccia, lo stesso riconoscibile lettering di copertina e una certa cerulea dominante cromatica, collocando invece sulla fascetta gli strilli a carattere più promozionale: «Tre metri sopra il cielo / Un milione di copie / E la storia continua»; in più, inserisce sul secondo risvolto un blurb d'autore dello stesso Moccia: «Tornano Step e Babi, insieme a Paolo, Pallina, Daniela [...] nomi che conosciamo bene. E che tornano ora, per mischiarsi con altri nuovi [...]. Perché il gioco della vita non si ferma. [...]». Scelta questa sì piuttosto originale, che però avvalorata la peculiare condizione di «bestseller dal basso» di *Tre metri sopra il cielo* (il passaparola e le fotocopie *vs* le recensioni o il sostegno degli *opinion makers*) e si dimostra coerente con il basso profilo tenuto dall'autore, star di incontri e presentazioni librerie gremite di giovani, ma fedele al proprio ruolo di «amico adulto», in

contatto pressoché giornaliero con la comunità dei propri lettori attraverso un blog partecipatissimo, vivace e ad alto contenuto emotivo. Sono le sue parole, la sua empatia nei confronti dei ragazzi – che la comunità di riferimento ben conosce – a diventare così necessaria e sufficiente garanzia della qualità e piacevolezza del secondo libro.

Fazi, per *L'odore del tuo respiro*, oltre a riproporre una copertina su cui campeggia un ritratto fotografico dell'autrice, le dedica un (perturbante? furbo? falsoingenuo?) risvolto bipartito in cui vengono accostate la biografia di Melissa Panarello (nata nel 1985 a Catania) e quella di Melissa P. (nata nel 2003 a Roma): non è chiaro se si tratti di un tentativo di smarcarsi dalla sovrapposizione con la Melissa ninfetta dei *Cento colpi*, di uno scoperto elogio della «metà oscura» cui si accenna nell'altro risvolto, o di una celebrazione del potere mediatico che ha partorito, appunto nel 2003, il personaggio Melissa P. Di certo l'accostamento – anche un po' scolastico – di autore reale e autore implicito non fa che confermare la tendenza dell'autrice a saturare di sé lo spazio (testuale ed extratestuale), e a giocare con il proprio alter ego fittizio, proprio come nel primo libro.

Sulla soglia tra paratesto e contenuto narrativo, il principio di serialità si fa più alluso che presupposto, a partire dagli incipit dei risvolti di copertina che avvalorano l'esistenza di un «prima» (libro 1) e di un «continua» (libro 2): Melissa infatti è in fuga dal passato («Un biglietto di sola andata»), Step ritorna per affrontarlo («Riuscirò mai a tornare lì, dove solo gli innamorati vivono, tre metri sopra il cielo?»). Entrambi sono cresciuti e si aprono a un nuovo capitolo della loro *Bildung*.

L'odore del tuo respiro inizia dove terminava *Cento colpi di spazzola*, prima di spostare lo scenario a Roma e concentrarsi sulla relazione sentimentale tra Melissa e Thomas, risolvendosi però nel racconto di un rapporto minato da una lei dal passato irrisolto, fragile e gelosa fino all'ossessione, maniacale nel sublimare ogni ricordo o incontro in descrizioni visionarie (al parossismo meccanicistico delle performance sessuali del primo libro si sono sostituite descrizioni più trasfigurate, oniriche anche degli amplessi).

Ho voglia di te, a detta dell'autore, nasce nel 1992 come effettivo seguito di *Tre metri sopra il cielo*; il percorso editoriale non

si discosta più di tanto dal *repêchage* d'occasione, in concomitanza con la trasposizione filmica, occorso al primo romanzo: siamo sì in presenza di un inedito, ma pur sempre tenuto in stand-by per quattordici anni, e pubblicato dopo l'exploit dell'esordio. Moccia aggiorna marchi, musica, spazi e sentimenti – i protagonisti sono giovani adulti, e passano dal contesto scolastico al mondo del lavoro, guarda caso per la televisione – ma si mantiene fedele allo schema della storia d'amore tormentata e fine a se stessa, con tanto di finale sospeso. Va detto che il dettato è più mosso, con l'inserimento di punti di vista plurimi e brani di diario, e in parallelo decisamente aumentato risulta lo spazio dedicato alle vicende secondarie, quasi *spin off* in potenza. Ma l'effetto complessivo, nonostante le indubbie capacità di montaggio e il piccolo giallo sotteso alla vicenda, ricorda soprattutto lo zapping televisivo, complice anche un sistema dei personaggi che sembra uscito da una sit com, o dal casting di un reality.

Insomma, anche *Ho voglia di te* costituisce un tentativo (riuscito) di innestare tempi e modi della modernità televisiva e di Internet sul genere storico codificato del romanzo rosa generazionale (vedi *Tirature '06*): in questo si sono riconosciuti e a questo hanno tributato il loro favore entusiastico i lettori. Moccia si conferma autore capace di scrivere narrativa d'intrattenimento in grado di appassionare adolescenti e non per oltre quattrocento pagine – vera Liala del XXI secolo, soprattutto se paragonato a prodotti simili, come il ben più scipito *Notte prima degli esami*. Con l'evocazione, ancora una volta, di Liala, siamo alla resa dei «conti» con il bestseller d'esordio: è sul nucleo rosa «generazionalmente modificato» inaugurato da *Tre metri sopra il cielo* che i lettori hanno modellato la loro fruizione di *Ho voglia di te*. Questo non significa che il secondo romanzo sia il piatto proseguimento del primo, anche perché di per sé la storia potrebbe stare in piedi da sola; però non basta una protagonista bruna, l'inserimento – quantitativamente significativo, gran parte della vicenda è narrata in soggettiva – del punto di vista maschile di Step e una presenza più esplicita del sesso, per affrancarsi dal rassicurante e pedagogicamente corretto del rosa più tradizionale: le eroine muovono la trama e sono dinamiche e risolutive, ma sempre belle e vergini (prima di incontrare Step), oppure sono ragazze facili o sfigate o insopportabili, co-

munque di contorno; la madre di Step – origine e causa di buona parte dei suoi traumi – muore, non prima di essersi riconciliata con il figlio e aver rivelato il proprio ruolo nell'incontro con il nuovo amore (la madre di Babi invece rimane pervicacemente uguale a se stessa, come nemmeno la matrigna di Cenerentola); in generale, le vicende collaterali si stemperano in un ritorno all'ordine problematico come un film di Muccino (la sorellina di Babi, sedicenne felicemente incinta di ignoto; i padri che reinventano il proprio ruolo maschile, o ci provano, con le rispettive nuove compagne; Babi sempre più mostro lombrosiano che progetta di invitare Step al proprio matrimonio...). Certo, a voler fare il tifo per il rosa più rosa, probabilmente Liala non ci avrebbe cambiato l'eroina in corso d'opera. Ma possiamo sempre sperare in un terzo capitolo in cui, come Lalla, «Babi ritorna». Le commedie romantiche, ma anche gli spot televisivi, i video musicali, le serie tv – che senz'altro condividono con le opere di Moccia ritmo e gusto per il dialogo – ce l'hanno insegnato: niente di meglio dell'andata all'altare per fare dietrofront.

Anche quelli di Melissa, in fondo, sono rosa generazionali: c'è una protagonista adolescente che cerca l'amore, scopre il sesso, si macera, incontra l'amore (*Cento colpi di spazzola*); si accorge che l'amore non era quello vero, trova un sentimento che pare più importante e stabile, crede di fare pace con se stessa e con la sua parte femminile, viene assalita da nuovi dubbi e fantasmi, si consuma di gelosia fino all'annientamento, ma forse alla fine viene nuovamente salvata dall'amore (*L'odore del suo respiro*).

Abbastanza sovrapponibile, nei due casi, è il pubblico d'elezione: una adolescenza «allargata» fino a includere i coetanei degli autori (in effetti nel *range* ci stanno dai ragazzini più piccoli di Melissa ai loro genitori, che sono più o meno coetanei di Moccia); è il pubblico che si racconta sul blog di *Tre metri sopra il cielo*, lo stesso per cui Melissa dice «noi» in *In nome dell'amore*: ragazzi e ragazze alle prese con la fatica di crescere e il sogno di come sarà quando si sarà diventati grandi, insieme a giovani adulti che grandi lo sono diventati ma continuano a confrontarsi con la solitudine, l'amore, le incomprensioni con le persone vicine. La differenza è che mentre Moccia non ha vergogna di porsi come dignitoso prodotto di intrattenimento, raccontare di scritte sui muri e luc-

chetti a Ponte Milvio, vivere come libro del cuore e negli sms, essere presentato come «un universo che da una parte guarda alle commedie romantiche adolescenziali e dall'altro al ritratto di giovinezze allo sbando così come le racconterebbe un Paolo Crepet» (dal sito Feltrinelli), ingenerando un modello di ricezione coerente, Melissa fa i conti con il travisamento originario del suo «rosa travestito da porno» *Cento colpi di spazzola*: il primo romanzo, in fondo, è un ibrido piuttosto debole di questi due generi forti. E la maggior parte del milione e passa di acquirenti sembra aver letto e goduto il travestimento, complice anche la campagna stampa e promozionale (non si può proprio dire che quello di Fazi sia un «bestseller dal basso» puro, anche se certo la critica non si è sperticata in lodi). In effetti, volendo provare a individuare il profilo di questi lettori reali si potrebbe ipotizzare un insieme frastagliato, certo non così compatto come le falangi dei «mocciosi»: apprezzatori della sedicenne ninfetta di Catania e delle sue scorribande, curiosi dell'identità dell'autrice-ragazzina il cui viso viene disvelato durante una puntata del Costanzo Show, adolescenti divisi/e tra slanci pulsionali e ripiegamenti masochistici, affezionati alla sigla editoriale che si domandano quanto potrà essere porno un romanzo targato Fazi, insegnanti bibliotecari e genitori ansiosi di confrontarsi con cosa leggono i propri ragazzi... il tutto amplificato da un passaparola anche efficace ma centrifugo, un po' confuso e non proprio, o non sempre, basato sull'implicita qualità del romanzo.

A complicare ulteriormente la situazione, il patto narrativo dei *Centi colpi* ha funzionato quasi per nulla, e poco meno della totalità dei lettori si è soprattutto domandato quanto ci fosse di vero e quanto di fiction nella vicenda raccontata, e fino a che punto la protagonista fosse proprio la sedicenne catanese Melissa Panarello. Come risultato, «Melissa P.» è diventata non un'autrice di narrativa, più o meno dotata di talento, ma una specie di *trade mark* del sesso adolescenziale (nella sua variante più sofferta): persino il film tratto dal libro è uscito con questo label assurto al rango di titolo (*Melissa P.*, 2005; sottotitolo, parimenti inquietante ma ineccepibile nell'ottica promozionale: «scopri che cosa è vero») e in fondo anche *In nome dell'amore* si legittima (ma non si vende) a partire dal fatto che chi scrive non è una ventenne come tante, che discute con le amiche di contraccezione, aborto e pacs (ma non

può pubblicare i suoi pensieri in un cartonato). Sembrerà un paradosso, ma forse Melissa deve ancora riuscire a «emanciparsi» dai *Cento colpi*. Del resto, è vero che nel libro di esordio di Panarello ci sono ingenuità, solitudine, struggimento sul sé – tutti caratteri del romanzo adolescenziale –, ma manca la freschezza, anche di stile, che era per esempio di Enrico Brizzi (e non solo perché in *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* non c'era sesso): dentro e fuori la sommatoria di descrizioni hard, la scrittura è faticosa e, nonostante il soggetto, noiosa. In *L'odore del tuo respiro* questa fragilità di fondo (fruizione distorta/scrittura debole) ha il sopravvento, con conseguente emorragia di lettori. Non c'è più scandalo annunciato e non c'è nemmeno l'alibi del «questo è il suo primo libro». L'orizzonte d'attesa del porno viene quasi del tutto deluso, ma soprattutto non emerge un altro genere forte a sorreggere i roveli solipsistici (al diario si è sostituito un io monologante o soliloquante, rivolto al compagno o alla madre) appesantiti dalle continue metafore e in cui manca del tutto una qualsiasi forma di ironia o autoironia.

Decisamente più riusciti sono gli squarci di *tranche de vie* familiare, come quello dedicato al gruppo di parenti in spiaggia («La spiaggia di Roccalumera era sovrastata da un enorme segnale con su scritto "DIVIETO DI BALNEAZIONE", eppure era la spiaggia più affollata di tutta la Sicilia orientale») con il ritratto della nonna soprannominata «il capo». Torneranno a punteggiare anche *In nome dell'amore*, con una spassosa descrizione dei matrimoni dei cugini (foto della sposa «da signorina» e urlo «Bacio! Bacio!» compresi). Ma questa, non è la Melissa P. che ha venduto un milione e mezzo di copie.

ALTE TIRATURE
Poesie d'amore,
poesie di successo

di Elisa Gambaro

A parziale smentita dell'adagio per cui la lirica non vende, si infittiscono le iniziative editoriali dirette a un pubblico meno tradizionalmente circoscritto dei lettori specialisti, ma altrettanto avido di poesia. Il successo più corposo arride alle antologie tematiche, tra cui spiccano per diffusione quelle di argomento amoroso. Due, e antitetiche, le principali declinazioni del fenomeno: la raccolta di una pluralità di voci liriche, a costo di offuscare i profili individuali dei singoli poeti, e lo sfruttamento intensivo di un unico nome di richiamo, a potenziarne una popolarità già vasta.

A prestare ascolto a quanti periodicamente lamentano il colpevole disinteresse del pubblico per la poesia, il mercato delle opere poetiche verserebbe in condizioni rovinose: la lirica non avrebbe altri lettori che i poeti stessi.

In realtà, se osservato dalla specola di un orizzonte d'attesa più largo dei lettori specialisti, il panorama editoriale induce a diagnosi sullo stato di salute della produzione poetica assai più sfumate, e di certo meno fosche; di fatto, gli ultimi anni hanno registrato contraddittori fermenti, nonché discontinui episodi di dinamismo. Beninteso, nulla di natura o dimensioni tali da mettere davvero in questione il risaputo deficit di vendibilità che condanna i volumi di versi: eppure, l'impressione è che la poesia non solo si possa vendere, ma si venda in misura molto maggiore di quanto non accadesse in passato.

Si può cominciare a ragionare su un dato empirico, oggettivamente riscontrabile soffermandosi davanti allo scaffale delle opere poetiche in qualsiasi libreria italiana mediogrande. Concediamo pure che il nostro scaffale subisce dislocazioni innumerevoli, e il più delle volte dobbiamo andarlo a cercare nelle zone più decentrate e nascoste del negozio. Allo stesso tempo, tuttavia,

proprio i criteri di organizzazione della merce esposta suggeriscono altre considerazioni, di tenore più problematico. Se fino a poco tempo fa la «sezione poesia» pareva una sorta di sacrario di valori poetici canonizzati, dove alle glorie tradite si affiancavano poche elette novità, spesso di raffinata fattura, ultimamente questo carattere di riserva indiana tende a venire meno: anche il settore delle opere in versi pare conformarsi alla legge del rapido *turnover*, da tempo imperante negli altri reparti librari.

Certo, non si può negare che l'assiduo rinnovamento dei titoli sia in parte addebitabile a uno scarso impegno produttivo da parte di molti editori, spesso, purtroppo, a danno di opere che avrebbero meritato ben maggiore visibilità. E tuttavia, il fenomeno è anche segno di un fervore propositivo che sarebbe miope disprezzare a priori.

Se si giudica positivamente la crescita di iniziativa editoriale in un mercato notoriamente chiuso e malagevole, non si vede perché questa stessa spinta debba essere fatta oggetto di strali quando è mossa dalla ricerca di un più vasto consenso, nel tentativo di sintonizzarsi con un bisogno di poesia evidentemente diffuso.

Tra le sigle storiche e i grandi gruppi che hanno modificato il proprio catalogo poetico in direzione di un pubblico di massa, il più attivo risulta senz'altro Mondadori. L'esperienza dei «Miti Poesia», che più di tutti aveva scommesso sulla possibilità di un allargamento del numero dei fruitori di lirica, si chiude con la fine degli anni novanta; tra gli ultimi titoli pubblicati si segnalano Hikmet, *Altre poesie d'amore* (1997), e l'antologia *Fiori di fuoco. 100 poesie d'amore maledetto* (1998). Sono libri che ben si prestano a esemplificare una linea operativa che Mondadori porterà avanti negli anni successivi, seguito a ruota da tutti i principali editori. D'altronde nell'ambito della produzione in versi le classifiche di vendita parlano chiaro: a risultare costantemente in cima all'apprezzamento di un vasto numero di lettori sono le raccolte antologiche, con una spiccata predilezione per le opere costruite su criteri tematici.

Non è questa la sede per un discorso, d'altronde assai complesso, sulla recente straordinaria fioritura del genere dell'antologia poetica, divenuto a tutti gli effetti il principale strumento di socializzazione della scrittura lirica. Basti qui osservare che le operazio-

ni rivolte a un pubblico meno circoscritto sembrano patire l'identico paradosso in cui si dibattono i tentativi di campionatura di livello medioalto: più che selezionare i testi sulla base di criteri verificabili, la forma antologica tende a esibire una pluralità pressoché infinita di voci, accostate secondo un estro tanto casuale da rischiare l'arbitrio. Le *100 poesie d'amore maledetto* accostano indifferentemente testi di Catullo a citazioni di Sylvia Plath, Emilio Praga convive con Shakespeare, Bartolo Cataffi fiancheggia Villon. In questo quadro, la tenue *dispositio* in senso cronologico è un ben modesto argine allo svuotamento intrinseco della logica che informava la tradizione poetica: in luogo di un'assiologia storicamente sedimentata e provvista di crisma istituzionale, ci troviamo di fronte a un repertorio quanto mai oscillante di citazioni su un tema.

Non c'è del resto da stupirsi se le zone basse del mercato poetico risentano dello stato di crisi del canone lirico tràdito. Andrà semmai osservato che rispetto ai sintomi confusionali e al permanente conflitto delle interpretazioni che si registra nell'ambito delle sillogi a vocazione didattica e militante, il panorama della «poesia per tutti» manifesta forse tratti di coerenza più netta. Un dato macroscopico s'impone su tutti: nell'affollarsi delle proposte antologiche di indole tematica, la parte del leone la fa sicuramente il motivo amoroso.

A Milano, la libreria Mondadori di corso Vittorio Emanuele ha addirittura allestito una zona appositamente destinata all'esposizione delle «poesie d'amore», in un'area contigua ma separata dall'*enclave* dei restanti libri di versi. Si tratta di uno spazio particolarmente gremito, nonché soggetto al più alto indice di mobilità dei titoli: inutile dire che tutte le sigle editoriali immaginabili si sono cimentate nella compilazione di miscellanee liriche a dominante sentimentale, e sarà perciò arduo dare conto di tutti.

Per Mondadori, la chiusura dei «Miti Poesia» ha comportato il dirottamento di criteri operativi simili sugli «Oscar»: l'esito è stata la quasi totale sparizione della poesia dalle edicole, e il cedimento dell'iniziativa in questo campo ai libri allegati ai quotidiani. Un esempio congruo degli effetti del passaggio dai «Miti Poesia» agli «Oscar» è costituito da *The Love Book. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi*, riedito nel 2003 per «Oscar Varia». Ri-

spetto al modello editoriale antecedente, permane l'aggressiva grafica di copertina e la titolazione a effetto, mentre viene meno un punto di forza dei «Miti», ovvero l'esiguo numero di pagine, e dunque di poesie riportate, che assicurava al prodotto una disimpegnata maneggevolezza. Le ben 329 pagine di *The Love Book* sono il prevedibile esito della vera e propria furia citatoria che insidia il paradigma dell'antologia a tema, ma insieme esemplificano anche l'evanescenza di qualsivoglia criterio ordinatore. Scorrendo i nomi dei 120 poeti censiti, appare abbastanza evidente la rinuncia del curatore a farsi carico di indicazioni orientative forti: alla smisurata dilatazione dell'assortimento fa del resto riscontro la scelta di raggruppare le poesie in ulteriori sottosezioni pseudotematiche (Bellezza, Passione, Desiderio, Sensi, Tormento ecc.) che vorrebbero dare conto delle multiformi declinazioni del sentimento amoroso, ma che finiscono per offuscare ulteriormente i profili individuali delle voci ospitate.

Considerazioni analoghe possono applicarsi al compendio di *Poesie d'amore* pubblicato da Rizzoli, giunto nel 2001 alla sesta edizione e attualmente accolto nella collana dei «Classici Bur»: anche qui troviamo il consueto affastellamento di nomi, apparati critici inesistenti o ridotti all'osso, e infine l'opzione di coprire la massima estensione diacronica possibile (qui addirittura il primo autore è un Anonimo egiziano del VI secolo a.C.) parzialmente contraddetta da un forte squilibrio complessivo a favore della modernità otto-novecentesca. La medesima discrasia si rinviene del resto nel dosaggio delle rappresentanze poetiche nazionali: anche in questo caso, alle velleità di mappatura onnicomprensiva delle più diverse tradizioni liriche, i cui esemplari sono presentati in assenza del testo in lingua originale, fa riscontro il maggior spazio proporzionalmente concesso ai poeti patrii.

La breve introduzione preposta alla silloge «Bur» chiarisce altresì molto bene a quali attese e convinzioni diffuse tenti di rispondere questa clamorosa esplosione di sillogi di poesia amorosa. Per un lettore criticamente avvertito è in effetti abbastanza sconcertante leggere affermazioni come questa: «Nel libro lirico dell'umanità, la grande poesia è sempre poesia d'amore». E tuttavia, è difficile negare che l'assunto in questione rifletta, con perentorietà un po' brutale ma con un buon margine di esattezza, un'idea di

poesia molto forte, e storicamente tutt'altro che immotivata: nell'immaginario collettivo contemporaneo, la pratica poetica si identifica senza residui con lo spazio dell'effusione sentimentale.

Il trionfo di una fruizione della parola poetica in chiave eminentemente privatistica presenta del resto implicazioni autoterapeutiche tutt'altro che banali; e soprattutto si dimostra efficace, se è vero che le raccolte di poesie d'amore risultano tra i libri più letti e materialmente consunti nelle biblioteche delle carceri.

Pur declinato in infinite combinazioni citatorie, lo sfruttamento intensivo del genere centonistico è tuttavia di per sé un'operazione ad alto rischio di saturazione: affatto privi di un progetto interpretativo riconoscibile, i prodotti librari di questo tipo finiscono per assomigliarsi troppo tra di loro per non ingenerare sazietà anche nel più accanito consumatore di repertori lirico-amorosi. Ma è poi anche chiaro che quasi solo colossi editoriali come Mondadori o Rizzoli sono provvisti di un catalogo sufficientemente ampio da permettere il reperimento agevole di una congrua varietà di voci; e sempre solo i grandi gruppi sono in grado di sostenere i costi economici dei diritti di pubblicazione, ove sia opportuno inserire autori altrui nel piano antologico.

Anche in reazione a questi vincoli oggettivi, le strategie editoriali dominanti sembrano prevederne un parziale aggiramento. Per chi vuole vendere poesia, il mezzo più semplice resta comunque quello di non abbandonare a nessun costo la strada della lirica d'amore. E si capisce: chi mai potrebbe immaginare una formula dalla pervasività potenzialmente tanto illimitata, fondata com'è su costanti antropologiche? Una miscela in grado di coniugare l'universalità del sentimento amoroso al piacere estetico, altrettanto universale, suscitato dalla parola poetica.

In alternativa ai florilegi che accostano numerose voci, la prassi più diffusamente seguita consiste nell'affidarsi a un unico autore; dalla produzione in versi del poeta prescelto si estraggono poi i componimenti a dominante erotica, ed ecco confezionata la nostra silloge. Per quanto un simile procedimento possa apparire discutibile, esso ha pur sempre il merito di essere aperto anche a editori di media o anche piccola statura; sarebbe inoltre onesto riconoscere che sotto il confortevole ombrello del logoratissimo titolo *Poesie d'amore* trovano spesso ospitalità esperienze poetiche

fondamentali, nonché prodotti editorialmente tutt'altro che disprezzabili. Valga ad esempio il caso di Guanda, che recupera poeti di catalogo come Prévert e Neruda e confeziona due volumi ben curati proprio giocando sul parallelismo dell'intitolazione: *Poesie d'amore e di vita* di Neruda e *Poesie d'amore e libertà* di Prévert, proposti nelle «Fenici tascabili», sono entrambi corredati da testo a fronte, e il primo libro si avvale di un'introduzione di Giuseppe Conte. Il riscontro delle vendite pare del resto positivo, se si considera che Neruda è giunto nel 2006 all'ottava edizione, mentre Prévert riesce a fare ancora meglio arrivando alla nona nel 2005.

Nel confronto con i repertori a più voci, andrà opportunamente rilevato il deciso mutamento di segno del taglio sotteso a simili progetti antologici. Mentre il *pot-pourri* di autori vari e disparati tendeva programmaticamente a vanificare, nella percezione del destinatario, l'autonomo stagliarsi delle individualità autoriali, indirizzando ogni attenzione sui testi, in questo caso il primo fattore di coesione è dato dalla singolarità inconfondibile di una sola voce poetante.

È pertanto indubbio che la scommessa si giochi proprio sulla personalità del verseggiatore oggetto di elezione: per assicurarsi una non troppo incerta probabilità di successo, l'iniziativa deve preferibilmente puntare su un nome di vasto richiamo, e/o rilanciare qualcuno che sia comunque riuscito, in opere precedentemente edite, a conquistare un certo consenso di pubblico.

Simili dettami paiono seguiti fin troppo alla lettera quando si prendano in considerazione gli stupefacenti esiti librari dei rapporti tra una figura come Alda Merini e alcuni editori di nicchia. Sulla scorta di eccellenti risultati di vendita, sotto il nome della poetessa nel 2003 sono stati pubblicati la bellezza di sedici titoli; e non si tratta di un'annata eccezionalmente prolifica, perché i libri della Merini sono sette nel 2004, dodici nel 2005, mentre ne contiamo già tre nei primi mesi del 2006. In cotale falange, gli espliciti riferimenti al tema amoroso fanno bella mostra di sé nella maggior parte dei titoli, di cui si dà una parzialissima esemplificazione: *Canzone dell'ultimo amore* (Aquaviva, 2006), *Io dormo sola* (Aquaviva, 2005), *Uomini miei* (Frassinelli, 2005), *La volpe e il sipario. Poesie d'amore* (Rizzoli, 2004), *Alla tua salute, amore mio! Poesie e pensieri* (Aquaviva, 2003). Una tanto pervicace insistenza editoria-

le sulla semantica dell'affettività erotica non manca di sorprendere, tanto più se si considera che, in ogni caso, il vagheggiamento amoroso raramente difetta alla vena della poetessa. Con tutta evidenza, l'espedito mira a inquadrare da subito il prodotto nella categoria di genere dominante, al fine di potenziare oltre ogni limite il fascino di una voce che, per le note e dolorose vicende biografiche, ben si presta a incarnare lo stereotipo del poetico agli occhi di un pubblico di massa. Tecniche di sfruttamento del nome che impallidiscono, se si pensa che molti recenti testi della Merini prendono forma a seguito di un'inconsueta modalità di editing: la poetessa improvvisa oralmente lacerti poetici nel corso di conversazioni telefoniche con i redattori, i quali si occupano poi di assemblare il materiale. Spiace dire che gli esiti di tanta fiducia nei poteri oracolari dell'ispirazione lirica sono spesso ben miseri.

Al di là del caso Merini, che nelle sue peculiarità ai limiti del pittoresco riguarda in gran parte piccoli editori non in grado di assicurare una reale capillarità distributiva (ma la riedizione 2006 di *Fiore di poesia*, targata Einaudi, è da settimane ai primi posti delle vendite del reparto poesia), sul fronte dell'utilizzo sagace del nome d'autore il colpo più fruttuoso è stato ancora una volta messo a segno da Mondadori. *Le poesie d'amore* di Nazim Hikmet, il poeta che ogni editore sogna di annoverare nel proprio catalogo, non cessano di suscitare un massiccio apprezzamento di pubblico. L'esclusione dei canti di argomento politico, che pure costituiscono una parte cospicua della produzione dell'autore turco, non sembra insomma avere nociuto alle sorti dell'antologia: dopo l'assaggio di alcune liriche nei «Miti Poesia», l'opera ha furoreggiato nell'edizione «Oscar classici moderni» nel 2002, tanto da essere riproposta nel 2006 direttamente negli «Oscar bestsellers» con tanto di sontuoso apparato iconografico, per l'occasione costituito dalle leziose fotografie a tema amoroso di Robert Doisneau. Unita a un'intonazione nobilmente icastica, l'affabilità comunicativa di queste liriche ha saputo evidentemente soddisfare le attese dei lettori non specialisti, che sono avidi di poesia tanto quanto la ristretta cerchia del pubblico dei colti.

Potrà piacere ai cultori di una parola lirica che si proclama tale anche in forza di un elitarismo intrinseco; di certo, assieme a pochi altri nomi (Neruda, Lee Masters, Kerouac) anche Hikmet

si appresta a entrare in una sorta di anticanone, o canone poetico novecentesco costruito dal basso, che appare sicuramente più compatto, e in certi casi più vitale, di una tradizione alta pericolosamente in bilico tra irrigidimento scolastico e conflittualità permanente.

ALTE TIRATURE
Canzonette laureate:
da «A Marechiare»
a «Albachiara»
di Umberto Fiori

C'è stato un tempo in cui poesia e canzone non erano universi contrapposti, e tra i parolieri c'era un letterato come Salvatore Di Giacomo. A che punto siamo oggi? Al riconoscimento del valore della «lirica creaturale» di Vasco Rossi. Acrobatici parallelismi filologici tra canzonette e letteratura e riflessioni sul «mandato sociale» delle parole in musica non sembrano però avere davvero avvalorato una fruizione dei testi che regga il confronto con la pagina scritta, e con il lettore. Senza chitarre né coretti.

Una serata tra colleghi e conoscenti. Dopo cena, in mezzo al brusio della conversazione, d'improvviso si alza un canto: «Dàitan! Dàitan!». Subito un coro risponde: «Tu sei invincibile!». Applausi, allegria. In falsetto, una signora propone: «Heidi! Heidi! Ti sorridono i monti...». Il coro, sempre più caldo: «Le caprette ti fanno ciao!». Entusiasmo. «Grande! Mitico! Geniale!». Nell'euforia generale, un'altra voce si leva, comincia: «Che donna sei / in ogni cosa che fai...». Silenzio. Gelo.

Ma come, il vecchio *jingle* dell'amaro Averna non è mitico, grande, geniale? A me sembra persino meglio della sigla di Daitan 3. È che qui (per ragioni di età, o chissà per che altro motivo) non lo conoscono. «Grande, mitico, geniale», è quello che uno conosce. E io, cosa conosco? Mi mettono in mano una chitarra. Suono un po' di Dylan, poi Brassens. Cortese attenzione, noia. «Ma di italiano non sai suonare niente? Non so, Lucio Battisti... *Il tempo di morire...*». Non faccio in tempo a rispondere, che venti voci partono a squarciagola, in sei tonalità diverse: «Motociclettaa... 10 accapì...». Ne approfitto per passare la chitarra al mio vicino. Mi bloccano, me la rimettono in braccio. A questo punto, dopo un accordo, attacco: «Ah che bell'aria fresca / ch'addore 'e malvarosa...». Coro: «I' te

vurria vasà...». Vedi? La canzone napoletana funziona. Funziona nei salotti di Milano come nelle caserme di Bari. A distanza di un secolo e più, se la ricordano meglio del *jingle* dell'Averna.

A questo ripenso, mentre sfoglio la nuova edizione economica dell'opera in versi di Salvatore Di Giacomo (*Poesie*, a cura di Davide Monda, Bur, 2005). Ecco *A Marechiare*, 'E spingole frangese. Quando le ho imparate? Da chi? Non lo so. Di sicuro, mentre cominciavo a cantarle, molto molto tempo fa, non sapevo nemmeno chi fosse l'autore. Ancora oggi, comunque, per quanto lo abbia letto e rivisitato a più riprese, mi accorgo di conoscere Di Giacomo poco e male. Giusto qualche poesia, e le canzoni. Ma le canzoni – me ne rendo conto una volta di più – sono solo un episodio, e nemmeno dei più consistenti, all'interno della sua vasta produzione per la pagina. Spulcio tra i numerosi interventi critici riportati nel volume. Nel 1903, quando *A Marechiare* era già celebre, Benedetto Croce, indicando Di Giacomo come un autore dialettale tra i più notevoli, fa riferimento ai sonetti, al poemetto 'O Munasterio, insomma alle poesie; nel 1912, Giuseppe De Robertis riscontra nei suoi versi «una concisione quasi formidabile e tale da ricordare in alcuni scorci il divino Dante». Agli occhi dei suoi contemporanei, e ai propri, Salvatore Di Giacomo (1860-1934) non è un canzonettista: è un poeta. Poeta che all'occasione, oltre a novelle, drammi, saggi, sceneggiature, compone *anche* versi per musica. Solo più tardi il loro successo metterà in ombra il resto della sua opera. Nel 1914, Renato Serra riferisce di lui: «Dicono che abbia seguito a creare poesia anche in questi anni; dopo l'edizione compiuta di Ricciardi [il volume delle *Poesie* caldeggiato da Croce, uscito nel 1907, *N.d.A.*] scrive delle canzoni per un *trust* tedesco di dischi grammofonici, mi pare; dodici l'anno: bellissime, dicono...».

Il «*trust* tedesco di dischi grammofonici» è la Poliphon Musikwerke, che nel 1911 apre una filiale a Napoli, arruolando i migliori autori di Piedigrotta. Siamo agli albori dell'industria italiana della canzonetta, nel momento di passaggio dall'epoca del *café-chantant* a quella della comunicazione di massa, dalla circolazione di testi e musiche a stampa e «dal vivo» (diremmo oggi) alla loro riproduzione e diffusione fonografica, radiofonica. La figura di Di

Giacomo è quella di un autore di transizione, inserito sì nella nascente industria dell'intrattenimento come fornitore a contratto di parole, ma ancora – per mentalità e per formazione – *poeta* nel senso più tradizionale. Ripercorrere la sua biografia, passare in rassegna le testimonianze e i giudizi critici di personaggi come Croce, De Robertis, Serra, Vossler, Pancrazi, Ojetti, Tilgher, significa immergersi in un'Italia sempre più lontana, un paese in cui i «parolieri» avevano una solida cultura letteraria, erano perfettamente al corrente della produzione poetica del loro tempo, e anzi se ne sentivano parte integrante. In quell'Italia, poesia e canzone non erano ancora due universi contrapposti e concorrenti: è interessante osservare come in nessuno degli interventi antologizzati entrati in gioco il confronto tra canzonette e «vera» letteratura, che decenni più tardi sarà invece al centro del dibattito.

Per capire a che punto siano oggi, quel dibattito e quel confronto, è utile consultare *La musica che abbiamo attraversato*, almanacco Guanda 2005, dove scrittori artisti e intellettuali (da Wim Wenders a Nick Hornby, da Silvia Ballestra a Adriano Sofri) raccontano la presenza del rock e della canzone nel loro lavoro e nella loro vita.

Tra i contributi più interessanti indicherei quello firmato dal curatore del volume, Ranieri Polese, *9 canzoni italiane*, in cui si analizzano testi che vanno da *Borgo antico* (1948) a *Il cuore è uno zingaro* (1971). In apertura, Polese dichiara di aver scelto programmaticamente nove canzoni «non d'autore», canzoni – cioè – «che rispettano la distinzione fra cantante, paroliere, musicista, secondo la tradizione» (si noti di passaggio come da questa definizione «in negativo» ne risulti una in positivo, della canzone d'autore, dove la locuzione «d'autore» è puramente «tecnica» e non implica un giudizio di valore). Di queste, che una volta si chiamavano «canzonette», Polese ci offre un commento davvero notevole, dove ogni singolo verso, ogni vocabolo, ogni stilema, vengono puntualmente ricondotti ai loro antecedenti nella tradizione poetico-letteraria. Per esempio in *Borgo antico* (portata al successo da Claudio Villa) il termine «borgo» richiama Petrarca («ed or di picciol borgo un sol n'è dato»), Leopardi («natio borgo selvag-

gio»), Saba («Fu nelle vie di questo / borgo...»), nonché – ci suggerisce il commentatore – «i comuni medievali, le città del Trecento, la civiltà dei mercanti, dei pittori, dei poeti...». La stessa operazione, con altrettanta acribia, viene compiuta su pezzi come *Tintarella di luna* o *Io tu e le rose*.

Giunto alla fine delle nove analisi, il lettore è pieno di ammirazione per i nessi che il critico riesce a stabilire tra Migliacci e Dante (entrambi parlano di «prati verdi»), o tra Bigazzi Verlainé e Wagner (accomunati dall'uso della sinestesia), ma sente affiorare un interrogativo: dove voleva arrivare Polese, con queste annotazioni? Che cosa voleva mostrarci? Qual è la sua tesi? Confesso che non mi è del tutto chiaro. Chiarissimo, invece, è il senso di una sproporzione tra il metodo di analisi e la qualità dei testi in esame. In passato, approcci del genere (ermeneusi semiotico-freudiane delle allitterazioni in *Papaveri e papere*, e simili) venivano utilizzati a fini comico-satirici. Non mi pare che l'intento di Polese sia quello di mettere in ridicolo le pochezze della canzonetta o i tic della filologia. Non vedo traccia neppure di snobismo intellettuale, di facili ironie. Queste letture colte e scrupolose sembrano spinte dalla serissima volontà di superare le vecchie barriere gerarchiche tra cultura «alta» e cultura popolare.

Nella stessa direzione si muove un altro intervento riportato nell'almanacco, quello di Marco Santagata su Vasco Rossi, che è poi la *laudatio* pronunciata l'11 maggio 2005 nell'aula magna dello Iulm di Milano, in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* al rocker di Zocca. Qui le cose si complicano. Mentre Polese può limitarsi a chiosare i suoi nove testi, sospendendo ogni valutazione, Santagata si è assunto il compito di motivare il solenne riconoscimento di un autore e di un'opera; il giudizio di valore è dunque al centro del suo discorso. Giudizio positivo, va da sé. Le motivazioni sono sostanzialmente due: 1) Vasco Rossi è ormai un classico, «se con classico intendiamo un testo nel quale ciascuno può ritrovare qualcosa di sé»; 2) la qualità dei suoi testi gli è valsa il titolo di poeta. Argomentare la prima non è difficile: gli stadi strapieni e i milioni di dischi venduti sono lì a testimoniare. Per la seconda c'è qualche problema in più: il personaggio di Vasco, infatti, non solo nasce agli antipodi di quello del «poeta» (comunque lo si voglia intendere), ma è distante anche

dal cantautore tradizionalmente inteso, cioè dalla figura centrale, in Italia, nel lungo processo di emancipazione culturale della canzone. Anziché cercare di assimilare il laureando a De André, De Gregori e soci, Santagata insiste sulla sua diversità. A differenza dei cantautori, Vasco non ha messaggi, non ha argomenti o contenuti particolari da comunicare. Come scrive Edmondo Berselli, citato nell'intervento, «Vasco non comunica nulla se non se stesso»; ma il suo valore – attenzione – consiste proprio in questo. «La sostanza privata delle sue canzoni – scrive Santagata – si riflette nella forma dei testi: che non è la forma razionale e ordinata dei cantautori, ma una specie di flusso di coscienza o monologo interiore, fatto di parole che si ripetono, di frasi che restano in sospeso, spesso con un effetto di “parlato”. Probabilmente queste caratteristiche formali sono alcune delle più notevoli e influenti innovazioni introdotte da Vasco nello stile delle canzoni contemporanee». L'originalità della rockstar di Zocca, insomma, consiste nell'espressione immediata di un vissuto personale. «Canta per sé e di sé» spiega Santagata. «Di sé adesso, oggi, e in tutta la successione di oggi che è stata la sua vita. Le sue canzoni vissute vogliono un ascoltatore che le riviva. Per distinguerle dalla koiné dilagante della canzone autobiografica le possiamo chiamare canzoni creaturali. Confessioni senza infingimenti, senza abbellimenti, senza idillio».

In un recente saggio *Sulla poesia moderna* (il Mulino, 2005), che raccomando a chi intenda approfondire la riflessione intorno al rapporto tra canzone e poesia, Guido Mazzoni individua uno dei problemi cruciali della lirica contemporanea proprio nella difficoltà di «legittimare il gesto di pura *hybris* con cui un essere umano uguale a tutti gli altri attribuisce un carisma alla propria persona». Difficoltà ormai insormontabile – secondo l'autore – per la scrittura in versi, «una forma [...] sempre più autoreferenziale, priva di lettori che non ambiscano a diventare degli autori a propria volta, confinata in una riserva protetta che sopravvive grazie al prestigio accumulato nei secoli, al conservatorismo dei programmi scolastici e al mecenatismo residuo di qualche casa editrice». A superare l'*impasse* può essere solo un genere sostenuto da quel

«mandato sociale» e da quella «coralità» che la poesia lirica ha da tempo perduto: la canzone, appunto.

Riassunta in questi termini, la tesi di Mazzoni non sembra discostarsi molto dal tormentone che ci ha accompagnato negli ultimi trent'anni: «la poesia è vecchia, sterile, chiusa in se stessa; la canzone è la vera poesia del nostro tempo». La novità consiste nel fatto che qui non si tratta di un'affermazione apodittica, buttata là da qualche giornalista «specializzato», ma dell'esito di un'approfondita riflessione storico-critica intorno al genere lirico, che parte dalle sue trasformazioni nel XVI secolo e – attraverso autori come William Wordsworth, Giacomo Leopardi, Charles Baudelaire, Thomas Stearns Eliot, Eugenio Montale – ne segue gli sviluppi fino a oggi. Il ragionamento ha il pregio della coerenza e della trasparenza, oltre che della chiarezza intorno alla portata della posta in gioco; qualche dubbio mi fanno sorgere invece le conclusioni, e la via che a esse conduce. Per la sua legittimazione «teorica» della canzone, Mazzoni parte dalla constatazione della innegabile «efficacia» sociale di questo genere, della sua capacità di coinvolgere grandi masse di persone, e si richiama ad altre storiche legittimazioni di forme d'arte popolari, come il romanzo e il cinema. Ma che cosa portò ad accreditare culturalmente cinema e romanzo se non le opere eccellenti, capaci di superare i cliché e le ristrettezze del genere, capaci di durare? Il fotoromanzo era popolarissimo negli anni cinquanta; perché nessuno ha mai preteso che fosse considerato arte a tutti gli effetti? Negli anni sessanta la maggioranza degli italiani ignorava Montale e adorava Fred Bongusto, ma questo non era ancora un argomento per considerare *Una rotonda sul mare* il superamento storico della *Casa dei doganieri*. E oggi? Mi sembra significativo che, mentre nella parte del libro dedicata alla lirica Mazzoni illustra il suo discorso con i testi poetici, in quella dedicata alla canzone non citi nemmeno un verso. Nemmeno un nome. Chi sono gli eredi di Wordsworth e Leopardi? Amedeo Minghi? Gigi D'Alessio? Biagio Antonacci? E quali dischi in particolare?

A chi voglia proseguire il raffronto tra canzone e poesia sul piano delle opere e della loro qualità, consiglio l'antologia curata da Alberto Bertoni, *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni* (Book Editore, 2005), dove si allineano un testo di Zan-

zotto e uno di Vecchioni, una poesia di Milo De Angelis e una canzone di Vasco Rossi. Niente chitarre, niente cori da stadio, sulla pagina. Il lettore e il testo, faccia a faccia. È questa, forse, l'esperienza che il pubblico della canzone deve ancora scoprire.

ALTE TIRATURE
Il creazionismo
tricolore langue

di Sylvie Coyaud

Ci hanno provato l'ex ministro Letizia Moratti e i fondamentalisti cattolici vicini all'allora cardinale Ratzinger. Ma la tesi della «Progettazione intelligente» non ispira – neppure Antonino Zichichi o Giuseppe Sermonti –, e il mercato editoriale langue: in libreria non si trovano novità a difesa della dottrina creazionista, neppure in traduzione. Al contrario, fioriscono le pubblicazioni darwiniane, di grandi firme della scienza come pure di giovani ricercatori: dai classici Boncinelli e Dawkins ai volumetti di Manzi e Pievani, che portano la teoria dell'evoluzione nella collana «Farsi un'idea».

«**I**l creazionismo in Italia» suggerito un anno fa dal curatore di questo annuario come tema mi pareva eccellente. Quale miglior occasione per leggere testi dissidenti, anti-conformisti, forse geniali? Dopo aver chiesto aiuto invano ad amici librai che, temo, mi credono ora affetta da Alzheimer, sono stata soccorsa da Paolo Coccia, curatore di Pikaia, il portale dell'evoluzione. Ma anche la sua bibliografia era scarna, nessun testo scritto da uno scienziato che fosse uscito dopo le calende greche. Confidavo in una nuova bordata di Antonino Zichichi, della cui scarsa fisica e grande carriera Carlo Bernardini fa una sintesi luminosa in *Fisica vissuta* (Codice editore, 2006). Ripete tuttora di «credere in Dio che ha creato il mondo», ma non lo scrive più da allora. Si limita a bofonchiare *urbi et orbi* che l'evoluzionismo è campato per aria e la biologia non è una scienza o si esprimerebbe in linguaggio matematico come voleva Galileo. Il quale ha la scusa di aver inventato il telescopio, mica il microscopio. Zichichi no, e dice il falso forse involontariamente, perché non sa scrivere biologia matematica nell'apposito riquadro e cliccare «cerca con Google».

Speravo anche nell'ex «grande» genetista Giuseppe Sermonti. Purtroppo anche la sua produzione antidarwinista è ferma

al secolo scorso, adesso preferisce reinterpretare favole. Va precisato che «grande», per citare un editorialista del «Foglio», egli è stato per breve tempo negli anni sessanta, quando lavorava sullo *Streptomyces coelicolor A3* e per altri trent'anni ha vissuto di rendita. Quel batterio – giustamente, è un gioiello – aveva colpito lui, la sua signora e soprattutto David Hopwood, un giovane inglese che li aveva raggiunti e si sarebbe poi rivelato grande sul serio. Tant'è che appena tecniche e metodi nuovi hanno consentito di sequenziare tutti i geni dello streptomicete celeste, non il professore ma il suo ex dottorando firmava al posto d'onore (l'ultimo di decine di ricercatori coinvolti nell'impresa) la pubblicazione del genoma «grezzo» su «Nature», il 9 maggio 2002. E su «Nature Biotechnology» del maggio 2003 il commento dell'autorità in materia a ulteriori ricerche, notevoli anche per le implicazioni farmacologiche.

Il creazionismo tricolore langue, malgrado gli sforzi meritori di «L'Avvenire», «Il Foglio», «Il Giornale» assecondati da giornali e fogli più confidenziali e confessionali. Volevano lanciarne la moda, hanno rigirato Zichichi e Sermonetti in salsa «Intelligent Design» americano con il sostegno dell'allora signor ministro Letizia Moratti. *La mayonnaise n'a pas pris*. Al contrario, è montata la controffensiva. Mai i Darwin Days – conferenze che si svolgono in diverse città di solito attorno al 12 febbraio, data di nascita di Charles – sono stati così affollati in tutto il paese. Centinaia di giovani ricercatori hanno fondato a Ferrara la Società italiana di biologia evoluzionistica e ora sparano raffiche di pubblicazioni nelle riviste che contano. Nel senso che facilitano l'accesso ai finanziamenti europei. L'editoria va dietro agli scienziati. Nel giro di 18 mesi ha pubblicato una cinquantina di saggi uno più darwinista dell'altro, tutti di grandi firme: Juan Luis Arsuaga (*Luce si farà sull'origine dell'uomo*, Feltrinelli, 2006), Francisco Ayala (*Le ragioni dell'evoluzione*, Di Renzo, 2005), Edoardo Boncinelli (una nuova edizione di *Le forme della vita*, Einaudi, 2006, più altri volumetti), Ernst Mayr (*L'unicità della biologia*, Cortina, 2005), Matt Ridley (*Il gene agile*, Adelphi, 2005) ecc. (per l'elenco con note critiche, cfr. Pikaia, il portale dell'evoluzione, www.eversincedarwin.org). Per non dire delle celebrazioni, lungo l'intero 2006, per il trentennale del *Gene egoista* di Richard Dawkins (Mondadori, 1994). Va detto invece che nella cinquantina spiccano due libri smilzi della collana

«Farsi un'idea» del Mulino, sezione scienza e ambiente: *Homo Sapiens* di Giorgio Manzi e *La teoria dell'evoluzione* di Telmo Pievani. Entrambi sono scritti in italiano contemporaneo, diretto, non in manualese, non dall'alto. Manzi ha fiducia nel lettore, lo tratta come un amico che saprà condividere entusiasmi e dubbi; Telmo Pievani è chiaro, pacato, ironico al suo solito. Chi li conosce li ritrova, gli altri avranno voglia di incontrarli per farci una chiacchierata. E spicca, a parte qualche minuscola svista, *Perché l'orso polare è bianco? L'evoluzione e la storia della vita* di Bas Haring (Dedalo, 2006) per i bambini dagli 8 agli 88 anni. Così imparano come certi orsi bianchi hanno macchie brune e l'omosessualità, parrà strano, ma è un fatto di natura.

Tutto quel ben di dio non nasconde il mio fallimento: in libreria non ho trovato la benché minima novità creazionista, neppure in traduzione. Ne deduco che manchi una tradizione e forse un mercato per la «fintascienza» (non saprei come tradurre diversamente *trash-science*) italiana. Così mi spiego l'assenza di un Boncinelli sull'altra sponda che riduca Charles Darwin a un babbeo, Thomas Morgan a una vittima di illusioni ottiche, Theodor Dobzhanski a un russo ortodosso quindi eretico, Richard Lewontin a un comunista quindi pericoloso. Ci vorrebbe, invece. Anche se non raggiunge le vette pretenziose e arzigogolate che scatenano il *fou rire* alla lettura di Michael Behe o William Dembski, autori rispettivamente di *Darwin's Black Box* (The Free Press, 1996) e *No Free Lunch* (Rowman & Littlefield, 2002), i due best-seller americani della Progettazione Intelligente. Anche folcloristica, casereccia, a raccontare una «Progettazione intelligente» («Intelligent Design», detto anche Disegno intelligente, mi attengo a «progettazione» come Benedetto XVI) che abbia creato la razza padana superiore alla piemontese, per esempio.

Eppure nell'estate del 2005 si profilava la riscossa. Il 7 luglio Christoph Schoenborn, un tempo studente prediletto di Joseph Ratzinger, scriveva sul «New York Times» che «per la Chiesa l'evoluzione neo-darwinista non era compatibile con la fede nello scopo e nel disegno della Creazione divina». L'affermazione opposta, fatta all'Accademia pontificia delle scienze nel 1996 da Giovanni Paolo II, sosteneva il Cardinale, «era vaga e priva di importanza». Alcuni fondamentalisti cattolici ne furono im-

baldanziti. Ne dedussero di avere l'appoggio del nuovo papa che, oltretutto, chiamava l'umanità il frutto di «progettazione divina» durante un discorso pubblico. Si mormorava di pamphlet in preparazione da parte di «scienziati di fiducia» che avrebbero distrutto le argomentazioni dei miscredenti. Purtroppo sulla rivista «The Tablet» apparve uno stupendo articolo di George Coyne S.J., astrofisico del Big Bang e perciò specialista dell'origine non divina dell'universo nonché direttore della Specola vaticana. Rintuzzò la critica al defunto Papa e il silenzio fu (l'articolo, che parla inoltre del rapporto tra scienza e fede e della trascendenza di Dio, dovrebbe interessare anche i miscredenti. Si trova sul sito della rivista: www.thetablet.co.uk).

Dispiace perché, quanto a spunti, c'è solo l'imbarazzo della scelta. Le aggiunte alla teoria darwinista non si esauriscono, né le polemiche fra scuole diverse; come al solito la scienza procede per correzione incessante delle vecchie glorie da parte dei giovani turchi, di Newton da parte di un impiegato all'ufficio brevetti di Berna. Darwin non sapeva dei geni. Adesso si sa e si scoprono caratteri ereditari che non passano dal loro dna. E così si litiga sull'importanza rispettiva delle variazioni nei meccanismi molecolari: rna che interferisce il dna invece di essergli subordinato? Sequenze di dna non codificanti per una qualche proteina, ma «regolatrici» dell'attività di geni? E, visto che ci siamo, che cos'è un gene? (la domanda era posta nel titolo di un articolo uscito su «Nature» nel maggio 2006. Qui si leggeva di genetisti convocati a un workshop in California per darne una definizione accettabile. Ne sono usciti con: «un gene è una regione localizzabile di una sequenza genomica, che corrisponde a un'unità di ereditarietà ed è associata a regioni regolatorie, trascritte e/o altre della sequenza funzionale». Tanta vaghezza evoca *Anything goes*, la canzone di Cole Porter applicata alla ricerca scientifica da Paul Feyerabend in un capitolo di *Contro il metodo*). Si discute su quello che di un organismo andante ne fa uno più dotato per sopravvivere e generare prole con la stessa caratteristica. O gli rifila la mutazione maledetta che lo toglie di mezzo. O una che non gli fa né caldo né freddo eppure rimane lì a raccontare una storia che ancora non si conosce perché nell'ambiente non è stato ancora identificato l'agente, predatore, inquinante, grande freddo, grande caldo, terremoto, tsunami, in-

fezione o coinfezione virale o batterica, che l'ha accesa in un passato remoto o l'accenderà. E se è l'agente ad attivare la mutazione, non sarà per caso l'ambiente il protagonista della selezione naturale? O suggerirlo puzza di lamarckismo? E quanto conta la «scelta del partner», la selezione sessuale che concede un potere spropositato, ammettiamolo, al *penchant* delle femmine per i bei fusti? E se i geni sono egoisti e pur di diffondersi pronti a sacrificare l'organismo che li porta, perché esiste la sessualità? L'unisex garantisce al patrimonio genetico di passare intero alla prole, invece di dimezzarlo nel matrimonio. Non è contraddittoria l'esistenza di un sesso maschile e di uno femminile? D'accordo, in due producono un rimescolarsi dei geni che aumenta la diversità e quindi la gamma delle scelte proposte alla selezione naturale. Ma allora perché non ce ne sono dieci, cento, mille?

La teoria evuzionistica è piena di domande senza risposte (come la teoria della relatività generale, e tante altre, eppur funzionano), il che dovrebbe stimolare la verve creazionista. Forse è scoraggiata dal fatto che quella teoria si vede sotto il microscopio, in azione nei virus e nei batteri, o a occhio nudo nei moscerini e le farfalle. Per provare a confutarla servono quindi audacia e fantasia, due doti presenti nei signori che corsiveggiano sui Fogli. Coraggio, provino a diluire i propri argomenti per un centinaio di pagine e vedranno che successo, in America. Dove ci sono case editrici specializzate e premi milionari.

ALTE TIRATURE Libri che pungono la fantasia

di Maria Sofia Petruzzi

In vent'anni, «Gl'istrici» hanno innescato una vera rivoluzione nel panorama della letteratura infantile in Italia. Autori come Roald Dahl, Astrid Lindgren, Tove Jansson e Christine Nöstlinger hanno diffuso il gusto per i racconti estrosi, ironici, paradossali, disegnando un universo suggestivo di maghi, elfi, gnomi, streghe e principesse – ma anche un mondo sconosciuto di bambini e bambine terribili, ribelli e intraprendenti. E una nuova geografia letteraria si è imposta: sbilanciata verso l'Inghilterra e il Nord Europa, ma aperta anche a orizzonti extraeuropei, dagli Stati Uniti all'Australia. Con qualche stuzzicante ritorno in Italia.

L'ultimo elfo di Silvana De Mari (2004) è il duecentesimo volume di «Gl'istrici» Salani. Lo distingue dagli altri libri della serie una copertina brossurata verde pastello, quasi a segnalarne il valore di meta simbolica ma significativa nella storia ormai ventennale della collana.

E dei «libri che pungono», come recita la consueta nota di frontespizio, *L'ultimo elfo* ha pure tutte le prerogative per essere collocato a pieno titolo nel catalogo: fa riferimento a un immaginario nordeuropeo, popolato di creature fantastiche, draghi, elfi e troll, in più lo evoca utilizzando costantemente una focalizzazione dal basso, che intercala il duplice punto di vista dei due protagonisti, il piccolo elfo, appunto, ultimo erede della sua stirpe, e un'orfanello, Robi. Ne risulta confermato un indirizzo ormai diffuso nella letteratura per l'infanzia dell'ultimo ventennio: l'adozione di una prospettiva «dalla parte del bambino», che, se implica una visione straniata del mondo adulto, facilita, tuttavia, l'immedesimazione agevole del piccolo lettore e lo abilita a interprete critico e consapevole del mondo circostante.

Il romanzo in questione porta la firma di una scrittrice italiana, Silvana De Mari, e la sua non è più una presenza isolata nel

catalogo di una collana come «Gl'istrici», certamente nata all'insegna di un'esterofilia spregiudicata: l'affiancano altre firme ormai note di autori e autrici di casa nostra, non solo Roberto Piumini e Donatella Ziliotto, ma anche Silvana Gandolfi, Nicoletta Nava, Teresa Buongiorno, Guido Quarzo.

«Gl'istrici» Salani nascono nel 1987 e, come ha ben scritto Faeti, «fanno subito notizia», anzi costituiscono il caso editoriale dell'anno: se ne occupano non solo gli specialisti del settore, ma anche riviste e quotidiani. L'effetto è quello di una scossa clamorosa che di colpo emancipa la letteratura per l'infanzia dal ruolo di produzione marginale e le attribuisce prerogative di qualità, anche a dispetto delle scelte di scrittura inevitabilmente funzionali alla fascia di lettori prescelta.

E, infatti, «Gl'istrici» si presentano subito come tascabili di qualità, indirizzando in tal senso un settore che presto si arricchisce di esperienze editoriali analoghe, dagli «Junior» Mondadori ai volumi del «Battello a vapore» di Piemme.

La qualità dei testi della collana esordiente è segnalata, innanzi tutto, dalle scelte grafiche e paratestuali, condotte, come evidenziano gli opuscoli promozionali diffusi dall'editore stesso, tutte all'insegna dell'essenzialità raffinata: volume in brossura con copertina a colori, carta giallina «riposante», caratteri grafici classici. In più il ricorso a un apparato di illustrazioni non invasive, in bianco e nero, affidate, però, a matite autorevoli, da Quentin Blake a Grazia Nidasio, spesso orientate a puntare sulla stilizzazione e sulla deformazione ironico-caricaturale dei tratti. Altre scelte risultano qualificanti e innovative: per esempio, la presenza in ogni volume di una nota biografica a portata di bambino sull'autore, di cui si indica sempre il paese di provenienza; ancora, una quarta di copertina accattivante, mirata a stimolare la curiosità del piccolo lettore.

Tutti segnali che rinviano a una direzione esperta, d'eccezione: l'anima degli «Istrici» è, infatti, Donatella Ziliotto, scrittrice triestina, di formazione mitteleuropea per tradizione familiare, ma giunta alla Salani, editore già attivo nella produzione per l'infanzia (si ricordi la collana «La Biblioteca dei miei ragazzi»), dopo un'esperienza pregressa sul duplice versante della scrittura e dell'editoria per ragazzi. Va segnalata in particolare la direzione di alcune collane per l'infanzia presso la casa editrice Vallecchi di Fi-

renze, tra cui spicca «Il Martin Pescatore» (1958), la prima a pubblicare autori come Astrid Lindgren, Tove Jansson, Michael Ende, Mary Norton, allora tanto sconosciuti al pubblico italiano quanto apprezzati dal gusto eccentrico della scrittrice triestina. A tale esperienza editoriale, già significativa, si aggiunge l'attività svolta, a partire dal 1970, come programmatrice-regista di programmi per l'infanzia presso la Rai, proprio negli anni in cui la «Tv dei ragazzi» è un laboratorio di sperimentazione assai fertile, grazie alla collaborazione di attori, scenografi, musicisti e noti scrittori per bambini.

Giunta alla Salani, la Ziliotto vi convoglia l'apertura coraggiosa ad autori nuovi, già sperimentata negli anni del «Martin Pescatore», e l'attenzione per il ritmo della scrittura e della narrazione maturata nel periodo dell'attività televisiva. Di qui la rivoluzione degli «Istrici», la cui forza d'urto non dipende soltanto dall'accuratezza della veste grafica coniugata alla scelta del formato tascabile. La collana si impone all'attenzione del pubblico e della critica grazie alla proposta di autori nuovi, quasi tutti stranieri e, in buona parte, provenienti dall'Europa centrosettentrionale con una preponderanza spiccata dell'area angloscandinava. Fanno così la prima comparsa in Italia o vengono rilanciati con successo autori oggi noti come punti di riferimento della letteratura infantile dell'ultimo ventennio: non solo Astrid Lindgren, ma anche Tove Jansson, Christine Nöstlinger, Mary Norton, Jaqueline Wilson e soprattutto Roald Dahl.

È, infatti, innegabile che l'impatto dirompente della nuova collana della Salani sia dovuto alla «scoperta» della narrativa di Roald Dahl su cui i primi «Istrici» puntano con decisione. L'autore inglese, di cui già le edizioni Emme avevano proposto con scarso successo un romanzo, viene rilanciato dalla Ziliotto all'esordio della collana e divide con Astrid Lindgren i primi titoli del catalogo. Nasce, come si diceva, il «caso Dahl» che, secondo un percorso insolito per la letteratura infantile, diviene un «caso letterario», di cui discutono anche i critici, dividendosi tra ammiratori e detrattori. È Dahl a inaugurare un nuovo stile della letteratura per l'infanzia, in cui l'estro fantastico si combina con un umorismo sottile e paradossale. È lui a «fare tendenza» sino a determinare l'imporsi di una «maniera».

Proprio a partire da Dahl, i cui testi più famosi – da *Le streghe* a *La fabbrica di cioccolato* – divengono dei veri e propri longseller della collana, «Gl'istrici» finiscono con l'imporre in Italia un nuovo canone di classici per l'infanzia, nel cui ambito gli autori irrinunciabili si chiamano non solo Dahl, Lindgren o Karin Michaëlis ma anche Christine Nöstlinger, Jaqueline Wilson, Eva Ibbotson, Paul Van Loon. Con tale operazione la nuova collana traccia i confini di una geografia della letteratura per l'infanzia del tutto singolare per l'esperienza italiana: è la linea angloscandinava che, lungo l'asse Dahl-Lindgren, si arricchisce di altri autori, sconfinando nell'area germanica e dell'Est europeo e, infine, si apre alla produzione extraeuropea. Si tratta di una geografia non casuale ma delineata sulla scorta di un indirizzo preciso di gusto, che in Europa guarda con maggiore simpatia alla produzione nordeuropea, e fuori dal vecchio continente non solo privilegia terre tradizionali d'esportazione di prodotti per l'infanzia come gli Stati Uniti, ma scopre anche nuove aree d'interesse per la letteratura infantile, come l'Australia e la Nuova Zelanda. Certo l'apertura verso la produzione extraeuropea sembra privilegiare, comunque, il gusto e la cultura anglosassoni ma, pure, contribuisce all'affermarsi anche in Italia di una dimensione «globale» nella letteratura per l'infanzia dell'ultimo ventennio.

Del resto, la prospettiva geografica ad ampio raggio non limita anzi esalta l'uniformità di gusto dei titoli proposti. Ed è proprio tale compattezza a fornire un'identità riconoscibile a una collana come «Gl'istrici», subito affiancata da esperienze analoghe di altri editori italiani, anch'essi interessati alla grande tradizione del romanzo occidentale, dal ritmo veloce ma dalla misura ampia. Eppure rispetto ai cataloghi coevi di altre collane tascabili per ragazzi le proposte degli «Istrici» presentano caratteri distintivi significativi. Tanto per cominciare, pur rivolgendosi presumibilmente a una fascia di lettori dagli otto anni in su – per i più piccoli la Salani avvia negli stessi anni un'altra collana, «I criceti» – non esibiscono in modo esplicito un'articolazione per fasce d'età; anzi, si definiscono provocatoriamente letture adatte «dagli otto agli ottant'anni», quasi a suggerire l'ipotesi di una lettura condivisibile da adulti e bambini, giustificata dalla qualità «alta» dei modelli di scrittura proposti.

Non presentano neppure una distinzione per generi: i romanzi degli «Istrici», piuttosto, attraversano trasversalmente la letteratura di genere, dal fantasy al romanzo storico al racconto del mistero, riprendendone liberamente e, spesso, in chiave ironica, motivi e convenzioni.

A configurarsi come tratto unificante e qualificante della collana è, invece, un'opzione di stile allusa dallo stesso motto che la identifica: «Gl'istrici» sono i «libri che pungono la fantasia» perché applicano alla dimensione fantastica i diversi registri della comicità, dall'umorismo irriverente all'ironia provocatoria sino alla parodia di genere. La partita con il sentimentalismo patetico e il moralismo ispirato a sani principi pedagogici di tanta letteratura per l'infanzia sembra chiusa per sempre di fronte al dispiegarsi di un immaginario estroso ed effervescente, attinto spesso a un universo fantastico di matrice nordica, riplasmato, però, alla luce di umori caustici e bizzarri.

Al centro delle varie storie «istriciane» campeggia una nuova fisionomia di eroe infantile, destinato a un seguito fortunato: i piccoli protagonisti dei romanzi di Dahl, Michaëlis, Lindgren fanno scuola e i cataloghi italiani dei libri per l'infanzia si popolano di bambini «terribili», ribelli, intraprendenti, spregiudicati, capaci di prendersi la rivincita sull'ipocrisia del mondo adulto.

Attingendo allo scenario assai vasto della produzione per ragazzi europea ed extraeuropea, «Gl'istrici» esaltano la funzione autoriale, puntando sulle specificità stilistiche riconoscibili dei singoli scrittori, ma fanno riferimento comune a un patto narrativo totalmente rinnovato. A fondarlo è, come si è detto, la netta propensione per una prospettiva dalla parte del bambino, dalla parte dei piccoli eroi intraprendenti e marginali dei romanzi di Roald Dahl, delle bambine coraggiose e anticonformiste come Pippi e Bibi, delle orfanelle caratteriali dei romanzi di Jaqueline Wilson. La visione straniata che ne consegue si rivela forse disincantata ma mai cinica, anzi disposta a puntare sui valori che contano e sulle relazioni affettive recuperabili, magari con coetanei disponibili, come gli amici di Pippi Calzelunghe, o con adulti eccentrici come i nonni, le nonne, i padri cacciatori di frodo dei romanzi di Dahl. Non basta: l'adozione del punto di vista dei piccoli può produrre altri effetti originali di straniamento, dalle atmosfere ambivalenti

dei romanzi di Silvana Gandolfi, forse la scrittrice italiana più rappresentativa della collana, alle soluzioni inedite e ai giochi prospettici suggestivi delle storie fantasy di Teresa Buongiorno e di Silvana De Mari.

Il piccolo lettore non è più paternalisticamente istruito ma chiamato a svolgere un ruolo critico e attivo: è la linea della «trasgressività» e dell'«antipedagogismo» che «Gl'istrici» contribuiscono ad affermare in modo definitivo fino a renderla un presupposto irrinunciabile delle scelte letterarie proposte alle giovani generazioni. Lo slogan promozionale che definisce «Gl'istrici» la collana che ha formato una generazione coglie nel complesso nel segno. Ai «libri che pungono» va infatti riconosciuto il merito di aver promosso tra i ragazzi la lettura come esperienza ludica e persino liberatoria, e forse qualche volta anche il rischio di aver gratificato troppo i gusti raffinati dei loro educatori liberali.

È indubbio che a vent'anni di distanza dalla pubblicazione negli «Istrici» dei primi libri di Dahl, la comicità provocatoria, gli umori bizzarri e l'ironia spregiudicata appaiono ormai espedienti ancora apprezzati ma codificati, non più riconducibili a scelte eversive. Lo stile degli «Istrici» si è imposto un po' su tutta la produzione per l'infanzia diffusa in Italia, e risulta difficile immaginare oggi che i nostri bambini leggano libri diversi dal genere di racconto veloce, estroso ed effervescente cui ci ha abituati il cliché della collana.

Il successo degli «Istrici» tiene, anzi è anche rilanciato da alcuni eventi massmediatici (il film recente di Tim Burton tratto da *La fabbrica di cioccolato* di Roald Dahl, per esempio) ma lascia trapelare anche qualche segno di stanchezza.

Le difficoltà riguardano l'incremento del catalogo con titoli fedeli al gusto dominante della collana: il repertorio dei «libri che pungono la fantasia» è ricco ma non inesauribile, disponibile ormai alla concorrenza e costretto a fare i conti con l'imporsi, soprattutto all'estero, della produzione seriale per ragazzi. Così, i nuovi settori di ricerca, per il momento, sembrano orientarsi in due direzioni: l'attenzione rinnovata alla produzione italiana, che ha ormai imparato bene la lezione degli autori stranieri, e il ripiego verso operazioni di *repêchage* intelligente, come il recente inserimento nel catalogo di uno dei primi testi «rivoluzionari» della narrati-

va per ragazzi, *Bibi una bambina del Nord* di Karin Michaëlis o la proposta di un classico rivisitato, *Il giardino segreto* di Frances Hodgson Burnett, l'autrice del *Piccolo Lord*. Del resto l'esperienza ormai ventennale degli «Istrici» ha permesso il costituirsi di paradigmi codificati di lettura e di rilettura, capaci di reperire libri «stuzzicanti» lungo percorsi non ancora esplorati fino in fondo: le vie della nuova produzione nostrana e le sorprese «pungenti» che anche la tradizione può riservare.

COMPRA TI IN EDICOLA Far parlare le cose di Dario Moretti

I collezionabili rilanciano in chiave aggiornata l'ambizioso progetto editoriale delle grandi opere a fascicoli degli anni sessanta: l'allargamento del mercato della conoscenza. E, dal punto di vista degli editori, sono anche un ritorno alle grandi forme organizzative e alle grandi risorse imprenditoriali, con l'adozione di un linguaggio radicalmente multimediale che include anche gli oggetti materiali. Ideazione e progettazione originale sono un elemento critico: un oggetto collezionabile – tazzine da caffè, modellini di automobili, riproduzioni di insetti – viene concepito così come un editor sviluppa un'idea editoriale. Perché quella dei collezionabili è un'anima divisa in due (e moltiplicata per sessanta uscite settimanali).

Che c'entrano con i libri le tazzine di porcellana in miniatura appese in blister fuori dalle edicole? E i modellini funzionanti di automobili in scatola di montaggio non sono cose da negozi di giocattoli? Perché gli editori dedicano cura e risorse a questi prodotti? E non sono forse davvero più «prodotti» che «opere»?

Perché gli editori se ne occupino lo ha chiarito Giovanni Peresson sul «Giornale della Libreria» (*Il mondo collezionato in fascicoli*, novembre 2005): il settore dei collezionabili rappresentava nel 2004 il 36,3% del fatturato delle 38.000 edicole italiane, per la rispettabile cifra di circa 427 milioni di euro. Si conferma dunque il ruolo dell'edicola come canale importante per raggiungere con prodotti editoriali «librari» il pubblico che acquista quotidiani e periodici.

Ma mentre la vendita di libri in abbinamento ai giornali conserva un'impronta di tradizione relativamente forte (l'ordinamento tematico dei titoli in collane), qui il territorio appare molto più vasto e dai confini meno definiti.

Ibridi autonomi

Innanzitutto si tratta di ibridi per definizione: volumi, fascicoli, cd musicali o dvd multimediali, pezzi meccanici, elementi di costruzioni, piccoli oggetti da cucina, strumenti di lavoro: conta l'oggetto o conta il testo?

Inoltre non si tratta solo di far fruttare un patrimonio di catalogo: qui occorre inventarsi l'idea guida del prodotto editoriale ogni volta (e investire le relative risorse), con un atteggiamento che ricorda più la redazione di un settimanale che il lavoro di un editor librario.

Infine manca l'appoggio del giornale di abbinamento: il titolo deve trovare la sua strada da solo, il pubblico è vasto ma fortemente segmentato, da individuare – si direbbe da costruire – ogni volta, la fidelizzazione è un problema di base. L'attenzione e la reazione rapida alla risposta del pubblico sono fattori centrali.

«La gente non sa di voler comprare un collezionabile: è un mercato di offerta, non di domanda», chiarisce Marco Giraudi, direttore generale del Collezionabile Italia di De Agostini. Occorrono attenzione nell'ascoltare la risposta del mercato ed elasticità nell'adattarsi: ogni titolo si completa in media in un anno e mezzo ma, in casi di accoglienza particolarmente buona, la collezione può allungarsi. La leva fondamentale, precisa Elisabetta Cametti, che del settore Collezionabile Italia di De Agostini è direttore publishing, è l'offerta di «qualcosa che sul mercato non esiste, in termini di qualità e di rapporto qualità/prezzo».

«Siamo per così dire dei "compilatori", conclude Giraudi: «Offriamo al grande pubblico delle *compilation* di conoscenza originali ed espandibili». Come le grandi opere degli anni sessanta? «No, il canale di vendita tipico in quel caso era il rateale, e il collezionabile coesiste benissimo con le grandi opere: oggi per De Agostini al collezionabile vanno poco più di due terzi del fatturato complessivo dei due generi. Le grandi opere della Utet, che fa parte del gruppo, conservano la loro fisionomia professionale e la loro rete di vendita». «Il nostro pubblico» distingue Cametti «ama recarsi in edicola regolarmente e ha un rapporto di fiducia con l'edicolante. È caratterialmente diverso da quello del rateale o degli abbonamenti: il collezionabile si compra per sé, non per gli altri mem-

bri della famiglia – bambini a parte». Anche per questo De Agostini ha inventato una formula – anch'essa ibrida – di abbonamento: il fascicolo (o il blister) viene personalizzato con il nome del collezionista, ma arriva ogni settimana in edicola, non a casa, e senza obblighi di continuità.

Due anime in un solo blister

«Da dieci anni a questa parte abbiamo fatto cambiare molto il mercato», afferma con non celato orgoglio di marchio Elisabetta Cametti. «Oggi il collezionabile ha due anime: una cartacea, di contenuto forte, e una di promozione. Ma quest'ultima non è l'aggiunta di un gadget per spingere le prime uscite: la continuità nella collezione – che è il nostro obiettivo fondamentale – poggia su entrambe le componenti.» «La multimedialità che caratterizza il collezionabile» precisa Giraudi «rappresenta comunque un'attenzione per il contenuto: è una risposta a un desiderio di conoscenza da parte del pubblico – a livello divulgativo, anche di semplice curiosità, ma reale.»

La parte editoriale è preponderante nel sottogenere *reference* (corsi, opere di storia, geografia ecc.), con il sostegno di cd, dvd o strumenti di lavoro. Nell'area Donna l'equilibrio è al 50% per la cucina e i lavori femminili – non si vende un piatto decorato senza un ricettario; mentre per le collezioni strettamente intese (bambole, ceramiche) l'oggetto è preponderante, fino all'80% del prodotto. «Ma quest'ultimo settore» precisa ancora Elisabetta Cametti «è una parte minima del nostro catalogo. Nell'area Hobby-adulti, dove si tratta per lo più di oggetti radiocomandati da costruire, la parte cartacea più che un manuale di montaggio è una specie di rivista tecnica specializzata. Per i bambini l'equilibrio è ancora paritario, come in ogni prodotto di *edutainment*».

Nell'insieme questo mondo è fatto in parti uguali di carta e di oggetti. E Marco Giraudi mostra, come esempio tipico, gli insetti (di plastica, in scala 1:1, ideati e realizzati in Estremo Oriente) che costituiscono la collezione «Insetti del mondo», entomologicamente inappuntabile. Ideazione e progettazione originale degli

oggetti sono un elemento critico: un oggetto collezionabile viene concepito come un editor sviluppa un'idea editoriale, all'interno della casa editrice.

Harry Potter & Suor Germana

Per questo il catalogo e il patrimonio editoriale dell'editore contano molto, non per riproporre titoli preesistenti («Enciclopedie fatte a fette», sorride Giraudi), ma come risorsa per nuove opere: il gruppo, presente in 30 paesi, ha cinque centri di sviluppo per i collezionabili (oltre che in Italia, in Francia, Spagna, Inghilterra, Giappone). Un centro di sviluppo globale studia prodotti con caratteristiche valide per tutti i mercati del mondo. «Per funzionare bene la nostra offerta deve essere ben equilibrata tra globale e locale: il corso di scacchi di Harry Potter e le ricette di Suor Germana, con uno scambio regolare di idee e di prodotti tra i centri del gruppo.»

Date le risorse necessarie allo sviluppo e le dimensioni del mercato, lo scambio, o meglio l'alleanza, pare il tratto produttivo principale dei collezionabili, in senso geografico ma anche in senso produttivo: sono il punto di incontro sul mercato di componenti editoriali, di comunicazione, di marchio industriale.

Anche dove la componente editoriale ha sempre conservato un fondamento forte, come nei collezionabili Fabbri del gruppo Rcs, il successo nasce congiuntamente dalla cura editoriale, dal collegamento con i media, dalla collaborazione con aziende non editoriali. Giuseppe Orlando, direttore dei Collezionabili Italia di Rcs Libri, cita il successo recente della *Prova del cuoco*: 1.000.000 di copie vendute fino al giugno 2006 (oltre due anni di vita). «Si è verificata una coerenza eccellente fra tutti i fattori del prodotto: ricette di qualità, semplici e moderne; una trasmissione televisiva con Antonella Clerici come *testimonial*; e come gadget un utensile di cucina quasi specialistico, a volte difficile da reperire in commercio.»

Il successo dipende dalle idee

«La chiave del successo» sottolinea Orlando «è la capacità di generare idee: ogni anno realizziamo circa 40 lanci, di cui almeno 30 completamente nuovi, non basati sul patrimonio di contenuti dell'editore. Significa realizzare 30 test di mercato su edicole selezionate (anche per questo gli investimenti in questo settore sono forti). Significa partire da un ventaglio di qualche centinaio di idee.»

Il punto critico è ovviamente la fidelizzazione: «L'aumento dell'offerta in edicola dovuto all'avvento dei collaterali distrae l'acquirente moltiplicando le tentazioni, e gli strumenti come le raccolte a punti e gli abbonamenti servono tutt'al più a diminuire le rese, non ad allargare il mercato. C'è molto da fare per migliorare, ma occorrono forti investimenti pubblicitari non solo al lancio e sui primi numeri, ma per tutto l'arco dell'opera; il che è pericoloso per i conti economici».

Giuseppe Orlando, che ha lavorato nell'editoria scolastica, confessa però che amerebbe promuovere i collezionabili con strumenti interni al prodotto, più che con promozioni esterne; e ricorda uno dei grandi, poco noti successi Fabbri: la collezione «I classici della poesia» che nel 1997 totalizzò 950.000 copie, più 700.000 nella seconda uscita del 1999. Analoghi, impensati grandi numeri sono stati raggiunti dalle opere teatrali (per Eduardo quasi un milione di copie di videocassette nel 2000; ma, forse più significativo, ben 200.000 copie per le interpretazioni di Gilberto Govi e ancor di più per i Legnanesi). «Il bello di questo mestiere» conclude sorridendo Orlando «è che dà la possibilità di spaziare in un campo molto vasto, che l'editoria tradizionale non copre.»

Dagli insetti di plastica al teatro di qualità, i collezionabili incarnano forse meglio di ogni altro genere l'idea più attuale dell'editoria: la distribuzione di contenuti su più media e su più canali di diffusione, senza confini di linguaggio, anzi con la capacità di utilizzare anche il linguaggio degli oggetti e di attuare una sinergia con i loro produttori.

E infine, dal punto di vista del lettore/consumatore cui si rivolgono, permettono di azzardare un'interpretazione sull'evoluzione del linguaggio con cui la cultura viene trasmessa: se Internet ha spazzato via la produzione di enciclopedie universali su carta

destinate al grande pubblico, la fortuna dei collezionabili può forse essere compresa attraverso la sua capacità di controbilanciare, nelle abitudini dei fruitori, la virtualità estrema della comunicazione digitale con la materialità altrettanto estrema della comunicazione attraverso gli oggetti.

ADOTTATI A SCUOLA In aula la narrativa perde spazio

di Carlo Minoia

La narrativa per la scuola media perde adozioni e risente di nuovi comportamenti dei docenti (in parte conseguenza della riforma Moratti); quella per le superiori si trova in un'impassa per la refrattarietà della scuola di oggi ad accogliere nuove sollecitazioni e aperture del canone novecentesco. Tra «libri di narrativa» che antologizzano saggistica e varia, abuso degli apparati didattici o loro rifiuto, il tempo della lettura perde spazio in aula, a casa, nelle vacanze. E per gli editori diventa sempre meno competitivo investire in diritti e curatele ad hoc per la scuola.

L'impressione è che, in questo momento, la narrativa scolastica costituisca per gli editori oggetto di riflessione e di ripensamento. Il settore di catalogo più vivace e stimolante, che aveva fatto registrare operazioni editorialmente coraggiose e culturalmente significative, che aveva contribuito non poco a ridurre la distanza fra i grandi scrittori e i giovani, futuro «pubblico medio», sembra attraversare un periodo di incertezza, per molti aspetti di difficoltà, o almeno di smarrimento entro un quadro di riferimento che sta mutando. La narrativa scolastica è da sempre accusata di vari errori e in particolare è criticata per avere trasformato la lettura, attività libera per eccellenza, in un esercizio da palestra a causa degli «apparati didattici». Accuse e critiche in parte condivisibili (l'errore più grave, quando è stato commesso, è a mio giudizio la presentazione in collane per la scuola media di testi troppo «alti» per quella fascia di età), ma che non possono oscurare del tutto un'azione complessivamente meritoria.

L'abolizione, da parte della riforma Moratti per la «scuola secondaria di primo grado» (da tutti ancora citata secondo l'abituale denominazione di «scuola media»), dell'ora curricolare di

lettura di opere di narrativa da un lato ha operato direttamente una modificazione sul piano istituzionale, dall'altro ha accelerato indirettamente alcune tendenze che erano già rilevabili negli ultimi anni.

Accanto ai moltissimi insegnanti che ne celebravano (anche con qualche ingenua esagerazione e idealizzazione) il valore formativo, un certo numero non nascondeva come l'ora di narrativa fosse, almeno per loro, fonte di difficoltà: la lettura in classe annoia la più parte degli studenti; a casa finisce che leggono solo i più diligenti; di discutere su un libro, poi, non sono capaci né i diligenti né gli altri. L'abolizione dell'ora di narrativa lascia liberi i docenti che non l'amavano da un obbligo puramente subito e consente agli altri di continuare, se vogliono, a far leggere come prima.

La conseguenza per le case editrici, sul piano commerciale, è una forte flessione nelle adozioni, che è giunta a superare il 15% in meno rispetto al 2002. Va detto che i primi segni di una contenuta tendenza negativa erano già rilevabili un anno prima dell'entrata in vigore della riforma: dato, questo, difficile da interpretare, perché è impossibile stabilire quanto sia dovuto a docenti che hanno «anticipato» i tempi o a un più rigoroso rispetto dei tetti di spesa in considerazione anche delle maggiori difficoltà economiche che molte famiglie incominciavano a incontrare. Una quota della flessione, inoltre, potrebbe rientrare nella più generale tendenza al ribasso che adozioni e vendite fanno registrare in tutta l'editoria scolastica (per motivi di ordine demografico che qui sarebbe fuori luogo esaminare).

Sempre sul piano commerciale le case editrici devono anche tenere conto del fatto che tende a diminuire il numero dei docenti che fanno acquistare i libri di narrativa all'inizio dell'anno e ad aumentare quello di quanti rimandano il momento dell'acquisto a ridosso della fine della scuola, in vista di una lettura durante le vacanze: se risolve problemi pratici e «casi di coscienza» di insegnanti, questo comportamento pone agli editori problemi di distribuzione.

L'analisi del mercato della narrativa destinata alla scuola media rivela alcuni dati interessanti, e interessanti soprattutto perché tra di loro abbastanza in contraddizione. Il primo potrebbe essere definito come una iniziale mutazione genetica del libro di narrativa: avvenuta in un certo numero di esemplari, non è escluso

che diventi un carattere distintivo di buona parte della «specie». Da tre anni a questa parte, tra i titoli più adottati (in genere per l'ultimo anno delle medie) compaiono sempre più frequentemente libri che con la narrativa non hanno molto da spartire e che sono, invece, raccolte antologiche di articoli e di brani saggistici sui temi propri dell'età adolescenziale o sui grandi problemi del mondo odierno. Se il libro di narrativa era una «espansione» rispetto alla lettura antologica di racconti o di pagine di romanzi, questi altri libri sono una espansione delle omologhe sezioni già presenti nelle antologie in varia forma e misura. Il fenomeno può avere alla sua origine varie cause, ma rivela in ogni caso un cambiamento di motivazione (e di preoccupazione) nei docenti: dalla lettura orientata verso il letterario a quella orientata verso l'informazione (forse anche con maggiori probabilità che ne scaturisca una discussione in classe). Sta di fatto che il fenomeno è diventato rilevante dopo la riforma Moratti.

Un altro dato interessante è il favore di cui continuano a godere i libri di miti antichi nelle adozioni del primo anno delle medie. Prima della riforma tale preferenza si poteva spiegare con il collegamento con il programma di storia: ma ora in prima media si studia la storia a partire dalla fine dell'impero romano e, di conseguenza, dovrebbero essere apprezzate narrazioni ambientate in età medievale. Così non è, e non è facile capirne la ragione, vuoi che sia la relativa scarsità per il momento di testi a disposizione, oppure il desiderio degli insegnanti di riprendere il discorso sul mondo antico in modo più maturo rispetto alla scuola primaria (le elementari), oppure ancora la necessità di incominciare da narrazioni brevi e diegeticamente semplici, già collaudate nella precedente prassi didattica.

Le case editrici che hanno risentito meno della flessione della narrativa sono quelle che hanno costruito nel tempo un catalogo di qualità e due marchi sembrano avere un andamento decisamente migliore della media: Einaudi Scuola e Loescher, che hanno potuto attingere a ricchi cataloghi dal mondo della varia, ma che raccolgono i frutti non solo della capacità di creare una rete di contatti e di accordi, ma anche di una accurata selezione.

Un ultimo dato interessante che emerge dall'analisi del mercato della narrativa è il buon andamento di alcune piccole case

editrici a «gittata» zonale, regionale o poco più. Si stanno specializzando soprattutto in libri-antologia di attualità che dedicano molta attenzione ai problemi specifici di quella specifica parte d'Italia; in alcuni casi propongono opere di narrativa di autori localmente conosciuti. Le piccole dimensioni (dunque i costi ridotti) e un sistema agile e flessibile di propaganda rendono remunerativa una vendita fortemente concentrata in un'area ristretta, che solo se misurata su scala nazionale può apparire percentualmente poco consistente. È un dato di fatto che nella scuola media lo studio del territorio di appartenenza ha un posto di rilievo tra le attività scolastiche, ed è spesso un tema di partenza anche per creare un patrimonio iniziale (e funzionale) in comune con gli studenti di provenienza straniera.

Il panorama della narrativa per la scuola secondaria superiore è invece più stagnante. I due grandi problemi per gli editori sono la scelta dei titoli per alimentare le collane e i costi da sostenere per far uscire un libro (con ricadute sul prezzo di copertina). Bisogna tener presente che, contrariamente a quanto avviene nelle collane di narrativa per la scuola media, in quelle per le superiori è impensabile proporre opere di autori non ancora affermati o addirittura del tutto sconosciuti nell'ambito della varia.

Ma anche gli autori di rilevanza riconosciuta non è detto che facciano automaticamente parte del «canone» scolastico dei «libri da leggere per intero». Ci sono infatti dei momenti in cui, per un concorso di fattori, la scuola superiore mette in atto un rinnovamento culturale, altri in cui è impermeabile alle sollecitazioni. Per rimanere nell'ambito dei libri di narrativa, negli anni settanta e ottanta alcuni scrittori del Novecento sono entrati, a quanto pare stabilmente, nel canone scolastico allora fermo a D'Annunzio e Pirandello. In realtà bisognerebbe parlare, più che di scrittori, di alcune loro opere, di solito una per ciascuno (considerazione che, del resto, vale anche per Pirandello con il suo *Il fu Mattia Pascal*): *La coscienza di Zeno* di Svevo, *Gli indifferenti* di Moravia, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *Ragazzi di vita* di Pasolini, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, *La Storia* di Elsa Morante. Anche un autore «difficile» come Fenoglio è stato accolto con *Una questione privata*. Calvino fa eccezione per la sua presenza con almeno cinque opere. Per quanto riguarda gli stranieri forse l'unico libro

del Novecento entrato davvero nel canone è *Il castello* di Kafka (ma un discorso più approfondito sugli stranieri sarebbe molto complesso).

In questo momento la scuola è poco disponibile ad aperture che non siano quelle effimere legate a mode e *pressing* pubblicitari. Da qui il problema: come alimentare le collane (o addirittura: perché) se si sa già che i nuovi titoli non avranno fortuna? Anche gli editori più coraggiosi, che in passato hanno «rischiato» ma in alcuni casi sono riusciti a introdurre novità di rilievo nella cultura scolastica, incominciano ad avere più di una perplessità. I margini economici per operazioni di valore culturale ma di scarsa redditività si stanno riducendo, e la pubblicazione di un libro di narrativa comporta oggi costi molto alti: ai diritti d'autore, infatti, bisogna aggiungere i compensi per la curatela e la parte didattica. Vi sono curatele scolastiche esemplari, con introduzioni illuminanti, scientificamente ineccepibili: un vero approfondimento rispetto alla trattazione manualistica, che tuttavia non costituisce un'attrattiva per gli studenti, ma neppure una ragione sufficiente, agli occhi dei docenti, per pretendere che il libro venga letto in quella edizione e non in una edizione economica che, alla fine, ha un prezzo di copertina inferiore e si trova in libreria in ogni mese dell'anno.

ADOTTATI A SCUOLA La scuola raccontata dai prof

di Maria Serena Palieri

La scuola italiana è argomento da romanzo. Schiere di insegnanti-scrittori esorcizzano le frustrazioni d'aula, tra riforme più o meno abortite, perdita del ruolo e lamentazioni contrattuali, «scrivendoci sopra» con masochistica ironia, e ormai i vari Starnone, Lodoli e Mastrocola possono contare su un pubblico – di colleghi ed ex studenti – affezionato e «solidale». Il genere funziona e fa sorridere a denti stretti ma, tra scuole «dei plof», parodie de romanzo manzoniano e spiegazioni che hanno come destinatario il cane, rischia di risolversi in una flagellazione autoreferenziale priva di consapevolezza civile. Con qualche eccezione.

Si chiama *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo*, l'ha pubblicato Guanda, ed è stato l'ultimo della serie per l'anno 2006: la «serie», ormai un vero e proprio genere, è quella di romanzi sulla scuola scritti da docenti. Qui Alessandro Banda, quarantatreenne bolzanino, usa quella sede dove in genere si appone la scritta «ogni riferimento a fatti reali...» per dichiararsi scherzosamente «persona informata sui fatti» come in un'indagine giudiziaria. Infatti, già autore per Einaudi e per la stessa Guanda di premiate raccolte di racconti, stavolta s'immerge romanzescamente nel suo ambiente quotidiano, giacché – e qui andiamo a leggere nel risvolto – insegna al liceo pedagogico di Merano. *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo* ha un nocciolo gustosissimo: una parodia dei *Promessi sposi* che – squisitamente colta – riesce a essere originale, benché di parodie il testo manzoniano ne abbia subite già diverse. La polpa che contiene il nocciolo è meno fresca: la scuola, con le sue solite macchiette, i «prof» nevrotici, malvestiti e malpagati. In queste pagine, riscrivono la storia di Renzo e Lucia, così come altri classici, per renderli più digeribili per i loro allievi. Il paese dove l'istituto ha sede è l'immaginario Tragedistan. Insomma, della scuola si ride, ma la sua realtà è tragica.

Chissà se Domenico Starnone vent'anni fa, pubblicando

Ex cattedra, avrebbe mai immaginato di non scrivere solo dei corsivi per un quotidiano, «il manifesto», ma di inaugurare un genere narrativo destinato ad aggiungersi al giallo, al rosa, al noir, alla *spy story* e alla *conspiracy novel*. Che l'avo delle fiction dalla/sulla scuola sia lui, nel 2006 ce l'ha ricordato Feltrinelli, ripubblicando, in edizione aggiornata, l'antologia *Ex cattedra* del 1989.

Ma come mai un genere così settoriale rimane sempreverde? Primo, scrivere di scuola, di insegnanti e di studenti significa raccontare un mondo dove passiamo tutti, non è come far romanzo degli oculisti o degli assicuratori. Secondo, nel 2006 come nel 1986, la scuola superiore italiana è sempre quella, nessun ministro ha voluto né potuto davvero riformarla. Con l'aggravante di abbozzi di riforma piovuti, però, ogni lustro. Sicché, il tic del «prof» frustrato mantiene la sua verosimiglianza.

Una ricerca realizzata nel 2006 per lo Iard, l'istituto di studi sociologici, da Vittorio Lodolo D'Oria, mostra che nei nostri licei, tra i professori, dilaga il «DMP». Cos'è? Il disagio mentale professionale. Tra i dirigenti scolastici il 65% s'è trovato a dover fronteggiare docenti che davano i numeri. Senza, peraltro, avere gli strumenti clinici per farlo.

In effetti quello che possiamo chiamare «genere Starnone» ha dentro una bella componente masochista. Che esplose in un libro uscito sempre l'anno scorso per Longanesi: *Perché non sarò mai un insegnante* di Gianfranco Giovannone, docente a Pisa. L'autore ha proposto ai suoi allievi il tema che è nel titolo e il volume raccoglie le risposte che ha ottenuto. Tremende. Il «prof» di oggi è temuto oppure odiato come in altri tempi, ma in più, col suo stipendio da metalmeccanico, in una società che venera il dio quattrino, è disprezzato e sbeffeggiato.

Però diciamocelo: proporre una traccia così apodittica, non significava vestirsi da piccione e, armati gli studenti di fucile, invitarli a sparare?

Insomma, con questi insegnanti scrittori che narrano di scuola succede una cosa strana: nel loro caso scrivere non significa mettere a frutto, cioè valorizzare, un'esperienza, come è per la schiera anch'essa ormai folta di magistrati-giallisti; né significa evadere con la fantasia verso altri mondi. No, si scrive per parodiare l'ambiente in cui si vive. Per flagellarsi.

È su una linea appena più dialettica *La scuola raccontata al mio cane* di Paola Mastrocola, bestsellerista di casa Guanda: qui il tema è la complessità assurda della nostra pubblica istruzione – narrata all’essere più da essa lontana, il cane appunto – ma anche l’enigma di una vocazione, quella all’insegnamento (Mastrocola insegna in uno scientifico torinese). L’autrice di *La gallina volante* anche con questo pamphlet ha fatto il botto: otto edizioni in due anni. L’autoflagellazione del docente evidentemente al pubblico piace.

Paolo Giovannetti, autore dell’*Istruzione spiegata ai professori* (2006), un saggio in cui cerca di dividere il grano dal loglio nella serie di riforme abortite che si sono abbattute sulla scuola, l’accusa però di «piagnistei» e di «infangare un sistema educativo che disprezza». La tesi di Giovannetti è che quarant’anni di scuola dell’obbligo qualcosa di positivo, in Italia, l’hanno prodotto. E che una cosa (buona) è la riforma Berlinguer, altra (pessima) la riforma Moratti.

Sostanzialmente assai conservatrice la tesi di Emilio Parsiade (*nom de plume?*) che nella *Scuola del P(l)of* (2006) con amara goliardia se la prende un po’ con tutto, antichi decreti delegati e attualissima informatica.

Ma, per tornare al docente che scrive, e fa fiction della «sua» scuola, c’è anche qualcuno che dimostra che non è d’obbligo cadere nella trappola del masochismo. *I professori e altri professori* di Marco Lodoli, uscito nel 2003, era una raccolta di racconti che andava in un’altra direzione: un viaggio narrativo intorno al proprio mestiere, una moltiplicazione degli echi che la parola «professore» suscita e dei luoghi impensati in cui può celarsi la relazione maestro-allievo. Una raccolta, insomma, nata da un gesto equivalente a quello di buttare un sasso in uno stagno e vedere quante onde circolari esso provochi.

Così, c’è un altro motivo per avere nostalgia di Sandro Onofri. Insegnante-romanziera. Che preferì tornare in cattedra invece che perpetuare l’esperienza temporanea di giornalista. In *Registro di classe*, uscito postumo per Einaudi nel 2000, ci mostrò come insegnare in un istituto della periferia romana (*banlieue* vecchio stile, proletaria) potesse trasformarsi in una lettura civile giorno per giorno, a 360 gradi, del mondo in cui viviamo. Con rabbia, sì, ma anche con amore.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

«Tornare ai fondamentali».
Intervista ad Antonio D'Orrico
di Fabio Gambaro

De Agostini, un secolo dopo.
Intervista a Pietro Boroli
di Roberto Carnero

Librerie a catena
di Alessandro Terreni

Turismo da leggere
di Luca Clerici

Dal testo al libro

Il paradosso dei classici viventi
di Alberto Cadioli

La poesia camuffata
di Stefano Ghidinelli

Le vie della promozione

Il segmento intermedio
tra lettori forti e deboli
di Paola Dubini

CRONACHE EDITORIALI
«Tornare
ai fondamentali».
Intervista
ad Antonio D'Orrico
di Fabio Gambaro

Raccontare il proprio corpo a corpo con il testo; schierarsi in maniera netta, pur mantenendo il senso delle proporzioni: è questo che fa, ogni settimana dalle pagine del «Corriere della Sera Magazine», Antonio D'Orrico. Per ricostruire il dialogo con i lettori, e restituire al pubblico il gusto della lettura. Perché la critica, per farsi sentire, ha bisogno di non essere banale e di imparare a utilizzare le tecniche del giornalismo e della pubblicità, senza troppi snobismi: e si può essere rigorosi e militanti anche scrivendo in presa diretta, e gridando al capolavoro.

Antonio D'Orrico, cosa vuol dire oggi fare critica letteraria?

La parola «critica» non mi piace tanto. Preferisco pensare che faccio cronaca. Io, infatti, provo semplicemente a raccontare ciò che accade nel mondo dei libri, vale a dire la pubblicazione di opere che raccontano delle storie e sostengono delle idee, scritte da alcune persone e lette da altre. Non perdo mai di vista questo schema molto semplice. Che poi è un modo per tornare ai fondamentali. Il grande campione di tennis Rod Lever raccontava che, quando era in crisi durante una partita, cercava sempre di tornare ai fondamentali, tentando di fare quei gesti di base che gli avevano insegnato all'inizio della carriera. Secondo me, si può fare lo stesso discorso per la critica. In un mondo dominato da una confusione di comunicazioni e di parole, di strategie di marketing e di promozione, di accademie e di polemiche, occorre ritornare ai principi di base della letteratura, il cui patto sociale è molto semplice: un autore scrive un libro che poi un lettore legge. Io, quindi, sono solo uno che legge un libro e racconta qualcosa della sua lettura a chi il libro non l'ha ancora letto. Nella speranza che ciò possa essere utile.

Utile a chi scrive o a chi legge?

Tradizionalmente, la recensione in Italia è sempre stata scritta per essere utile a chi scrive, quindi costruita come un discorso tra lo scrittore e il suo critico. Io sono molto antitradizionalista e vorrei che il mio discorso potesse servire innanzitutto a chi legge. Se poi è utile anche allo scrittore, tanto meglio, ma non è questa la mia preoccupazione principale. Il problema è che io vado in scena su un giornale che è una specie di piccolo palco, dal quale io cerco di farmi sentire nel frastuono del mondo in cui viviamo, provando a resistere alle derive più sconcertanti di ciò che ci sta intorno. E per farsi sentire occorre non essere banali, utilizzando le tecniche giornalistiche, per altro parenti di quelle pubblicitarie. Penso soprattutto al giornalismo sportivo e a Gianni Brera che raccontava i calciatori come eroi omerici. Da qui però sono nati i rimproveri che mi sono stati mossi sullo stile delle mie recensioni o sulla spettacolarizzazione della critica.

Ma si può fare critica letteraria come si fa cronaca sportiva?

Io penso di averlo fatto spesso. Come Brera, anch'io scelgo dei campioni, dei fenomeni, che difendo con enfasi. All'inizio, forse, lo facevo con poca coscienza, poi però, quando mi sono reso conto dell'attenzione che ricevevano le mie recensioni, ho iniziato a riflettere maggiormente alle scelte, al tipo di comunicazione, alla ricezione degli articoli, agli eventuali equivoci e alle incomprensioni. Naturalmente, seppure con maggior coscienza, continuo a operare in piena libertà. Non ho prevenzioni né giudizi precostituiti. Se critico il romanzo di Baricco, è solo perché il libro non mi è piaciuto e non certo perché ce l'ho con lui. Non m'interessano i giochi di squadra, le alleanze, i salotti, i poteri veri o presunti degli editori.

Veramente?

Lo so che le consorterie esistono e potrei persino scriverne, ma quando arriva un libro, mi concentro solo sulle sue pagine. Per questo detesto i comunicati stampa e tutta la cerimoniosità editoriale, tanto che vengo persino considerato un poco scortese. In realtà, cerco solo di essere equidistante da tutti per essere libero. Certo, posso sbagliare. Ma è lo sbaglio in buona fede, lo sbaglio

sportivo. Ecco, la mia idea di critica è questa: partire dal libro per cercare di rimandare la palla al lettore, facendo del mio meglio perché la palla sia buona.

Una volta si sarebbe parlato di critica militante contrapposta alla critica accademica...

Io resto fedele alla prima, perché i critici militanti mi hanno sempre dato molto. Come lettore, dagli accademici ho invece sempre ricevuto pochissimo. Nei loro scritti mi è spesso sembrato di cogliere una profonda mancanza di verità. Inoltre, la critica accademica è sempre stata molto lontana dalla realtà, anche perché in ambito universitario l'attività critica e saggistica è spesso sottoposta alle esigenze di carriera.

Meglio la critica militante che si confronta con l'attualità del panorama editoriale, facendo scelte precise per orientare i lettori. È così?

Sì, meglio la critica militante, ma quando riesce a dialogare con il lettore.

Come si fa a dialogare con il pubblico?

Della critica tradizionale non sopporto la scrittura ricercata e l'arroganza intellettuale. Non è un caso che negli ultimi anni la critica italiana non abbia saputo trovare un modo per conquistare il pubblico e farsi leggere. Purtroppo la nostra critica è quasi sempre impiegatizia, piena di paure, avara e reticente. Invece dovrebbe essere diversa, generosa, aperta.

Quindi?

Un critico deve buttarsi a mare, deve avere il coraggio di riconoscere che un libro è un capolavoro anche se non lo ha scritto lui. Naturalmente lo si può fare con nonchalance, trovando il tono giusto, perché per il lettore è importante riconoscere il tono di voce del critico. La voce può essere allegra o ironica, solenne o arrabbiata, ma è importante che sia sempre riconoscibile. Insomma, il critico deve esprimersi in modo molto personalizzato. Quando si pensa al *Giovane Holden*, si pensa immediatamente a un tono di

voce preciso. Lo stesso deve accadere per il critico. E dico ciò, evidentemente, mantenendo il senso delle proporzioni.

Lei che tono adotta?

Cerco di usare un linguaggio comprensibile al pubblico. Per quanto possibile, mi tengo alla larga dai linguaggi accademici, dal lessico degli iniziati e da qualsiasi autocompiacimento. Se, rileggendomi, mi accorgo di essere stato poco chiaro o di aver sovraccaricato il discorso, cerco sempre di rimediare. A questo proposito, l'esercizio della scrittura è molto importante, perché aiuta a comprendere ciò che si è letto e ad approfondire l'analisi. Scrivendo, si scoprono aspetti del testo sfuggiti durante la lettura. A volte però si resta a mezza strada, forse perché non si è ancora capito bene cosa veramente si voglia dire. Allora, per riflesso, si tende a sovraccaricare il discorso con qualche espressione roboante, ma è una soluzione di facilità che cerco sempre di evitare. Preferisco fermarmi e cercare di chiarirmi le idee.

Ancora una volta, si tratta di tornare ai fondamentali...

Certo, anche se naturalmente non sempre ci si riesce. A volte, faccio alcuni errori di costruzione, più che di merito, anche perché scrivo spesso senza rete, all'ultimo momento. Una volta questa situazione mi faceva paura, oggi invece la uso più spesso. Scrivo in diretta e a bruciapelo. Certo, ci si può sbagliare, ma anche in questo caso il lettore coglie comunque il messaggio d'autenticità e reattività che provo a trasmettere.

Altre caratteristiche del suo lavoro critico?

Come ho già detto, il rifiuto di qualsiasi condizionamento da parte delle case editrici, degli scrittori, degli amici.

Anche nei confronti delle case editrici del gruppo editoriale cui appartiene il giornale per cui scrive?

Sono celebre per la mia indipendenza. Certe volte ho stroncato senza alcuna difficoltà i libri pubblicati dagli editori del gruppo.

Si deve stroncare?

Le stroncature non mi piacciono, quindi ne faccio poche. I motivi possono essere molto diversi. A volte, si stronca la casa editrice per una scelta editoriale sbagliata, altre volte si stronca l'autore perché ha imboccato una strada che non ci convince. Ho stroncato, per esempio, gli ultimi romanzi di Stephen King, autore che da anni non scrive più un romanzo degno della sua fama. Insomma, esprimo sempre il mio punto di vista, ma faccio attenzione a non nuocere troppo. Non è mai nelle mie intenzioni, anche se qualche volta può capitarmi involontariamente. Tuttavia oggi anche le stroncature vengono utilizzate a fini promozionali. Recentemente, ho visto un editore tutto contento perché avevo stroncato un suo romanzo. Mi sta bene che un editore utilizzi un mio giudizio positivo per vendere un buon libro. Mi disturba profondamente, invece, essere usato a fini promozionali, quando il mio scopo era esattamente contrario. Non sopporto il marketing negativo e quegli editori che dicono: parlatene male, ma parlatene. Come pure non apprezzo che gli editori, per promuovere un nuovo romanzo di un autore, utilizzino una mia citazione positiva riferita però a un'opera precedente. Non è corretto.

Quali sono i criteri estetici che orientano il suo lavoro? Quand'è che un libro è meritevole d'essere consigliato ai lettori?

I criteri sono molteplici. M'interessa molto la grande tradizione della narrativa americana, perché ci ricorda sempre che il romanzo, essendo una forma d'arte democratica, deve rivolgersi al grande pubblico. La narrativa non deve essere un giochino personale o un'autoterapia. Deve essere un gioco leale. M'interessano inoltre i romanzi che lavorano sul linguaggio e sulla scrittura. Amo moltissimo Gadda, ma non amo gli imitatori di Gadda. Mi piace molto tutto ciò che è celiniano, tutto ciò che discende dalla grande tradizione di Rabelais. La tradizione espressionistica mi piace talmente tanto che alla fine detesto chi la insegna male. Parlando di autori, apprezzo molto lo stile Soriano, perché in un paio di libri e in molti articoli è riuscito a scrivere grande letteratura. Purtroppo poi c'è stato molto sfruttamento editoriale.

In che modo?

Gli editori hanno riunito e pubblicato anche gli scarti. Mi dà molto fastidio la miopia delle case editrici che vogliono sfruttare fino in fondo un autore di successo, senza rispettarlo e dargli tempo. Io rispetto il mercato, ma quando una casa editrice pensa solo a sfruttare un autore, mi trovo di fronte a una forzatura del mercato che non m'interessa più. Non è giusto proporre un brutto prodotto solo per far soldi.

Insomma, tornando al suo ideale di romanzo, possiamo dire che si tratta di un prodotto democratico che si rivolge a tutti, ma che nello stesso tempo deve possedere determinate caratteristiche d'originalità. È così?

Sì. Contano l'espressività e la consapevolezza del canone letterario, ma anche la capacità di portare nel libro la realtà, soprattutto quella realtà che non è mai stata detta. Il che naturalmente è molto difficile da realizzare. Non accade in ogni romanzo, ma lo sforzo dell'autore deve tendere in questa direzione.

Quando scrive un articolo, si rivolge a un pubblico indistinto o pensa a un lettore particolare?

Come Brera riusciva a farsi leggere anche da coloro che non guardavano le partite di calcio, così io penso di riuscire a farmi leggere anche da coloro che di solito non leggono libri. Lo dico perché a volte ne ho il riscontro concreto. Naturalmente, per farsi leggere, occorre che l'articolo risulti piacevole e convincente. A questo proposito, potremmo quasi parlare d'autonomia della critica, nel senso che una recensione, che poi non è altro che un articolo di giornale, deve essere consumabile e godibile per quello che è. La lettura di una recensione deve essere per il lettore un'esperienza positiva. Questi alla fine deve essere soddisfatto di avere letto l'articolo, indipendentemente dal fatto che poi vada a comprarsi il libro consigliato. Insomma, anche nella recensione proposta da un giornale si deve trovare il piacere della lettura.

Nel vasto e confuso mare dell'offerta libraria, il pubblico ha però bisogno soprattutto di consigli, di gerarchie e di griglie di valori, non trova?

Certo. È questa la funzione del critico. Sta qui la sua responsabilità. Non a caso, attraverso le classifiche, io cerco di trasmettere il senso delle proporzioni. Certo, a volte scrivo senza problemi che un romanzo è un capolavoro. E dato che all'interno dell'articolo non ho molto spazio, non mi metto a fare tutti i distinguo del caso. Naturalmente, però, in ciò che scrivo è contenuto sempre un sentimento del relativo. E siccome una rubrica è tale perché si ripete, dopo poco tempo qualsiasi lettore capisce benissimo come uso le parole e cosa significa per me il termine «capolavoro».

Eppure proprio il ricorso eccessivo alla categoria del capolavoro le viene spesso rimproverato...

Chi mi rimprovera non ha mai visto come funziona il linguaggio pubblicitario? Io confido nella capacità dei lettori di capire il senso delle mie parole. Di solito uso il termine «capolavoro» alla fine di un articolo, per ribadire che quell'opera si deve proprio leggerla. Non sarà un capolavoro nella storia della letteratura, ma per me è comunque un gran bel libro e l'autore ha lavorato bene. Se uso il termine «capolavoro» è per riassumere in maniera forte il mio giudizio. Al lettore occorre trasmettere messaggi precisi. Non m'interessano quegli articoli che all'inizio parlano bene di un romanzo e alla fine lo fanno a pezzi, o viceversa. Occorre un giudizio netto. Alla fine bisogna schierarsi. Se un libro è mediocre, non vale la pena di parlarne. Ho poco spazio e posso occuparmi solo di pochi libri. Tanto vale parlare di quelli di cui sono veramente convinto.

Ma quando lei presenta Io uccido di Faletti come un capolavoro, non rischia di creare una certa confusione nel pubblico? Senza dimenticare poi che c'è chi l'accusa tout court di spacciare per ottima letteratura di qualità quella che di solito viene considerata semplice narrativa d'intrattenimento...

Coloro che mi rivolgono questa accusa sono gli stessi che contestano i nuovi generi letterari, le nuove scoperte e i nuovi autori, accusati di non appartenere alla grande letteratura. È sempre

così. Invece, la letteratura di genere è molto importante, anche perché al suo interno a volte ci s'imbatta in libri di grandissimo valore. E poi, comunque, non ci si avvicina alla lettura, iniziando col leggere Proust. Occorre conquistare la pratica della lettura a poco a poco, partendo da opere considerate più facili.

Il romanzo di Faletti, per esempio...

Per quanto riguarda il caso specifico di Faletti, vorrei solo ricordare che in quel momento, in Italia, nessuno scrittore era in grado di fare un'opera di quel tipo. In quel momento, era il migliore scrittore italiano, il più in forma, l'unico capace di proporre un libro con quel grado di novità e difficoltà, un libro originale capace di importare anche nella nostra letteratura determinati modelli anglosassoni. In *Io uccido*, ci saranno anche stati degli errori, ma nel complesso il libro funzionava molto bene. Di conseguenza, in quel momento, sul giornale, io scrivo che Faletti è il più bravo di tutti. In seguito, verranno altri autori più o meno bravi di lui, come pure staremo a vedere quale sarà il valore del suo prossimo romanzo. Io però giudico un'opera singola in un dato momento. Inoltre, il fatto che un comico sia riuscito ad avere un tale successo letterario è un bell'esempio di democrazia e di libertà. È un caso di felicità e un messaggio positivo: si può scrivere un bel romanzo anche se non si è mai stati scrittori. È un peccato che in Italia non si riescano ancora a capire certe cose e si debbano fare sempre battaglie di retroguardia. Da noi trionfa sempre la diffidenza nei confronti del nuovo e di chi non appartiene al sistema letterario. Poi però quella stessa critica accademica che storce il naso di fronte a Faletti propaganda alcuni noir all'italiana molto meno interessanti.

Un caso diverso è quello di Piperno. Dove tra l'altro è emerso il problema della critica come marketing ovvero il giudizio del critico utilizzato come argomento di vendita in modo smaccato...

Ciò però non dipende da me. Io non posso prevedere e calcolare come verranno utilizzati i miei giudizi critici. Non sarebbe giusto. Cerco di non farlo mai. Al massimo, ogni tanto, faccio qualche allusione per far capire agli altri che non sono uno stupido e

certe cose le capisco anch'io. Ma si tratta soprattutto di avvisi ai lettori, per metterli in guardia di fronte a questo tipo di operazioni.

Che sono frequenti?

Certo non mancano, anche perché uno dei grandi limiti dell'editoria è che si tratta di un circolo chiuso preindustriale, dove trionfano le relazioni salottiere e le amicizie. Se fosse una vera industria, con l'unico problema di far quadrare i conti, questi comportamenti non esisterebbero. Invece esistono e i giornali vi si prestano spesso. Io cerco di starmene al di fuori, anche perché preferisco sbagliare da solo.

Le è capitato spesso di sbagliarsi e di pentirsi dei giudizi espressi?

Naturalmente si cambia. Cambiano gli scrittori, cambiano i libri, cambiano i lettori. Tuttavia ho l'impressione di non essermi sbagliato più di tanto. Mi sembra che, in quasi tutti quei casi in cui mi sono speso molto per un libro, ci fosse sempre un dato di qualità che giustificasse il mio giudizio positivo. Mi sembra che oggi sia riconosciuto da tutti. A volte, il valore era anche maggiore di quello sottolineato da me. A distanza, è venuto fuori in maniera più chiara.

Un esempio?

Ci vediamo al bar Biturico, per il quale ero in realtà disturbato dalla volontà dell'autore di restare anonimo. Ciò mi ha distratto e impedito di mettere in risalto con più forza le qualità del libro.

Lei è considerato un creatore di bestseller. È forse l'unico critico in Italia che può creare un caso e imporlo al pubblico...

Il libro però deve essere buono.

Certo, ma ogni tanto non le viene voglia di usare il suo potere per provare a imporre un autore amico, come per altro le è stato rimproverato nel caso di Ci vediamo al bar Biturico?

No, mai. Cerco d'imporre solo i libri che mi piacciono molto e in cui credo fino in fondo. Indipendentemente da tutto. Sono un calciatore che pensa solo a fare gol. Io mi batto alla morte

per un libro in cui credo, e mi meraviglio che non lo facciano anche i miei colleghi. Se non ci si batte, perché fare un mestiere la cui caratteristica principale è quella di rendere note al mondo le scoperte che consideriamo importanti? Sta tutta qui la mia sfida. Il problema è che non sempre trovo opere all'altezza.

C'è qualche critico cui si sente vicino e con il quale le sembra di condividere la sua visione della letteratura?

Oreste del Buono. Mi ha insegnato molto e spero di essermi dimostrato un suo allievo. Più di chiunque altro è riuscito a tenere insieme tante cose diverse, che erano le ragioni dell'editoria, quelle degli scrittori, quelle dei lettori e quelle dei giornali. Mi ha insegnato a guardare i nuovi fenomeni con una disposizione di attesa tranquilla. Frequentandolo e lavorando insieme a lui, alla Baldini & Castoldi, ho imparato molto.

«OdB», ai tempi di «Linus», riusciva a dare voce a sentimenti ed esigenze estetiche collettivi. È quello che cerca di fare anche lei nella sua rubrica?

Sì. Per questo dò molto spazio alla posta dei lettori. È importante dare loro – a tutti, ingenui o colti che siano – la possibilità di esprimere il loro punto di vista sulla letteratura, perché così si sentono partecipi di un discorso.

Di un'elaborazione collettiva del giudizio?

Certo, ma partecipi anche di una piazza in cui si discute. È una lezione di «OdB», ma anche dei rotocalchi italiani dell'immediato dopoguerra che riuscivano a creare un senso di collettività. La lettura non può essere dei soliti felici pochi. Il campo letterario non è una riunione di condominio. Bisogna cercare di coinvolgere nella letteratura il più ampio numero di lettori, anche se taluni, di un dato libro, apprezzeranno solo il livello più superficiale. L'importante è che lo scoprano e ci si avvicinano.

In questa prospettiva, leggere Faletti diventa strategico?

È strategico per Faletti stesso, innanzitutto. Ma effettivamente è strategico anche per il lettore, che da Faletti può poi spo-

starsi ad altri autori e altri generi. Da questo punto di vista, il fenomeno Dan Brown è stato molto importante, perché ha avvicinato alla lettura una massa sterminata di persone.

Tradizionalmente, gli italiani leggono poco. Dal suo osservatorio, le sembra che la situazione stia evolvendo?

A poco a poco, la cerchia dei lettori si va allargando, anche perché bisogna tenere conto del fatto che un libro acquistato è poi spesso letto da più persone. Di questo fenomeno però le statistiche non tengono conto. Il futuro della lettura, quindi, non mi preoccupa più di tanto. Probabilmente alcuni comportamenti di lettura cambieranno. In futuro è possibile, per esempio, che i lettori si specializzino sempre più e che ognuno si metta alla ricerca del libro che fa per lui.

Qual è la sua impressione del panorama letterario italiano? Secondo diversi critici, dopo la grande stagione degli anni cinquanta e sessanta, le nostre lettere avrebbero conosciuto una lenta e inesorabile decadenza. Lei che ne pensa?

Il panorama non mi sembra così negativo. Dopo il periodo dei Calvino e dei Moravia, c'è stato un periodo di felice transizione, per esempio, con Eco e Fruttero & Lucentini, transizione che ha consentito alla nostra letteratura d'internazionalizzarsi e professionalizzarsi. Anche il successo del giallo va visto in questa prospettiva. Non è un caso che stia diventando un genere tanto importante. Oggi mi sembra che la nostra produzione letteraria sia all'altezza di un paese civile. Quindi non mi unisco al lamento ricorrente di chi rimpiange gli anni cinquanta e sessanta.

Molti critici però continuano a battere su questo tasto. Anche Garboli, poco prima della sua scomparsa, aveva ribadito la sua delusione di fronte alla produzione degli ultimi anni...

Perché rimpiangeva la sua giovinezza, i suoi amici e le sue scoperte. In questi casi, prevale la nostalgia e la dimensione sentimentale, il che naturalmente in letteratura è molto comprensibile, visto che la lettura si nutre proprio di elementi irrazionali. La critica però deve stare attenta a mantenere un'attenzione razionale, an-

che se certo tutti abbiamo una dimensione sentimentale. Dimensione che a me in particolare piace ricordare molto spesso.

Si deve rivalutare la critica emotiva?

Noi uomini siamo fatti di ragione e sentimenti. Nella scrittura c'è l'intelligenza, ma anche il piacere. La compresenza di ragione ed emotività vale per il lettore come per lo scrittore, che non deve necessariamente essere un intellettuale. Paolo Volponi aveva un'intelligenza formidabile, ma nei suoi romanzi c'erano moltissimi umori. Proprio pensando a Volponi, vorrei dire che la scrittura critica ha bisogno di tornare alla materialità e alla carnalità, sfidando i fantasmi più terribili, che sono quelli delle parole. In fondo, il fascino della letteratura e dei libri sta tutto qui.

CRONACHE EDITORIALI
De Agostini,
un secolo dopo.
Intervista
a Pietro Boroli
di Roberto Carnero

Editore oggi internazionale ma con forti radici italiane, De Agostini rappresenta un esempio di imprenditoria familiare che ha saputo diversificarsi con un piano di sviluppo di ampio respiro. Il segreto del successo di questa importante realtà editoriale viene identificato dal suo presidente, Pietro Boroli, nel rigore scientifico coniugato con la capacità di divulgazione. Con due obiettivi chiave: innovazione e internazionalizzazione.

Chi non associa atlanti e mappe all'Istituto Geografico De Agostini alzi la mano. Forse però non tutti sanno che la prestigiosa editrice novarese ha più di cent'anni. E, a questa veneranda età, appare in ottima salute. Fondato a Roma nel 1901 dal geografo Giovanni De Agostini, De Agostini Editore è oggi un'azienda di respiro internazionale e ha ampliato la propria offerta al di là delle carte geografiche che lo hanno reso famoso: periodici, enciclopedie, corsi di lingue, manuali scolastici, sussidi didattici e quant'altro. Lo slogan della casa editrice, in occasione del centenario del 2001, è stato «Dall'inchiostro alla rete», a sottolineare i mutamenti epocali che l'Istituto ha attraversato e le nuove sfide che lo aspettano. Con Pietro Boroli, presidente di De Agostini Editore S.p.A., parliamo del presente e del futuro di questa importante realtà editoriale del nostro paese.

Dottor Boroli, quali sono attualmente le principali attività editoriali di De Agostini?

De Agostini Editore S.p.A. edita in 13 lingue e in oltre 30 paesi, ha responsabilità di coordinamento e di gestione strategica, in Italia e nel mondo, di tutte le realtà operative del Gruppo De

Agostini nel settore editoriale, organizzato in Mestieri: Collezione (opere in serie vendute nelle edicole), Vendite per Corrispondenza (prodotti editoriali e non consegnati via posta), Grandi Opere di Cultura Generale (enciclopedie, dizionari, opere monografiche e classici, nel canale delle vendite dirette), Libri e Cartografia (libri illustrati, guide turistiche, atlanti e carte geografiche, prevalentemente in libreria), Scuola (manuali, testi e schede didattiche per le scuole di ogni ordine e grado), Periodici (*magazines* specializzati nei poli cultura, tempo libero e nautica).

Come opera concretamente De Agostini Editore?

Attraverso diverse società e *joint-ventures*: Editions Atlas, centro di eccellenza dell'area di affari Vendite per Corrispondenza, operante in paesi di lingua francese, tedesca, olandese e in paesi orientali; Utet, casa editrice fondata nel 1855, specializzata in grandi opere *reference* e di cultura generale; Planeta De Agostini, *joint-venture* che gestisce attività editoriali nei paesi di lingua spagnola e portoghese; M-dis Distribuzione Media, attiva nella distribuzione nazionale di prodotti editoriali e non. Non secondari, inoltre, i nostri portali tematici: www.sapere.it (enciclopedia on line), www.geonext.it (infomobilità e mappe interattive satellitari), www.speakclub.it (corsi di lingua on line) e www.discoveritalia.it (turismo). Nel complesso, De Agostini Editore si presenta come una società fortemente innovatrice, che ogni anno rinnova quasi il 50% del proprio portafoglio prodotti. Alla base c'è il proposito di soddisfare i clienti con prodotti di qualità, seguendo in ogni passaggio le due tappe fondamentali di ciascun processo ideativo: studiare i target di riferimento e inventare diverse tipologie di offerta.

Quali operazioni, editoriali e finanziarie, hanno determinato il suo attuale successo?

Fin dagli anni settanta l'Istituto Geografico De Agostini (così si chiamava e ha continuato a chiamarsi l'intero Gruppo editoriale fino al 2002) ha avuto come obiettivo lo sviluppo estero attraverso il lancio di prodotti collezionabili e, successivamente, la diversificazione delle attività per canali di vendita. Il decennio 1984-1994 è stato straordinario per le nostre attività: abbiamo rag-

giunto un altissimo livello di espansione, in Italia e all'estero, moltiplicando quasi per 10 il fatturato. L'innovazione del prodotto e della strategia di marketing, un'efficiente pianificazione pubblicitaria, lo scambio internazionale di know-how, la creazione di nuovi supporti per nuovi segmenti e lo sviluppo di più centri creativi sono i principali fattori del successo. Determinanti sono stati anche l'accordo di *joint-venture* con Planeta nel 1985 e l'acquisizione della Guilde in Francia, società specializzata nel direct marketing, poi fusa con le nostre attività. Contemporaneamente alle acquisizioni e allo sviluppo, si è costituito anche un team manageriale forte, ancor oggi presente in larga parte nel Gruppo.

Come sono proseguiti questi cambiamenti negli anni successivi al 1994?

Dal 1997 è partita una seconda fase di sviluppo più orientata alla diversificazione, che ha visto la leadership imprenditoriale di Marco Drago. Dall'operazione Seat a Virgilio, passando per Lottomatica, Antenna 3 e, successivamente, Toro e GTECH, il Gruppo ha vissuto quasi dieci anni di risultati eccezionali, trasformando De Agostini in una solida conglomerata finanziaria presente nei settori editoriale, *media* e *communication*, giochi e servizi. In tale cornice oggi la sub-holding De Agostini Editore S.p.A. coordina e gestisce tutte le attività editoriali del Gruppo.

Com'è cambiato il profilo editoriale e culturale di De Agostini Editore negli ultimi anni?

Se da un lato la competitività del mercato globale contribuisce alla formazione delle multinazionali, dall'altro le qualità editoriali e culturali di chi le guida costituiscono la migliore garanzia di successo. Alle persone che hanno contribuito allo sviluppo e alla crescita della nostra casa editrice, va il grande merito di aver sempre creduto nei valori fondativi del rigore scientifico, uniti al desiderio della divulgazione della conoscenza. Il nostro slogan, «Da cento anni alla scoperta del futuro», ben sintetizza la propensione alla ricerca e all'evoluzione che da sempre caratterizzano le nostre attività editoriali. Negli oltre cento anni della storia dell'Istituto Geografico De Agostini, dedicata alla rappresentazione e

alla conoscenza del mondo che cambia, al centro è sempre stato e sempre sarà l'uomo. Muovendo da questo modello editoriale, produttivo e commerciale, consolidatosi nell'arco di un secolo, De Agostini Editore con gli anni ha enormemente allargato il proprio giro di affari, ma ha sempre conservato l'originaria vocazione di imprenditore della conoscenza.

Quali sono state le più recenti innovazioni?

Certamente l'acquisizione di Utet nel 2002 e la riorganizzazione per Mestieri di De Agostini Editore nel 2003, nonché il rafforzamento delle strutture manageriali con l'ingresso nell'ottobre 2002 di Stefano Di Bella, amministratore delegato del Gruppo editoriale, e nel 2003 di Giuseppe Maurizio, a presidio del Collezionabile. Importante anche l'avvio della *joint-venture* distributiva con Rcs e Hachette in Italia, e la focalizzazione strategica sui Mestieri *consumer* che ci ha portato a cedere, nel corso del 2005, il polo legale e fiscale al Gruppo Wolters Kluwer.

Come sono andate le cose, in particolare, nell'ultimo anno?

In un contesto di mercato segnato dal rallentamento dei consumi, soprattutto nei principali paesi europei in cui opera De Agostini Editore, i risultati conseguiti nell'esercizio 2005 sono complessivamente positivi, caratterizzati da ricavi in crescita e da un consistente utile netto. Il fatturato consolidato si attesta a 1.422 milioni di euro, con una progressione del 2,7% rispetto all'esercizio precedente, conseguita prevalentemente attraverso il contributo del Collezionabile e delle Vendite per Corrispondenza.

Quali sono le prospettive future? Su quali settori e su quali progetti avete intenzione di investire?

Con i risultati registrati nel 2005 abbiamo superato gli obiettivi che ci eravamo prefissati. Nei prossimi anni proseguiremo lungo questa direttrice, sia con un equilibrato sviluppo delle attività internazionali, che già oggi rappresentano il 70% del giro di affari, sia prestando particolare attenzione al mercato italiano, in particolare nelle aree Libri e Scuola. Il nostro piano industriale vuole riconfermare la nostra missione di editore internazionale

con forti radici italiane. Ritengo quindi che nei prossimi anni ci sarà spazio per un ulteriore sviluppo dell'attività editoriale, che costituisce per storia e vocazione il dna del Gruppo De Agostini. La nostra leadership nel mondo, ormai diffusa e radicata, è un vantaggio competitivo su cui intendiamo fare leva sempre di più in prospettiva, per consolidare le attività nei paesi in cui siamo presenti con circa otto milioni di clienti. Abbiamo profonde radici in Italia, Francia e Spagna, ma le nostre attività si possono adattare con facilità anche ad altri contesti nazionali. Stiamo andando molto bene in Giappone e nei mercati di lingua tedesca e slava, mentre la Russia ci pare un territorio molto promettente. In Cina abbiamo già iniziato la distribuzione di due prodotti in diverse città e in India inizieremo presto dei test. Non escludiamo, infine, un forte interesse per i paesi del Medio Oriente. Due sono, infatti, le parole chiave che caratterizzano da sempre i nostri progetti di sviluppo: innovazione e internazionalizzazione.

Che cosa garantisce a questa realtà editoriale il fatto che De Agostini sia controllata al 100% dalla famiglia Boroli-Drago?

Quando osservatori esterni e mass media ci indicano quale modello di sano capitalismo familiare, ne siamo particolarmente orgogliosi. È certamente una virtuosa imprenditorialità familiare quella che ci contraddistingue. La nostra famiglia ha dimostrato di essere un azionista particolarmente avveduto che, pur sapendo gestire bene le proprie attività, per crescere in misura importante ha attratto talenti manageriali qualificati, definendo una *governance* che funziona particolarmente bene. Anche nell'ultima assemblea degli azionisti, svoltasi a Venezia lo scorso aprile, ci si è pronunciati per la strategicità e inalienabilità della componente editoriale del Gruppo.

Su quali opere puntate per il 2007?

Il nostro traguardo di crescita è legato a tutti i settori editoriali in cui operiamo, nessuno escluso. Per quanto riguarda l'area Libri, il nostro fiore all'occhiello è rappresentato dai due nuovi racconti della serie «Fairy Oak», nati sempre dalla penna di Elisabetta Gnone, che danno vita a una trilogia: il primo libro da

noi pubblicato a fine 2005, *Fairy Oak. Il segreto delle gemelle*, ha già riscosso un grande successo. In ambito cartografico, tra le nostre numerosissime pubblicazioni vale la pena citare il nuovo *Atlante Metodico*, completamente rinnovato e ancor più ricco di dati e informazioni aggiornate. Nel settore delle vendite per corrispondenza, tra i tanti prodotti segnalo la collezione in dvd *Storia d'Italia*, opera di significativo profilo culturale realizzata in collaborazione con l'Istituto Luce. Per quanto riguarda le Grandi Opere di Cultura Generale, invece, Utet ha curato un'importante opera enciclopedica sui diritti umani, che si avvale del contributo dei più autorevoli studiosi sull'argomento a livello internazionale. Nel Collezionabile, sull'onda del recente successo dell'opera *Corso di Scacchi Harry Potter*, puntiamo su un prodotto analogo e sempre ispirato al mondo del celebre maghetto. Per il settore Scuola, invece, da segnalare l'*Antologia* per la scuola media di Garzanti Scuola e il *Corso d'Inglese* per la scuola primaria di De Agostini.

CRONACHE EDITORIALI Librerie a catena

di Alessandro Terreni

La libreria di catena incontra sempre più il favore di pubblico e investitori: le grandi dimensioni e la gestione centralizzata la rendono infatti particolarmente forte nei confronti dell'editore, e questo permette una politica dei prezzi decisamente attraente per l'utenza. Al rischio di omologazione, inoltre, la catena reagisce adattandosi strategicamente alle diverse psicologie dell'acquisto, in un proliferare di format diversi – Retail, Franchising, International, Express, Village, del centro storico, dell'aeroporto – nati per incontrare i nuovi tempi e modi della domanda di lettura.

Dove compriamo i nostri libri? Soprattutto in librerie di catena: una statistica pubblicata dal «Giornale della Libreria», nel gennaio 2006, vede la libreria di catena in testa alla hit parade dei punti vendita. L'indice di gradimento presenta poi, in ordine decrescente, libreria indipendente, supermercato, piccola libreria, libreria del centro commerciale, edicola. Insomma, anche se favorite dal periodo considerato (l'ultimo trimestre dell'anno: sotto Natale si vendono per lo più novità e bestseller da regalare), le librerie di catena piacciono, e piacciono pure, benché ai piani bassi della classifica, le librerie dei centri commerciali, superate per il momento dal reparto libri dei supermercati.

Ma che cos'è esattamente una catena di librerie, e come si riconosce? Per lo più si distingue dalla semplice serie di librerie di una stessa proprietà per il fatto di essere legata a un gruppo societario come una casa editrice o a un operatore della filiera distributiva. Eccezione notevole, ma che conferma la regola (soprattutto dopo il legame con Messaggerie Libri nel 1995), è Il libraccio, con 17 negozi. Ma poca cosa a paragone di Giunti al Punto, che ne conta oltre 130 e continua l'espansione! Tutte le librerie della catena obbediscono poi a una comune strategia di marketing, che pre-

vede – secondo modalità specifiche da catena a catena – enfasi sull'esibizione del marchio, uniformità di arredi e layout, frequentemente una divisa per individuare gli addetti tra il pubblico, per mantenere il più possibile simili i negozi tra loro; il tutto allo scopo di renderne riconoscibile immediatamente l'identità.

Dal punto di vista dell'utenza, la facile riconoscibilità è proprio uno dei vantaggi: so che cos'è, so cosa ci posso trovare, so anche che cosa non ci posso trovare. Un bel risparmio di tempo, all'insegna del «vista una, viste tutte», che i detrattori del fenomeno pongono sotto il segno negativo della serialità spersonalizzante, ma che mostra anche aspetti rassicuranti: in un'altra città, con tutta probabilità sceglierò il già noto, rivolgendomi al marchio che mi è familiare. La catena può inoltre offrirmi sconti e promozioni, di entità impensabile in una libreria indipendente: il successo della catena risiede proprio nell'allettante politica del prezzo basso, inattuabile altrove. Ma c'è di più: se non trovo subito quello che cerco, il commesso mi può dire a quale altro negozio della catena posso rivolgermi, a colpo sicuro. Il che è anche un grande vantaggio per la proprietà della catena, che in questo modo non abbandona il cliente alla concorrenza e vende un libro sfruttando la giacenza, senza dover effettuare un nuovo ordine. Dunque, per il pubblico: vantaggio psicologico, vantaggio economico, vantaggio di efficienza nel servizio.

Dal punto di vista della proprietà, la gestione centralizzata degli ordini di decine di punti vendita riesce a strappare agli editori sconti che raggiungono il 50% del prezzo di copertina. Consideriamo che un libraio indipendente riesce a ottenere uno scarso 30%, e il vantaggio balza all'occhio: si capiscono in questo modo i prezzi bassi e le offerte, possibili su scala larghissima, esiziali per chiunque altro. Insomma, più la catena è grossa, più può alzare la voce con l'editore, che a sua volta cerca di non inimicarsela perché vuole vedere i suoi libri nel maggior numero di vetrine: un vero leviatano editoriale.

Il successo della catena viene illustrato da dati Bookshop Manager 2006 (la banca dati ufficialmente riconosciuta dall'Associazione Librai Italiani): il 40% degli acquisti si effettua in una libreria di questo tipo, ma solamente il 16% delle librerie italiane appartiene a una catena. Sempre Bookshop Manager conferma la buona situazione delle librerie nei centri commerciali.

Quali sono le catene maggiori? In ordine decrescente, Giunti al Punto, Mondadori franchising, La Feltrinelli, Paoline, Touring Club, Mondadori. La doppia presenza di Mondadori si spiega con l'esistenza di due società del gruppo, Mondadori franchising e Mondadori retail, che posseggono le due catene dell'insegna Mondadori. La soluzione franchising sembra però gradita solo a Mondadori, dal momento che non riguarda né Giunti né Feltrinelli. Forse perché il franchising può limitare l'esigenza «centralizzante» della gestione della catena, suo punto di forza, lasciando una eccessiva autonomia al libraio; ma qualcuno, per esempio Giunti, si muove comunque secondo strategie di valorizzazione delle peculiarità delle singole librerie, dal punto di vista della collocazione e del personale impiegato.

Ed è proprio l'esigenza di ammorbidire il centralismo della catena, sfruttando le opportunità commerciali di una moderata diversificazione che consideri il contesto del punto vendita, che sembra aver spinto Feltrinelli a strutturare i suoi negozi secondo una serie di format. Un format è una tipologia di punto vendita, pensata in funzione del soddisfacimento di certe esigenze e dell'inserimento in un certo contesto commerciale, tipologia che viene poi applicata ai singoli punti vendita. È interessante notare che il termine è mutuato dal linguaggio televisivo: format è un modello di programma, che ciascuna rete acquista e adegua in parte al gusto del pubblico che lo guarderà. Nel concetto è quindi iscritta un'idea di riconoscibilità nella molteplicità che si ottiene, in libreria, attraverso l'attribuzione, a un gruppo di negozi, di una loro differenza specifica, che non oblitera l'identità principale, ma la articola in funzione del soddisfacimento di esigenze contestualizzate.

Il caso più chiaro è quello di Feltrinelli International, la più antica diramazione (nasce nel 1990 a Bologna), caratterizzata per il vasto assortimento di titoli stranieri in lingua originale e, guarda caso, presente nei centri storici delle grandi città, per venire incontro alla sempre più fitta presenza di stranieri e alle necessità di informazione di coloro che, con gli stranieri, interagiscono. Ma il format Feltrinelli di maggior vivacità e interesse è Village. Si tratta di un modello di libreria pensata per essere collocata all'interno di un centro commerciale, secondo un'idea nata nel 2002 e rapidamente concretizzatasi in una trentina di negozi, all'interno di al-

trettanti centri commerciali. Il format Village accoglie anche musica e prodotti di cartoleria, e mantiene un assortimento di titoli decisamente inferiore rispetto alla tradizionale libreria Feltrinelli. Presuppone pertanto un'utenza diversa da quella consueta, a essa non sovrapponibile, e predisposta a un acquisto più dettato dall'impulso e maggiormente sensibile alla novità pubblicizzata o al prodotto d'evasione. La presenza di cartoleria e di un'area per bambini apre poi la libreria alle famiglie, che il centro commerciale lo frequentano assiduamente: insomma nel format si applica un concetto di «specializzazione» che non riguarda tanto il contenuto dei libri, ma si sviluppa attorno a un modello di comportamento, a una psicologia dell'acquisto.

Ma non è solo Feltrinelli ad aver captato la potenzialità del centro commerciale: Giunti e Messaggerie stanno lavorando nella stessa direzione, e l'idea è sembrata particolarmente interessante anche a Coop, che ha lanciato nel 2006 il progetto Librerie Coop, vale a dire una catena di librerie inserite, tra l'altro, in centri commerciali.

Siamo di fronte a una vera tendenza? Le catene si stanno muovendo alla conquista del centro commerciale. Il successo dell'idea è dovuto forse alla riduzione del bene librario allo stesso livello degli altri beni di consumo, nella particolarità del contesto – la libreria «normale» intimidisce il consumatore medio? – e alla graduale trasformazione delle librerie in luoghi-non luoghi del consumo, secondo l'introduzione nel mercato del libro di un modello insieme familiare e neutro, che attrae i lettori per la sua riconoscibilità, ma che sa anche adattarsi funzionalmente al contesto in cui si colloca e alla tipologia di acquisto della sua utenza, sulla falsariga di quello che già accade con le altre grandi catene commerciali.

Il legame tra libreria e centro commerciale non è che un aspetto della sempre più evidente presenza del libro nei luoghi di passaggio. Ancora una volta è Feltrinelli, con un preciso format, Feltrinelli Express (la prima è stata aperta nella stazione di Porta Garibaldi a Milano), a individuare una specificità del luogo: scaffali ad altezza d'uomo, poche categorie e ben indicate, prodotti paralibrari (lettori mp3, occhiali pieghevoli ecc.), tutto per aiutare un acquisto veloce mentre il mio treno è in ritardo. Che poi è la stessa idea di Giunti al Punto, presente in aeroporti e porti, oltre che in

centri commerciali e, tradizionalmente, nei centri storici: come dice Roberto Tattini (responsabile commerciale di Giunti al Punto), «l'esperienza insegna che allargare il mercato significa portare il libro nei luoghi dove si può intercettare il pubblico dei potenziali clienti e lettori».

Se dunque il lettore non va in libreria, la libreria va dal lettore. E lo in-catena.

CRONACHE EDITORIALI

Turismo da leggere

di Luca Clerici

L'eccezionale aumento dei flussi turistici ha un diretto corrispettivo nella moltiplicazione delle guide, un genere prodotto in Italia da decine e decine di editori. Leader fino a pochi anni fa, il TCI reagisce alla concorrenza con una duplice strategia: diversificazione del catalogo (le collane di guide sono oggi ventitré) e lancio di un prodotto innovativo, «Tracce». La nuova collana si affida a una comunicazione cordiale e a nuovi contenuti, non più legati solo alla cultura tradizionalmente intesa, ma agli interessi del tempo libero di un pubblico tendenzialmente giovanile: identifica nuove realtà (negozi di moda, wine bar, mercatini) e propone una concezione di turismo consapevole e responsabile.

Secundo le stime dell'Organizzazione mondiale del turismo, nel 2001 hanno lasciato il proprio paese per vacanza circa 700 milioni di persone, ma se oltre ai movimenti internazionali si considerano quelli interni (di otto volte superiori), «le persone che viaggiano in un anno sono più di 5 miliardi: come se l'intera umanità si spostasse dal suo luogo di residenza ogni volta che la terra compie un giro intorno al sole» scrive Duccio Canestrini nel suo volume *Andare a quel paese* (2001). A fronte di dati come questi la straordinaria quantità di guide turistiche presenti sul mercato non può certo sorprendere: all'aumento esponenziale dei viaggiatori per diletto e alla loro stratificazione socio-economica non può non corrispondere un'offerta guidistica proporzionata e altrettanto varia, prodotta in Italia da innumerevoli editori di settore – CLUP guide (Novara), TimeOut Tecniche Nuove (Milano), Dumont tascabili per viaggiare (Milano) – e da grandi case generaliste come Rizzoli.

Guide per viaggiare a piedi, in moto, in bicicletta e in camper, itinerari letterari d'autore, tour enogastronomici (fra gli editori più affermati Slow Food, ma ce n'è per tutti i gusti, da *Pappamondo* 2006. *Guida ai ristoranti stranieri e ai negozi di alimentari*

etnici di Milano, Terre di mezzo, a *Street food. Salato, dolce, etnico, tipico: i migliori indirizzi per mangiare in libertà senza andare al ristorante*, De Agostini), rassegne di osterie, trattorie, agriturismi (Giunti Demetra, Guide iter), castelli, monasteri (Piemme Pocket), vademecum per melomani (*Guida alla musica in Italia. Sussidiario dell'andar per musica*, Luciano Vanni Editore) e «metaguide» come *Lasciatevi guidare. Da Torino a Palermo i migliori indirizzi per le più belle visite guidate* (Airplane). Così, accanto ai 1000 *luoghi da vedere nella vita* di Patricia Schultz (Rizzoli, più di 1.500.000 copie vendute nel mondo) ecco Piemme che propone *101 posti da non visitare*. Ma a contendersi oggi il mercato sono soprattutto le traduzioni e gli adattamenti dei prodotti di successo negli altri paesi: EDT propone le celebri «Lonely Planet»; le guide «Traveller» del National Geographic sono pubblicate da White Star, e poi vanno ricordate almeno le «Routard» di Hachette proposte dal TCI, le «Guide Verdi» Michelin, «The Rough Guides» Vallardi e le «Eyewitness Travel Guides» della Dorling Kindersley Limited di Londra, tradotte come «City Book» da Mondadori.

Leader assoluto fino a due anni fa, il Touring Club Italiano ha risposto ai numerosi concorrenti che ne hanno insidiato il primato anzitutto diversificando la produzione: oggi propone ben 23 collane, e davvero come si legge nel *Catalogo generale 2005* «ogni viaggiatore troverà qui la sua guida», potendo scegliere fra «Guide turistiche» (le tradizionali «Rosse» e «Verdi», i nuovi e agilissimi «Itinerari»), «Guide tematiche» (dall'*Italia delle conserve* alle *Strade dell'Italia romana*, dall'*Italia del benessere* alla ecologica «Guida blu» sullo stato del mare lungo la penisola) e guide in inglese per stranieri (*Authentic Italy*). Sullo sfondo di questa differenziazione dell'offerta è stata poi avviata una strategia complementare di ispirazione opposta, rivolta all'unificazione di nuovi segmenti di mercato (il direttore editoriale Michele D'Innella li chiama «giovanili e/o diversamente colti»): la nuova e ambiziosa collana «Tracce» risponde a questa esigenza, che si potrebbe sintetizzare nella formula «una sola guida per tutti i viaggiatori». «Un grande progetto editoriale che può essere paragonato, per importanza del concept e attese, all'uscita del primo volume delle Guide verdi» ha dichiarato su «qui Touring» del giugno 2006 l'amministratore delegato Alfieri Lorenzon, collegando così la neonata collana alla grande tradizione guidistica del TCI –

le «Rosse» (un *evergreen*: riproposte in edicola, hanno venduto 4 milioni di copie, una media di circa 170.000 per ognuno dei 23 titoli), e appunto le «Verdi», fortunatissima collana ideata negli anni settanta e articolata di recente con la serie delle province.

L'ispirazione di «Tracce» nasce da un'idea di fondo, «far raccontare una città, una zona, una regione a chi ci vive [...] con particolare attenzione ai posti meno noti, quelli che le altre guide citano appena o addirittura ignorano». La previsione è di 6 o 8 titoli all'anno, dedicati a città o regioni italiane (occupare fisicamente spazio in libreria è indispensabile, mi conferma D'Innella); tiratura media 10.000 copie, primi quattro titoli – vendono decisamente bene – *Milano, Roma, Sicilia, Umbria*. La collana di riferimento da battere è la «Lonely Planet», prime rivoluzionarie guide prive di immagini e molto scritte, ricchissime di notizie pratiche verificate *in loco* con assoluta precisione, un *cult* anche prima che venissero tradotte. Sobrietà grafica, dunque (bilanciata sul piano dell'offerta TCI dalle illustratissime «Guide oro» e «KEYGuide»), e allargamento dei destinatari grazie alla capillarità dello sguardo: «Tracce» si rivolge ai turisti ma anche ai residenti.

«Questa è la guida che tutti avrebbero voluto scrivere» recita uno slogan, e in effetti sul piano della comunicazione la scommessa si gioca all'insegna della familiarità *inter pares* fra autore e lettore, realizzata tramite un narratore caratterizzato come voce amica e non – secondo tradizione – come aristocratico e impersonale detentore del sapere. A differenza dell'asettica uniformità caratteristica delle guide tradizionali, il discorso di chi racconta è piuttosto connotato: vivace con funzione di «alleggerimento» nelle parti di approfondimento informativo, si fa invece sinteticamente resocontistico negli itinerari, dove la varietà è assicurata dal contesto in cui si legge. Sempre, al «raccontare brevemente» (*Sicilia*, p. 56) si alternano più distesi approfondimenti, nessun pericolo di impoverire il blasone Touring fatto di precisione, esaustività e competenza, avverte D'Innella. Una completezza raggiunta anche grazie al notevolissimo lavoro redazionale di montaggio del testo, costruito su diversi piani (itinerari, approfondimenti, box, commenti, suggerimenti di lettura, filmografie, cartografia). Quanto al linguaggio, prevalgono chiarezza e attualità, a conferma della particolare attenzione prestata a un pubblico più giovane di quello

tradizionale del TCI: se per definire lo spirito di Perugia si ricorre alle categorie di Adriano Celentano «rock» e «lento» (*Umbria*, p. 75), via del Governo Vecchio a Roma appare «ben vetrinata» (*Roma*, p. 119).

Naturalmente, una nuova comunicazione non basta, occorrono anche contenuti originali: «una sera alla Scala – Sulla Torre del Parco Sempione – Una partita a S. Siro – Shopping in Corso Como e dintorni – Il Padiglione d'arte contemporanea – Un classico: l'happy hour – Le vie del Liberty – Il brunch all'Isola»: ecco la Milano che «Tracce» presenta nella quarta di copertina. Si tratta di argomenti non tradizionali ma appartenenti alla cultura materiale locale, al tempo libero e alla quotidianità, individuati a partire da un target economico meno elitario: molti B&B e camere in affitto ma pochi alberghi di lusso, tante trattorie e solo qualche grande ristorante. Il numero e la varietà di «luoghi notevoli» inventariati sono ricondotti a una molteplicità di prospettive e di interessi: aspiranti gourmet e sommelier, cinefili, melomani, amanti dello shopping, naturalisti, sportivi, nottambuli ma anche bambini e gay trovano indicazioni adatte ai propri interessi e gusti. Rivalutando il piacere della passeggiata urbana e della gita in automobile, e dunque sottolineando l'imprevedibile autonomia del viaggiatore, «Tracce» sembra voler condensare in un solo testo la galassia delle guide tematiche oggi tanto diffuse, salvaguardando così la libertà di scelta del lettore. In questo vivace mix non possono mancare gli interessi più tradizionali, ma allora la scelta – molto funzionale all'effettivo tempo a disposizione – diventa molto selettiva: inutile presentare per esteso le collezioni della Pinacoteca di Brera, meglio concentrarsi su pochi capolavori assoluti.

Certo – si potrebbe obiettare – in «Tracce» le vicende millenarie delle città e delle regioni italiane sono mortificate: la storia di Roma dal 753 a.C. al 2005 occupa quattro pagine. Ma la politica culturale della collana non è più quella delle «Rosse» e delle «Verdi», guide in fondo tanto descrittive quanto implicitamente prescrittive (anche se i paradigmi estetici di riferimento non sono mai tematizzati *apertis verbis*), costruite a partire da un canone storico-artistico di ispirazione tradizionale centrato sull'eccellenza estetica (è stato il TCI a inventare il segno grafico della stellina di eccellenza a fianco del monumento). A questo modello umanistico

ecco sostituirsi nuovi interessi pratici e materiali, in conformità agli sviluppi della storiografia più aggiornata, particolarmente attenta alla dimensione quotidiana e alle «storie minori» (*Milano*, p. 3). La prevalente attenzione per l'oggi (sono per esempio molto utili i calendari delle manifestazioni culturali) rispecchia del resto il recente orientamento verso la contemporaneità dei programmi scolastici di storia. Ma questa adesione alla «fenomenologia del presente» ha anche un risvolto di carattere economico: se in fondo il lettore delle guide altri non è che un consumatore potenziale, «Tracce» concorre autorevolmente alla «turistizzazione» di località, ambienti, prodotti e servizi fino a oggi relegati ai margini – o addirittura esclusi – dai circuiti del tempo libero.

Fatto interessante, la valorizzazione economica di nuovi beni di consumo si accompagna a un'opera di responsabilizzazione culturale dei «clienti»: la struttura di «Tracce» prevede infatti una prima parte «metatestuale» che spiega didatticamente come è costruito il testo, quindi una sezione «di studio» dedicata a *Preparare il viaggio*, e solo in terza battuta presenta gli itinerari a scelta del lettore, finalmente trasformato in «autore di un suo proprio viaggio» (*Milano*, p. 3). Guide «impegnate» – dunque – concepite per moderni e disincantati «viaggiatori consapevoli».

DAL TESTO AL LIBRO
Il paradosso
dei classici viventi

di Alberto Cadioli

Mentre le oltre settanta edizioni nazionali in corso assomigliano sempre più a un elogio dell'incompiuto filologicamente corretto, le varie forme di pubblicazione di «opere complete» di scrittori contemporanei sembrano muovere dal desiderio di intervenire su un canone novecentesco in via di definizione: ne risulta una ridefinizione del concetto di «classico», più fluida e soggetta a motivazioni culturali o commerciali, tra entusiasmi editoriali passeggeri e canonizzazioni in vita decretate dalla critica militante o dal mercato.

L'uscita (per Ex Cogita – ISBN edizioni), nel 2005, sotto il nome di Luciano Bianciardi e il titolo (quanto meno provocatorio) di *L'antimeridiano* (ma il sottotitolo è esplicito: «Opere complete. Volume primo») di un volume che raccoglie i romanzi, i racconti, e i diari giovanili dello scrittore toscano, suggerisce lo spunto per alcune riflessioni sulle «Opere complete» (che, va detto subito, non riguardano la lodevole iniziativa di riproporre la lettura di un autore ingiustamente dimenticato). Lo spunto avrebbe potuto essere dato – ma è di nuovo un esempio – dall'uscita, in broccia, per i Classici Bompiani, sempre nel 2005, del volume delle *Lettere* di Cesare Zavattini, che si propone come parte della più vasta pubblicazione delle opere dello scrittore (il volume per altro raccoglie due libri usciti separatamente, nel 1988 e nel 1995, con i titoli *Una, cento, mille lettere* e *Cinquant'anni e più...* per la cura, rispettivamente, di Silvana Cirillo e di Valentina Fortichiari).

Alla pubblicazione di «Opere complete» era tradizionalmente affidato, dalla comunità dei critici e degli studiosi di letteratura (e di conseguenza dei lettori colti e dell'editoria che a loro si rivolgeva), il compito di sottolineare l'avvenuta canonizzazione di

un autore. In questo senso si muovevano le raccolte degli scrittori «classici» quando raccoglievano in uno o più volumi tutti gli scritti di chi era già stato promosso a «maggiore» (mentre i testi di autori considerati «minori» erano invece selezionati e quindi destinati ad antologie allestite per temi o per ambiti cronologici): sarebbe interessante esaminare, nelle diverse collezioni progettate e realizzate in tempi diversi, le ammissioni nel gruppo di chi ha il privilegio di tutte le «opere», e viceversa i declassamenti.

La canonizzazione era esibita al massimo grado in presenza di un'edizione nazionale: avviate per esaltare le glorie nazionali (in particolare negli anni trenta quando ogni «gloria» era ricondotta al «fascismo» e ai suoi meriti), molte edizioni nazionali si sono però trascinate stancamente di decennio in decennio, con lunghi periodi senza uscite e con passaggi da editore a editore via via che le case editrici hanno chiuso, hanno visto diminuire le risorse, hanno per varie ragioni rinunciato, tanto che oggi, nonostante le oltre 70 edizioni nazionali in corso, ben pochi, fuori della cerchia degli studiosi, sembrano accorgersi che esistano. Tutt'al più sono oggetto di ironie giornalistiche e isolati dibattiti: è emblematico il caso dell'edizione nazionale di Petrarca (sulla quale, in una polemica del 2000, l'ironia era di Armando Torno e la risposta decisa di Michele Feo), che, benché istituita per legge nel 1904, è ancora lontana dalla conclusione: sono usciti solo sette dei venti volumi previsti (il primo nel 1926, l'ultimo nel 1964). Senza insistere troppo sulle edizioni nazionali (nel 2001 sono state deliberate per i testi di San Giuseppe Cafasso, Luigi Capuana, Gaetano Donizetti, Ugo Spirito, per i diari di papa Roncalli, per i commenti danteschi e alcuni testi mediolatini), resta il fatto che l'edizione completa di tutte le opere diventa una sorta di monumento culturale eretto a uno scrittore, come nella grande iniziativa dell'Edizione nazionale ed europea delle *Opere di Alessandro Manzoni*, promossa dal Centro nazionale di Studi manzoniani con l'intento di dare «testi criticamente riveduti e commentati» (nel 2005 sono uscite le *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di Dante Isella).

Se l'intenzione delle edizioni nazionali è prima di tutto filologica, la pubblicazione delle «opere complete» di scrittori contemporanei sembra invece intrecciare due obiettivi: il desiderio di intervenire su un canone in via di definizione, occupando un pro-

prio spazio nel vasto territorio dei «maggiori del Novecento», e l'investimento su un prodotto per il quale, soprattutto se l'autore è molto noto, si prevede una buona commerciabilità. Per quanto sullo sfondo (in vari casi molto sullo sfondo) ci sia anche un'attenzione filologica, sono dunque soprattutto riconoscibili intenti diversi: a volte prevale quello più culturale, a volte quello più commerciale.

Prima di approfondire il discorso, bisognerà distinguere tra collezioni che si intitolano «Opere complete di» e singoli volumi che, con lo stesso titolo, escono in una più vasta collana di classici. Limitando l'attenzione ai contemporanei, si deve constatare che molte delle collezioni nate per mettere a disposizione i testi dei «classici del Novecento» hanno vita piuttosto precaria: basti ricordare, a questo proposito i pur meritori, per qualità complessiva, «Classici contemporanei» Rizzoli, usciti, tra il 1991 e il 1997, con le opere dei soli Bilenchi, Landolfi, Meneghello, Soldati. Ancora più precarie le iniziative per un singolo autore: è emblematico il caso (vero e proprio «memento») delle *Opere di Antonio Pizzuto*, avviate nel 1968 dal Saggiatore di Alberto Mondadori, e interrotte nel 1972 dopo quattro titoli.

Nel complesso prevale comunque la frammentazione di molte proposte in singoli volumi (anche se in più tomi), che sembrano spesso dettate da scelte quasi casuali o da entusiasmi passeggeri degli «editori».

A questo punto il discorso è arrivato alla prevalenza delle ragioni dell'attualità su quelle dello studio, per cui l'intento non è soltanto quello di dare tutte le opere degli scrittori già canonizzati dal tempo, ma anche quello di proporre tutti i testi (almeno fino alla data della pubblicazione!) di autori ancora viventi, «canonizzati» dalla critica militante e dal mercato.

In una lettera del 21 gennaio 1947, delusa da una trattativa infruttuosa con Alberto Moravia perché cedesse i diritti dei suoi libri alla Mondadori, Alba de Céspedes scriveva ad Alberto Mondadori che la preferenza dello scrittore per Bompiani era dettata dalla promessa di avere presto la sua «opera omnia»: «L'Opera omnia a quarant'anni, permettimi, caro Alberto, che mi faccia un po' ridere!». Il commento di de Céspedes può essere esteso a molte iniziative che hanno moltiplicato l'«opera omnia» di scrittori

ancora in piena attività, creando il paradosso dei «classici viventi». Solo il tempo dirà se la definizione di «classico» – con il necessario spostamento dall'area commerciale a quella della critica letteraria e della cultura – potrà continuare a essere usata per molti di questi scrittori.

DAL TESTO AL LIBRO La poesia camuffata

di Stefano Ghidinelli

È possibile oggi, per un autore di poesia, proporsi di raggiungere un pubblico di lettori largo, stratificato, non settario? È realistico immaginare che la poesia contemporanea si rivolga non solo a letterati e poeti, ma anche agli altri, ai non-lettori di poesia? Qualcuno sembra credere di sì. Un manipolo di romanzieri di successo – tra gli altri Tiziano Scarpa, Erri De Luca, Isabella Santacroce – si è impegnato, negli ultimi anni, in un inedito esperimento: scrivere libri di poesia per i propri lettori. Per farlo hanno anche escogitato un trucco, uno stratagemma. Si sono inventati la «poesia camuffata».

Nell'estate del 2001 uscì per le «Strade blu» Mondadori un singolare libro di Isabella Santacroce, *Lovers*. Me lo segnalò la mia vicina di casa, appassionata fan della scrittrice romagnola: «L'hai già letto l'ultimo della Isabella?» mi chiese, a bruciapelo, sul pianerottolo. Dovetti confessare di no. «Neanche sfogliato?». «Neanche sfogliato». «Beh allora fallo», mi ammonì salutandomi: «È bellissimo, rimarrai sorpreso». Figuriamoci. Comunque il giorno dopo, in libreria, scorrendo il libro sul bancone delle novità, decido di dargli un'occhiata. E appena lo apro, resto davvero di stucco. Non perché le prime righe ribaltino d'un tratto la mia opinione sulla scrittrice. È solo che si tratta di versi: *Lovers* è infatti un vero e proprio poema, un lungo racconto o romanzo poetico di oltre cento pagine. Immediatamente richiudo il volume, controllo la copertina. Lo volto e lo rivolto, ispeziono con cura ogni aspetto del paratesto. Niente. Che si tratti di un libro di poesia, non c'è scritto da nessuna parte. La nota sul risvolto parla semmai – con una deliberata strategia di *camuffamento* – di «una canzone», di una «narrazione dal moto ondoso e sfuggente».

Mi sono poi accorto che quello di *Lovers* non era affatto un caso isolato. Nel corso degli ultimi anni è venuta alla luce una pic-

cola collezione di titoli analoghi: libri composti a tutti gli effetti in versi, opere ascrivibili senza equivoci al campo della letteratura poetica, e che tuttavia, nella loro veste editoriale, adottano una serie di accorgimenti volti a evitare, o quanto meno a limitare l'esibizione esplicita dell'etichetta di genere «poesia». Libri di poesia che dissimulano di esserlo, insomma, che vengono presentati al pubblico (quasi) *come se* fossero altro: libri di *poesia camuffata*.

A prima vista, i modi di questo camuffamento possono anche apparire relativamente innocui, superficiali. La tecnica più utilizzata consiste per esempio nella scelta di una collana editoriale non marcata, che in genere ospita romanzi o racconti o comunque testi in prosa. Una forma di mimetizzazione minima, blanda, eppure sufficiente a evitare che l'opera venga immediatamente identificata come *poetica* fin dalla copertina. L'effetto, per esempio, è che nelle librerie questi testi non finiscono nello scaffale specializzato della poesia: il lettore li trova invece in mezzo ai romanzi, nelle sedi espositive privilegiate riservate alle «novità». Certo, a ciò collabora in modo decisivo anche il forte richiamo esercitato dalla firma d'autore: a scrivere e pubblicare i libri di poesia camuffata non sono infatti i «poeti-poeti», i poeti «professionisti», ma autori di narrativa già affermati, romanzieri di (maggiore o minore) successo, con un proprio seguito, un proprio pubblico affezionato. L'ultimo a essersi misurato col genere, per esempio, è Tiziano Scarpa, che nell'estate del 2005 ha pubblicato per Einaudi, nella insospettabile collana «L'Arcipelago», l'originale apologo in versi *Groppi d'amore nella scuraglia*. E solo un paio di mesi prima anche Erri De Luca, nel volumetto *Sola andata* (uscito fuori collana per Feltrinelli), aveva raccontato il drammatico viaggio attraverso il Mediterraneo, dalle coste dell'Africa verso l'Italia, di un carico di immigrati clandestini, attraverso un vibrante poemetto di intonazione epica. La capziosa perifrasi «righe che vanno troppo spesso a capo», inserita in copertina come sottotitolo, alludeva in modo piuttosto trasparente alla forma versale del testo: ma proprio per questo, nel contempo, rivelava l'intima resistenza dell'autore all'uso spiegato dell'etichetta di genere «poesia».

A queste forme (parziali o sistematiche) di reticenza segnalatica talora si può aggiungere anche il ricorso sostitutivo ad *altre* etichette di genere, per lo più provenienti dal mondo della canzo-

ne contemporanea. È il caso emblematico di titoli come *Rap!* e *Rap 2* di Alberto Arbasino (usciti nel 2001 e 2002 nella «Super UE» Feltrinelli), o di *Blues in sedici. Ballata della città dolente* di Stefano Benni (in catalogo sempre per Feltrinelli, nell'«Universale Economica», dal 1998). Naturalmente, la contiguità con l'ambito musicale ha a che fare con lo statuto fondativo della nostra tradizione lirica. Ma qui la brusca riattivazione di quel nesso ormai fossilizzato assume una evidente funzione familiarizzante: suggerendo al lettore di leggere il proprio testo *come se* fosse il libretto di un cd pop (o rock o rap o blues), si evoca una situazione comunicativa rassicurante, dotata di un forte *appeal* di modernità in grado di addomesticare l'aura seria e intimidatoria che, nella percezione comune, la letteratura poetica conserva.

Sul medesimo cortocircuito, qualche anno fa, Aldo Nove Raul Montanari e Tiziano Scarpa costruirono il fortunato volume di «covers» *Nelle galassie oggi come oggi*. Pubblicato nella prestigiosa «bianca» Einaudi, collana tra le più istituzionali della poesia contemporanea, il libro non può essere ascritto al genere della poesia camuffata: ma ne rappresenta in qualche modo il rovescio. La provocazione ironica dei tre ex cannibali mirava infatti a sorprendere e scandalizzare soprattutto gli schizzinosi avventori abituali dell'esclusivo banchetto allestito sugli scaffali della letteratura in versi. Il presupposto strategico che sembra accomunare i poeti camuffati è invece esattamente speculare. Si potrebbe sintetizzarlo così: nel pubblicare i loro versi, essi vogliono rivolgersi non (o non primariamente) al *pubblico dei poeti*, al circolo accreditato dei *lettori di poesia*, bensì anzitutto al *proprio* pubblico: quel pubblico cioè – più o meno ampio e definito – che ha dimostrato di apprezzarli e sostenerli nella loro carriera di narratori.

L'impressione, in sostanza, è che la bizzarra «moda» esprima una inedita spinta alla dinamizzazione delle tradizionali modalità della comunicazione in versi. È chiaro infatti che la vera partita, per i poeti camuffati, comincia proprio quando il libro viene aperto, e il precario schermo del camuffamento fatalmente si infrange. Nei pochi o tanti minuti che il lettore dedicherà a sfogliare le loro opere, essi dovranno riuscire a convincerlo che sì, quello che ha tra le mani è un libro di poesia, ma un libro di poesia *nuovo, speciale, diverso* da tutti gli altri. Un libro di poesia fruibile, anzi godibile anche e proprio da lui.

Pur nella grande varietà di proposte, in tutti i poeti camuffati è chiarissima l'intenzione di distinguersi dai poeti-poeti novecenteschi. Senza rinunciare alla possibilità di mutuarne mezzi modi cadenze, essi sembrano voler collocare la propria proposta a un altro livello: a emergere con forza è l'ipotesi di una poesia *di livello medio*, una *poesia di intrattenimento* che – senza porsi in competizione con gli esiti maggiori della lirica contemporanea – sperimenti un (più o meno vigoroso) allargamento *verso il basso* delle modalità (e del pubblico) del dire in versi.

Costruire un testo poetico leggibile con soddisfazione anche da un pubblico di non-lettori di poesia, senza rinunciare a solleticare i gusti dei consumatori di versi più scaltriti, sembra essere per esempio l'ambiziosa sfida affrontata da Tiziano Scarpa nel suo *Groppi d'amore nella scuraglia*. Il racconto è affidato all'originalissima voce del protagonista Scatorchio: Scarpa plasma per lui un esuberante dialetto d'invenzione, in grado di simulare una vivace autenticità filologica, garantendo nel contempo la sostanziale trasparenza semantica del discorso. Per chi legge, la scansione versale si offre come una limpida partitura per dizione, imponendo al monologo di Scatorchio un sistema di pause che accompagna, ed enfatizza, le sorprendenti evoluzioni della sua logica rigorosissima e *naïve*. Dagli effetti ora esilaranti ora commoventi del punto di vista regredito, bislacco, e tuttavia puro e disarmante di Scatorchio, l'apologo trae la sua linfa vitale. Alla lunga il gioco è un po' ripetitivo, e non sfugge al sospetto di una eccessiva facilità. Ma nel complesso il libro funziona: anche in grazia della raffinata ironia con cui Scarpa esaspera, rovesciandola clamorosamente, l'iperletterarietà cronica della poesia dialettale contemporanea.

LE VIE
DELLA PROMOZIONE
Il segmento intermedio
tra lettori forti
e deboli

di Paola Dubini

Il segmento delle persone che leggono dai due ai dieci libri l'anno rappresenta la scommessa per la crescita stabile del mercato complessivo dei lettori. È un pubblico già «contaminato» dalla lettura, potenzialmente più attirabile da campagne di promozione mirate sui consumatori di prodotti culturali. Ai canali di vendita è affidata la capacità di identificare e servire questo mercato: ma di che cosa parliamo quando chiamiamo «libreria» modelli gestionali molto diversi e con diversi livelli di concorrenza interna?

Nella produzione libraria 2006 sulla gestione delle aziende editoriali, due opere meritano di essere evidenziate: la prima raccoglie la testimonianza di una personalità chiave per l'editoria italiana, Romano Montroni (*Vendere l'anima. Il mestiere del libraio*, Laterza); la seconda è un saggio di una sociologa americana (*Reluctant Capitalist* di Laura Miller, University of Chicago Press).

Si tratta di due testi molto diversi fra loro per impostazione e struttura, ma che hanno un elemento in comune: entrambi parlano di librerie e del loro cambiamento di ruolo. Entrambi ci portano a riflettere su un anello della filiera editoriale tradizionalmente tenuto in secondo piano rispetto all'editore, nonostante assorba una porzione importantissima del costo di un libro. Entrambi, pur non essendo scritti da economisti, mostrano con chiarezza le diverse logiche economiche che governano modelli distributivi diversi. Entrambi ci portano a considerare come diversi modelli distributivi siano governati da logiche gestionali diverse, come la competizione fra logiche gestionali porti alla dominanza di alcuni modelli rispetto ad altri e come la presenza di modelli gestionali di maggiore successo condizioni l'evoluzione dei

mercati, nello specifico quello editoriale. Detto in altre parole, entrambi i libri ci fanno riflettere su come l'evoluzione della filiera editoriale sia condizionata dalle fortune dei modelli distributivi dominanti.

Siamo abituati a considerare la libreria il canale di riferimento del settore, una sorta di spazio competitivo a sé rispetto al quale gli altri canali si confrontano; siamo anche abituati a pensare che la distribuzione giochi un ruolo ancillare rispetto alla produzione. È l'editore, si ritiene, che governa le leve di gestione dei libri e che si assume il rischio imprenditoriale connesso alla loro pubblicazione. Obiettivo di queste pagine è dimostrare invece che la distribuzione gioca un ruolo fondamentale nel condizionare le sorti dell'attività libraria, e che chiamiamo con il nome di libreria modelli gestionali molto diversi fra loro e con diversi livelli di concorrenza interna. E quindi, in ultima istanza, che i destini del libro sono molto legati ai destini dei diversi modelli di punti vendita.

Per argomentare il ragionamento senza cadere in eccessivi tecnicismi è inevitabilmente necessario fare un po' di generalizzazioni sul profilo dei punti vendita di libri, sulle caratteristiche della produzione editoriale e su quelle del mercato.

Immaginiamo di voler sistemare diversi modelli di punti vendita di libri in uno spazio che si colloca all'interno di due visioni estreme:

- da una parte il venditore di libri è un puro intermediario: dispone la sua merce, la promuove, gestisce al meglio approvvigionamenti e logistica, è guidato solo da logiche di efficienza e di massimizzazione del risultato economico. Il criterio principale seguito nella selezione dell'assortimento è la massimizzazione della rotazione a scaffale; spazio e assortimento sono necessariamente limitati;
- dall'altra parte il venditore di libri è un operatore culturale, oltre che economico: sceglie, consiglia, guida il processo di scelta del lettore e lo orienta nella produzione editoriale, pur lasciandogli un'ampia scelta individuale. La massimizzazione del risultato economico è più un vincolo di funzionamento che un obiettivo; la gestione dei titoli è più onerosa, perché l'assortimento è più ampio e meno profondo. La rottura di stock è la sfida gestionale maggiore.

Anche la produzione editoriale può essere classificata all'interno di due estremi:

- da una parte, pochissimi titoli sono tirati in un numero molto elevato di copie, prodotti in una grande varietà di formati e venduti capillarmente; la loro gestione richiede risorse finanziarie adeguate, attenzione forte agli aspetti di promozione e di logistica, soprattutto in fase di lancio. Si tratta di titoli che tutti conoscono e di cui tutti parlano e che spesso sono parte di un sistema di offerta più ampio e articolato;
- dall'altra, la stragrande maggioranza dei titoli ha tirature molto contenute e richiede una attenzione meno incalzante e distribuita lungo tutto il ciclo di vita del prodotto. Alcuni di questi titoli hanno elevata notorietà e impatto ma su segmenti di mercato molto ristretti; altri sono destinati a restare nell'oblio, altri ancora rappresentano esperimenti di un percorso di crescita dell'autore alla ricerca del suo mercato.

I titoli che appartengono alla prima categoria sono a evidenza fonte di fatturati molto elevati per tutti gli anelli della filiera e offrono al punto vendita l'opportunità di massimizzare il tasso di rotazione, ma non sono necessariamente i più redditizi; inoltre, la presenza di barriere elevate per i titoli ad alta tiratura non significa che questi rappresentino un'isola felice; la disponibilità di ingenti risorse per finanziare tirature e campagne promozionali impensabili per la media del settore è condizione necessaria ma non sufficiente per appartenere al clan dei titoli più visibili. Ancora, il processo che porta un titolo a entrare nella categoria «visibili e rumorosi» è spesso lungo e imprevedibile. Sono pochi i titoli che nascono bestseller: più spesso un autore si afferma progressivamente e uno dei suoi titoli a un certo punto «buca» le classifiche di vendita, generando graditi effetti di trascinamento.

Infine, lo stesso esercizio può essere condotto per descrivere l'affaticato mercato dei lettori:

- da una parte vi sono i lettori che leggono uno o due libri l'anno;
- dall'altra quelli che ne leggono più di uno al mese.

È importante notare che il mercato – nonostante il miglioramento dei livelli di benessere, alfabetizzazione e tempo libero – non cresce in modo stabile, segno evidente di una fatica degli operatori a educarlo, coltivarlo e in ultima istanza capirlo, oltre che natural-

mente della crescita nel numero e nell'importanza dei prodotti sostitutivi. Anche il recente terremoto prodotto dalle vendite di libri abbinati ai quotidiani potrebbe portare, a livello aggregato, una modifica relativa delle posizioni dei diversi attori più che un allargamento stabile delle dimensioni del mercato.

Il posizionamento dei diversi punti vendita si gioca nell'incrocio di queste tre dimensioni; in prima battuta può sembrare che canali diversi occupino spazi ben differenziati all'interno di uno spazio competitivo così brevemente delineabile: le edicole, gli autogrill, la grande distribuzione da un lato a proporre in modo capillare i titoli «visibili e rumorosi» e le librerie generaliste dall'altro, che servono tutto il resto del mercato.

In realtà, le cose non stanno così: la crescita delle catene di librerie e delle superlibrerie da una parte e l'aumento delle superfici destinate ai libri in grande distribuzione dall'altra hanno portato due modelli gestionali – nati su premesse diverse – a confrontarsi in modo diretto e a competere sul segmento di mercato che rappresenta ad oggi la scommessa per la crescita stabile del mercato complessivo dei lettori: quello delle persone che leggono dai 2 ai 10 libri l'anno. Il segmento dei deboli lettori infatti è molto ben presidiato sia dagli editori sia dai canali, in termini di produzione, promozione e distribuzione; lo stesso vale per i forti lettori, per i quali vi è una ricca offerta in termini di titoli e marchi editoriali, canali di promozione e di vendita. Il segmento intermedio invece è al contempo presidiato da tutti e da nessuno; la sterminata offerta editoriale, la varietà di titoli presenti anche nei punti vendita più piccoli o che propongono una selezione molto ristretta è più che sufficiente per permettere ai lettori deboli di trovare un titolo in più da leggere; parimenti, l'assortimento e le caratteristiche fisiche di qualsiasi libreria tradizionale sono ormai tali da attirare anche lettori da 7-8 libri all'anno. Al tempo stesso, però, i lettori potenzialmente robusti presentano bisogni propri, in particolare di orientamento e di promozione, che non sono al centro della caratterizzazione del sistema di offerta di alcun editore né di alcun modello distributivo in particolare.

È utile e importante lavorare su questo segmento di mercato per diversi motivi: è un segmento numericamente interessante, che già si è avvicinato alla lettura e quindi meno costoso da attirare

rispetto all'area dei non lettori, ha un potenziale di ritorno marginale sull'investimento maggiore rispetto a quello di un forte lettore. Le prospettive di ritorno economico per editori e canali, lavorando su questo segmento, sono quindi interessanti. È un segmento che è già stato contaminato dalla lettura, quindi potenzialmente più attirabile da campagne di promozione mirate sempre meno sui consumatori di beni di largo consumo e sempre di più sui consumatori di prodotti culturali; lavorare con successo su questo segmento di mercato significa far crescere il mercato in modo stabile.

È la distribuzione e non la produzione ad avere più cartucce a disposizione per raggiungere e fidelizzare questo segmento di mercato: gli editori hanno fatto moltissimo in questi anni per aumentare il valore di segnalazione di tutte le parti del libro e per comunicare a che tipo di lettore si rivolgono (basti pensare all'organizzazione dei cataloghi, alle copertine, alle collane, alle quarte di copertina), ma hanno il grosso problema di essere «fisicamente» lontani dai lettori. E quindi la capacità di identificare e servire il mercato dei lettori da due a dieci titoli l'anno è affidata ai canali.

A oggi tre sembrano essere i modelli distributivi di elezione per questo mercato: l'edicola, le catene librerie e la grande distribuzione. Non ho visto dati, ma sospetto che l'edicola abbia giocato il prezioso ruolo di evidenziare l'esistenza di questo segmento di mercato e di averne messo in luce le dimensioni e il potenziale, purtroppo poco sfruttato dagli editori e dagli altri canali. Le catene, le superlibrerie e le grandi superfici appaiono i canali più adatti a rivolgersi in modo stabile a questo segmento e c'è da aspettarsi che su di esso concentreranno i loro sforzi di analisi, di promozione e di comunicazione. Se gli sforzi saranno coronati da successo, dobbiamo aspettarci un aumento della concorrenza diretta fra questi due attori, ma anche un loro rafforzamento relativo all'interno della filiera editoriale. Ciò significa che gli editori dovranno confrontarsi con intermediari più aggressivi; la scommessa e la speranza è che questo si accompagni però a una reale crescita del mercato.

I LETTORI

Il pubblico delle biblioteche

Le politiche del copyright
e il prestito bibliotecario
di Rosa Maiello

Biblioteche vs Google:
opportunità, non contrasto
di Giovanni Moscari

Lettura sotto inchiesta

La lettura e lo sviluppo produttivo
di Piero Attanasio

IL PUBBLICO
DELLE BIBLIOTECHE
Le politiche
del copyright e il
prestito bibliotecario

di Rosa Maiello

Le direttive europee sul copyright considerano la tutela della proprietà intellettuale condizione necessaria per il successo del mercato interno e per il sostegno agli investimenti sulla creazione e sull'innovazione. Ma se questo obiettivo viene perseguito mediante misure tali da indebolire economicamente istituti finalizzati alla mediazione e alla promozione culturale come le biblioteche? Il «caso» del diritto di prestito e quello del diritto di riproduzione.

Come il Consiglio dell'Unione Europea ha affermato nelle *Linee guida per la legislazione e le politiche in materia di biblioteche in Europa* pubblicate nel 2000, le biblioteche sono parte essenziale dell'infrastruttura culturale, informativa ed educativa della società, da cui dipendono le garanzie di libertà di espressione e accesso all'informazione ai cittadini senza discriminazioni, la crescita di società multiculturali e la valorizzazione delle culture locali. Sarebbe fuorviante postulare che la gratuità dei servizi bibliotecari di base (principio affermato peraltro nel Manifesto Unesco sulle biblioteche pubbliche) corrisponda a forme di «lucro cessante» rispetto ai diritti di sfruttamento economico degli autori e degli editori.

L'azione delle biblioteche è fondamentale per lo sviluppo democratico dei popoli ed è anche, direttamente e indirettamente, un'azione remunerativa per gli autori e gli editori. Esse infatti contribuiscono al successo e al prolungamento della vita commerciale delle opere pubblicate, tanto con iniziative espressamente mirate alla promozione del libro e della lettura, quanto con la loro attività ordinaria di *reference*, acquisizione, e organizzazione delle raccolte a scaffale e nei cataloghi in modo tale da facilitarne il reperimento.

Supportano l'istruzione e l'apprendimento permanente, ampliando così la base dei lettori e acquirenti potenziali. Non limitano gli acquisti alle pubblicazioni già note e di sicuro richiamo ma, fin dove arriva la loro autonomia organizzativa e di spesa, selezionano e curano di far conoscere la produzione editoriale di qualità, contribuendo a sostenere l'innalzamento qualitativo dell'offerta e gli autori meno conosciuti.

La natura di servizio pubblico, la gratuità di tale servizio, l'indipendenza e terzietà rispetto alle dinamiche della distribuzione commerciale, la qualificazione e l'etica professionale degli operatori ne fanno attori non sostituibili nei circuiti della mediazione e promozione culturale, in grado di coprire istanze altrimenti destinate a rimanere prive di risposta: quelle dei lettori («a ciascun lettore il suo libro»); quelle degli autori e degli editori («a ciascun libro il suo lettore»); quelle della crescita civile e dell'inclusione sociale. Queste istanze e la loro soddisfazione sono strettamente collegate le une con le altre.

Così, se è vero che il successo di un'opera è determinato in larga parte dal «passaparola» dei lettori, un libro visto o preso in prestito in biblioteca corrisponde non già a un mancato acquisto in libreria, ma anzi a una moltiplicazione delle sue chance di vendita. Se è vero, ancora, che i libri sono «descrizioni di descrizioni», perché le storie che raccontano e i fatti che descrivono attingono sempre a conoscenze registrate altrove, in altre fonti, in altri libri, questo gioco di rimandi può stimolare il desiderio di nuove letture, trasformare un «lettore per caso» in un «lettore forte», e arricchire gli autori di conoscenze utili a produrre nuove opere che arricchiscono il mercato.

Dove poi le biblioteche, il sistema scolastico, le università funzionano e riescono ad adempiere efficacemente la loro missione, il mercato editoriale prospera. Non è un caso che una regione come la Lombardia, ricca di belle e funzionanti biblioteche, dove il prestito di libri costituisce il 25% del volume nazionale, sia anche la regione che ha la maggiore concentrazione di case editrici. E non è un caso che le statistiche di lettura in Lombardia siano tra le più alte in Italia, paese che del resto in questo campo ha una media tra le più basse in Europa. Se non si assume il superamento di questo divario interno e internazionale come priorità assoluta, qualun-

que forma di sostegno all'editoria italiana rischierà di avere il fiato corto, né si comprenderà la ragione profonda dell'opposizione delle biblioteche all'introduzione di nuovi ticket sui servizi di base.

Al termine di un convegno dell'Associazione italiana biblioteche che si è svolto il 18 e 19 maggio 2006 su *Le biblioteche per la libertà di accesso all'informazione*, esponenti delle associazioni bibliotecarie francese, italiana, spagnola e tedesca hanno dibattuto il tema «La gratuità del prestito come diritto e le conseguenze della Direttiva 92/100/CE», e ne sono emersi dati interessanti. Com'è noto, la direttiva (art. 1) riconosce all'autore il diritto esclusivo di autorizzare il prestito della propria opera e di ricavarne un compenso, introducendo però (art. 5) un regime di eccezioni e di esoneri quando il prestito è effettuato da istituzioni pubbliche. La direttiva è frutto di un'iniziativa dei paesi del Nord Europa, che tradizionalmente investono notevoli risorse sulle biblioteche e la pubblica lettura e da tempo prevedono forme di remunerazione agli autori e agli editori per i prestiti effettuati in biblioteca, non tanto a titolo «risarcitorio», quanto allo scopo di rafforzare l'editoria e le lingue nazionali. In molti altri paesi, sempre più numerosi dopo l'estensione dell'Unione alle nazioni dell'Est Europa, vige la gratuità e l'esonero da qualunque forma di remunerazione per il prestito effettuato dalle biblioteche pubbliche, e tuttora questo principio – difeso anche dall'Unesco nel Manifesto del 1994: «In linea di principio, l'uso della biblioteca dev'essere gratuito» – viene rivendicato in particolare dalla Spagna e dai bibliotecari italiani. Proprio la genericità della formulazione dell'articolo 5 della Direttiva 92/100/CE è frutto di una soluzione compromissoria adottata dal legislatore europeo che teneva conto, appunto, delle diverse specificità nazionali, in rapporto a normative esistenti e contesto sociale.

La gratuità del prestito è stata confermata nel 1994 in Italia con la legge di recepimento della direttiva e, nonostante sia in corso una procedura di infrazione avviata nel 2004 dalla Commissione Europea, bibliotecari e biblioteche, nonché molti dei loro enti di riferimento, difendono questa norma e sono mobilitati in una campagna internazionale per la gratuità del prestito in biblioteca. È significativo che la mobilitazione sia particolarmente forte nei paesi dove si legge poco e l'istituzione bibliotecaria necessiterebbe quindi di maggior sostegno.

I paesi dove invece vigono forme di remunerazione del prestito (in Francia, per esempio, la regolamentazione è stata introdotta solo nel 2003, per prevenire le conseguenze di un'eventuale condanna da parte della Corte di Giustizia dell'Unione Europea) hanno ognuno un sistema diverso di calcolo e tariffazione, ma nella maggior parte dei casi la distribuzione dei compensi è affidata a società di copyright e tutti concordano sul fatto che le rilevazioni per ripartire i pagamenti sono molto complicate e comportano costi notevoli.

A riprova del fatto che politiche editoriali eccessivamente onerose e l'introduzione di ticket sui servizi bibliotecari di base possono alla lunga sortire effetti controproducenti rispetto agli obiettivi perseguiti, si può esaminare il caso delle biblioteche accademiche.

Un rapporto del 2006 dell'Unione Europea sulle pubblicazioni scientifiche ha evidenziato come, negli ultimi trent'anni e soprattutto fino al 1995, i prezzi di listino siano saliti tra il 200 e il 300% al di sopra dell'inflazione, e come tale impennata non sia giustificata da un parallelo aumento dei costi di produzione, che anzi sono calati grazie alle tecnologie digitali e telematiche. Inoltre, mentre i prezzi continuavano a salire, nell'ultimo decennio sono stati sensibilmente ridotti i finanziamenti pubblici per la ricerca e i budget delle biblioteche. In questo quadro si sono innestati, sulla base della legge 248/2000 e dell'accordo attuativo CRUI-SIAE per il triennio 2002-2004, i notevoli costi dei compensi forfettari dovuti ad autori ed editori per le fotocopie effettuate in biblioteca; tali compensi, stabiliti con criteri di progressività annuale, hanno raggiunto nel 2004 la quota di euro 2,07 per studente iscritto, compresi i fuoricorso. Da tutto ciò è derivata una netta contrazione degli acquisti di libri e riviste.

Oltre alle negative ripercussioni nel breve periodo sulle vendite, alla lunga l'impoverimento delle raccolte delle biblioteche accademiche contribuirà a condannare la ricerca e l'alta formazione, ma anche il mercato editoriale nazionale, al conformismo (perché si acquisteranno solo le opere «immancabili») e alla subalternità culturale nei confronti di altri paesi (quelli maggiormente competitivi nel settore dell'editoria scientifica).

La massiccia adesione delle biblioteche accademiche al movimento per l'*Open Access* (accesso aperto all'editoria scientifi-

ca) e la crescente proliferazione di iniziative editoriali accademiche *not-for-profit*, con l'obiettivo di riequilibrare il mercato e garantire l'accesso ai risultati delle ricerche finanziate dai cittadini, cominciano a delineare modelli alternativi e sostenibili di circolazione delle conoscenze, e lentamente gli stessi editori scientifici cominciano a rivedere le proprie politiche e a cooperare per la revisione dei modelli di pubblicazione e delle politiche commerciali.

La tutela della creazione intellettuale e dei prodotti dell'ingegno è condizione indispensabile per garantire libertà di espressione, circolazione delle idee, innovazione scientifica e culturale, crescita democratica e sviluppo competitivo della comunità. Per realizzare tali obiettivi è necessario rafforzare e rendere effettive le garanzie di accesso all'informazione e alla conoscenza riconosciute a tutti i cittadini e fatte proprie dai programmi europei per un'economia fondata sulla conoscenza. Allo sviluppo di questa sono preposte infrastrutture di servizio pubblico come le biblioteche, di cui l'industria culturale non può che avvantaggiarsi: soprattutto in una fase di contrazione degli investimenti sulla cultura e sulla ricerca – e in un contesto come quello italiano, che ha ancora un sensibile divario da colmare rispetto ad altre nazioni europee sul piano della qualità dei servizi al cittadino –, gravare sulle biblioteche o sulle loro amministrazioni di riferimento con nuove tariffe non sarebbe una scelta vincente.

IL PUBBLICO
DELLE BIBLIOTECHE
Biblioteche vs
Google: opportunità,
non contrasto

di Giovanni Moscati

Possiamo dire di stare vivendo una transizione culturale che vede inesorabilmente riversare i patrimoni librari dalle biblioteche a Google? È vero che nella Rete l'impegno dell'utente per capire il funzionamento del sistema di ricerca sembra non sussistere, ma la velocità di risposta non sostituisce la precisione del dato. Ecco perché, proprio in un ambiente come Internet che sempre di più condivide cataloghi e risorse, il nodo dell'accessibilità non può prescindere dalla professionalità dei bibliotecari.

Da qualche tempo le biblioteche (un vasto arcipelago che comprende isole di ogni forma e dimensione) vedono diminuire l'affluenza del loro pubblico con una progressione costante. Il fenomeno è iniziato negli Stati Uniti tra il 2003 e il 2004, dove è stato statisticamente dimostrato che il calo percentuale oscilla, secondo le fonti e le analisi a loro commento, tra il 20 e il 40% di utenze, e ora è giunto fino a noi: le sale di lettura sono sempre meno frequentate. Sembra, infatti, che la Rete stia loro sottraendo utenti, grazie alla crescente affidabilità e facilità di approccio all'informazione.

Il riferimento d'obbligo è Google, che è attualmente il motore di ricerca più utilizzato dal mondo dai navigatori, e che nel dicembre 2005 ha annunciato il suo progetto di «biblioteca universale», per mezzo della trasformazione in formato digitale di circa 15 milioni di libri, pubblicati prima del 1930 (e quindi liberi dalla tutela del diritto d'autore), mettendo a disposizione dell'umanità — gratuitamente e tramite la Rete — le collezioni della New York Public Library, quelle delle università americane di Stanford e Harvard e della britannica Oxford University, con un investimento stimato che supera i 150 milioni di euro.

Google, insomma, dopo aver superato tutti i suoi concorrenti nella Rete, con 200 milioni di utenti in media al giorno, tenta ora di configurarsi come «biblioteca delle biblioteche».

Ciò forse significa che stiamo vivendo una fase di transizione culturale che vede inesorabilmente riversare i patrimoni librari (e quindi il loro utilizzo) dalle biblioteche in Google, in nome della facilità di disponibilità fisica grazie al formato digitale?

Considerato che la digitalizzazione è il passo essenziale che le istituzioni culturali devono compiere allo scopo di tutelare e valorizzare il proprio patrimonio culturale, di fornire ai cittadini un migliore accesso a tale patrimonio, di sviluppare la formazione permanente, il problema è capire se, e in che misura, le biblioteche possano fare, per così dire, un uso intelligente delle nuove tecnologie apportate da Internet e dal web. Il nodo fondamentale, a mio avviso, è quello dell'accessibilità per tutti i cittadini, indipendentemente dalla loro età e dal loro livello di competenza tecnica. Sembra ormai un dato di fatto, dicevo, che chiunque abbia una necessità di ricerca, rivolgendosi al «Megastore Internet» riesca a trovare da sé, con relativa facilità e senza intermediazioni farraginose, l'informazione di cui ha bisogno. È proprio così?

Poiché queste note sono destinate a lettori di varia formazione culturale, non necessariamente esperti del settore, cercherò di esprimermi riducendo al minimo indispensabile il linguaggio tecnico, limitandomi a mantenere un'argomentazione informativa e culturale. E allora, per mettere ordine in un'area piuttosto confusa e caotica, partirò dall'assunto incontestabile che il web ha ormai modificato il modo di «fare biblioteca». Per dimostrare questa affermazione, mi sento obbligato a fare una breve digressione su che cos'è, e come è stata organizzata finora la biblioteca.

Osservo, innanzi tutto, che essa funziona come un sistema d'informazioni composto da quattro elementi in connessione tra loro:

- utenti;
- chiavi d'accesso (cataloghi e sezione di consultazione);
- deposito, o contenitore, dell'informazione (libri, periodici, documenti diversi);
- personale della biblioteca.

In una biblioteca «aperta», l'utente ha la possibilità di:

- andare direttamente allo scaffale, se sa esattamente cosa vuole;

- consultare i cataloghi per cercarvi l'informazione di cui ha bisogno;
- andare di nuovo allo scaffale a trovarla;
- rivolgersi per assistenza al personale specializzato, che probabilmente consulterà per lui i cataloghi, gli troverà l'informazione sugli scaffali, o per lo meno gli indicherà la direzione giusta.

Naturalmente, questa è una semplificazione del problema: come tutti sanno, ci possono essere difficoltà e frustrazioni, perché i libri sono fuori posto, in prestito, o dal legatore, o anche sono stati rubati (purtroppo succede). Di più: il catalogo può risultare difficile da usare o non contenere l'informazione richiesta, o il documento cercato può non esistere in biblioteca. Ancora: il personale può essere occupato, o non capire bene la domanda dell'utente.

È chiaro anche da questa semplice descrizione schematica che le parti del sistema sono interdipendenti e che ciascuna delle quattro possibilità aperte all'utente mette quest'ultimo a contatto, diretto o indiretto, con gli altri elementi del sistema stesso.

In ogni modo, accettando che una biblioteca sia inevitabilmente uno strumento imperfetto per soddisfare le richieste d'informazione di ogni possibile utente in qualsiasi momento, resta impegno dell'utente quello di capire il funzionamento del sistema-biblioteca.

Ecco, qui sta la chiave, a mio avviso, del problema: nella Rete questo impegno sembra non sussistere (o almeno non è percepito).

Torno ancora sulle differenze di approccio: nella biblioteca fisica, l'utente *deve*:

- rendersi conto che l'informazione totale che cerca su un particolare argomento non può trovarsi tutta concentrata in una sola biblioteca, o in un solo punto della biblioteca;
- dedicare qualche tempo alla comprensione del modo in cui vanno usati i cataloghi e gli indici;
- esporre le sue richieste ai bibliotecari in forma chiara e adeguata;
- imparare a usare i servizi innovativi proposti dalla biblioteca.

Così è stato nel passato, così è ancora oggi, ma soprattutto: sarà così nel futuro prossimo?

In Google, invece tutto sembra più facile: l'utente *non deve* compiere un percorso di questo tipo: gli basta digitare!

Il nodo, ripeto, è quello dell'accessibilità. Da qualche parte ho letto che qualcuno ha provato a digitare «Dante Alighieri» e in 26 secondi il motore di ricerca ha fornito la bellezza di 2.690.000 voci da controllare: non male per chi ha parecchio tempo da riservare al vaglio delle fonti! Ma se questo è vero, se cioè la velocità di risposta non sostituisce la precisione del dato, e soprattutto richiede molto tempo per verificarne l'attendibilità, allora perché le grandi istituzioni bibliotecarie (quali per esempio la Nazionale Braidense di Milano, o quasi tutte le biblioteche universitarie) vedono le loro sale di consultazione un tempo affollate oggi poco frequentate e con liste d'attesa quasi vuote? Dove vanno ad approvvigionarsi gli studiosi? Possibile che riescano a trovare tutto ciò di cui hanno bisogno in Rete?

Difficile dare una risposta precisa, azzardo qualche ipotesi: sicuramente vi sono ragioni, per così dire, storiche, nel «cattivo» rapporto utenti-biblioteche e una di queste riguarda le conseguenze dell'affermazione dell'*Information Technology* nelle biblioteche, la quale ha attraversato almeno due fasi fondamentali. La prima è stata quella dell'automazione, cioè il passaggio dalla lavorazione manuale a quella mediata dall'elaboratore elettronico (circa 1975-1990), la seconda quella dell'affermazione del pc (1990-1995) e la conseguente immissione sul mercato delle cosiddette «risorse elettroniche» (cd rom; dvd *et similia*). Nel passaggio tra queste due fasi, si è innestato, per così dire, Internet con la sua idea di «onnipotenza» che rendeva inutile qualsiasi forma di intermediazione. In questo frangente, le biblioteche hanno cercato di impostare una strategia di sviluppo di servizi innovativi volti a fornire un accesso controllato e filtrato all'enorme massa di informazioni disponibili. Ciò ha spostato il baricentro delle loro funzioni primarie, vale a dire: da selezionare, acquisire, rendere accessibile e preservare il patrimonio culturale a fornire istruzione e assistenza nell'utilizzo di tale patrimonio. Effettivamente poi la Rete, con l'affermarsi dei portali, e soprattutto con l'avvento di Google ha catalizzato l'interesse di utilizzatori che prima si rivolgevano alle biblioteche in cerca di risposte. Visto in questa prospettiva, il rapporto tra innovazione tecnologica e pratica biblioteconomica risulta essere stato sempre ambiguo. Se solo meno di dieci anni fa, nell'era geologica dell'avvento di Internet, quando le locuzioni «biblioteca virtuale»,

«biblioteca elettronica», «biblioteca digitale», hanno fatto la loro prima apparizione nella terminologia e nella fraseologia professionali (e nel senso comune sono state spesso considerate sinonimi), avessimo chiesto a un esperto qualsiasi se esistesse davvero la possibilità di realizzarle e con quali tempi, la risposta sarebbe stata sicuramente negativa: una «biblioteca senza muri», che abbia la capacità di cercare e recuperare l'informazione di cui abbiamo bisogno nel momento in cui ne abbiamo bisogno e nella forma desiderata senza muoverci da casa o dal posto di lavoro, non esiste ancora e non esisterà mai. Invece, tutto è cambiato assai in fretta e molte certezze sono state stravolte.

Ora probabilmente le biblioteche si trovano a operare in una nuova fase (la terza?): quella dell'*Open Access*. L'avanzata del movimento dell'«accesso aperto» sta rivoluzionando di nuovo le cose in Internet e non solo. Gli emergenti portali culturali on line rappresentano, in questo periodo, un elemento di grande importanza nello sviluppo della società dell'informazione. Essi operano, infatti, in un ambiente di condivisione dei cataloghi e delle risorse elettroniche, e le varie istituzioni bibliotecarie vi sono inserite a pieno titolo.

Un esempio pratico vale più di ogni altra argomentazione. Si prenda il caso delle biblioteche universitarie italiane (Sba, Sistemi Bibliotecari d'Ateneo). La Cruil (Conferenza dei Rettori delle Università Italiane), organo consultivo di indirizzo del sistema universitario nazionale, ha stabilito in un importante convegno di due giornate a Messina, il 4 e 5 novembre 2004, di aprire il sistema universitario alle tematiche del libero accesso alla produzione scientifica nel nostro paese, e ha deciso di affidare alle biblioteche delle rispettive università la responsabilità operativa degli archivi istituzionali della ricerca aperti al pubblico.

Questa decisione non è stata la naturale conseguenza di un processo logico. Non è mancato, infatti, anche tra i bibliotecari, ma soprattutto fra i professori e i funzionari tecnico/amministrativi delle università, chi ha chiesto perché se ne debba occupare la biblioteca e non un organismo appositamente creato per gestire il nuovo.

La risposta, a mio avviso, è banale: perché l'anagrafe dei dati e dei materiali posti nella Rete (che può essere definita alla

stessa stregua di una bibliografia) deve rispondere a precise norme descrittive (compilazione, norme sulla indicazione degli autori, catalogazione), ma soprattutto deve essere orientata alla facilità di accesso a tali materiali da un lato, e all'assistenza alla compilazione dell'archivio dall'altro. Tutte operazioni che da sempre sono proprie del bagaglio culturale e professionale dei bibliotecari.

L'*Open Access*, infatti, non è uno strumento privo di un suo «manuale delle regole», tanto meno il luogo dove norme e regole non hanno cittadinanza, ma deve essere il tramite per vedere affermati a livello internazionale strumenti pratici di utilizzo (*self archiving* e *digital archiving*), cioè «metadati», come si dice in gergo tecnico, che vanno... catalogati. Tutto qui!

Ovviamente questo è un esempio (molto vicino alla mia esperienza professionale) che porto proprio a illustrazione del concetto che la biblioteca deve stare al passo coi tempi. In sintesi, per le biblioteche (e ora mi riferisco al sistema bibliotecario nel suo complesso) l'*Open Access* può anche costituire quella «biblioteca senza muri», di cui parlavo più sopra, cioè il luogo in cui può essere riversato il materiale prodotto dalla comunità intellettuale (*pre- o post- print*: non fa differenza!) in *repositories* il cui accesso è aperto alla comunità.

Come concetto chiave per la diffusione della conoscenza l'accesso aperto potrebbe diventare occasione per nuove iniziative di progresso culturale, si tratta *solo* di risolvere alcuni ostacoli nella comunicazione e nel circuito di diffusione (soprattutto in ambito economico = i costi della cultura!).

Di ciò sono ben consapevoli gli stessi esperti dell'*Open Access* che stanno confrontandosi dialetticamente sul problema di «che cosa significa autore». Il risultato è stato il cosiddetto «*creation model*» che fornisce una rappresentazione completa di che cosa succede nelle fasi di produzione di qualsiasi contributo scientifico (in termini di stile, stampa, pubblicazione, descrizione dei dati, archiviazione e recupero dell'informazione). Ebbene, dopo infinito discutere, il «modello» scelto è stato quello sviluppato da Ifla (International Federation of Library Associations) e cioè, in parole semplici, le sane, vecchie regole di descrizione bibliografica in uso da circa due secoli nelle vecchie e care biblioteche.

Quindi, per concludere, la possibile soluzione del problema non consiste tanto nell'enfatizzare o, all'opposto, negare la responsabilità di Google nel calo delle utenze bibliotecarie, quanto nel cercare di capire se in questo fenomeno ci sia e quanto pesi l'inadeguatezza delle strutture bibliotecarie di fronte a nuovi modi di fare e consumare cultura. Penso, infatti, che non si debba confondere la parte (Internet) con il tutto (la diffusione della conoscenza). Internet, o meglio la Rete, infatti, non è solo Google (ci sono i gruppi di discussione, i forum, la posta elettronica, i server *peer to peer*): gli strumenti per la ricerca di informazioni in Internet sono molti, interagenti e/o complementari. Il compito delle biblioteche è quello di mettere ordine in questo *mare magnum*. Tuttavia, all'opposto, ogni resistenza è vana e i bibliotecari non devono commettere l'errore di credere che le loro biblioteche siano costituite solo dai documenti che contengono, magari pensando che il catalogo crei la collezione o addirittura la sostituisca. Perché l'utente è molto esposto al rischio di credere che il motore di ricerca sia la porta al tutto. Si tratta in entrambi i casi di un errore di prospettiva che solo una buona pratica può correggere.

Comunque vadano le cose, un fatto è certo: gli utenti abbandoneranno le biblioteche solo se queste non sapranno rispondere alle nuove sfide imposte dal cambiamento. Nel mondo del lavoro contemporaneo, e soprattutto nel mondo dell'informazione e della documentazione, le organizzazioni sono di continuo chiamate a confrontarsi con il mutamento, che è ininterrotto.

LETTURA
SOTTO INCHIESTA
La lettura e
lo sviluppo produttivo
di Piero Attanasio

Per favorire lo sviluppo economico, è più utile costruire una biblioteca che una tangenziale? Se è certo che la lettura dipende dallo sviluppo, forse è possibile ipotizzare anche che lo sviluppo dipenda dalla lettura? Per ogni punto percentuale di lettori in più, la produttività è destinata a crescere poco più di un centesimo di punto annuo: abbastanza, anno dopo anno, per cambiare il volto di un paese. Il problema nasce dal fatto che gli investimenti in lettura sono sì produttivi, ma solo nel lungo periodo.

A chi proponeva il tema eterno dei bassissimi tassi di lettura italiani, Luciano Mauri aveva l'abitudine di obiettare che, a ben vedere, questi erano assolutamente spiegati dal livello generale di sviluppo del nostro paese. In fondo, il posto in classifica (ahimè così basso) occupato dall'Italia per gli indici di lettura era assolutamente coerente con quello di altre graduatorie, economiche, di istruzione, sociali.

Dispiace di non aver più la possibilità di sottoporre al suo eccezionale sguardo critico (e quindi spesso inesorabilmente ironico) i risultati delle ricerche che Antonello Scorcu ed Eduardo Gaffeo hanno presentato in occasione degli Stati generali dell'editoria promossi dall'Aie nel settembre 2006. I due economisti delle università di Bologna e Trento hanno provato infatti ad andare più a fondo nello studio dei nessi causali sottostanti alla ben nota relazione. Sostenendo che forse non è soltanto vero che la lettura dipende dallo sviluppo, ma è possibile ipotizzare l'esistenza anche della relazione inversa: che lo sviluppo dipenda dalla lettura.

Tesi arida? *Boutade* nata solo per sostenere le tesi di astuti lobbisti? Per quanto si tratti di lobbisti che sostengono nobili interessi (quelli del libro), e anzi proprio per questo, è opportuno ve-

dere se solo di un'astuzia si tratti o se invece la tesi sia sostenuta da un rigoroso impianto teorico e da una robusta evidenza empirica. Chi scrive, quel mestiere di (nobile?) lobbista lo svolge da anni, per cui ha una visione certamente di parte. Ma ama sottoporre al vaglio critico (e ironico) altrui gli argomenti che più lo convincono.

Devo allora innanzitutto dire che la tesi di Scorcu e Gaffeo mi sembra convincente, sia sul piano teorico sia su quello empirico. Analizziamo i due aspetti separatamente.

Non vi è alcuna acquisizione della scienza economica degli ultimi decenni su cui si registri un maggior consenso che quella che sottolinea l'importanza del «capitale umano» nel determinare lo sviluppo economico, e in particolare la produttività del lavoro. Si può litigare su tutto, ma non sul fatto che lavoratori più preparati producono di più, e quindi che una società con livelli più elevati di conoscenza è destinata ad avere una crescita maggiore. Il problema è se mai altrove, e in particolare su quali siano i fattori che determinano la crescita del capitale umano e su quali possano essere gli strumenti per misurare la quantità di capitale umano presente in una data area geografica.

Non vi è dubbio, infatti, che il capitale umano sia legato ai livelli di istruzione. Tutte le ricerche confermano che andare a scuola «conviene», è un buon investimento per gli individui e per la società nel suo insieme. Con due problemi, tuttavia: da un lato le scuole non sono tutte uguali, per cui oltre che la *quantità* di istruzione occorrerebbe misurare la sua *qualità*. Se per esempio in un paese vi sono pochi laureati il problema non si risolve aumentando gli universitari attraverso un abbassamento della qualità degli studi, ma portando più persone a studiare sul serio. Dall'altro lato, conoscenza e capitale umano non dipendono esclusivamente dai livelli di istruzione, perché si acquisiscono anche attraverso modalità più informali, sui luoghi di lavoro, oppure nel contesto di percorsi di crescita extracurricolari. La lettura può dunque rientrare in questi diversi percorsi di crescita. «Un uomo che non ha mai visto una fabbrica in vita sua e ha studiato Platone può [...] affrontare e considerare la vita in modo mille volte più pratico», scriveva Joseph Roth in *Viaggio in Russia*, proponendo in fondo la stessa teoria: che leggere aiuti il senso pratico, e quindi, in ultima istanza, la produttività del lavoro.

Il punto, tuttavia, è che tale conoscenza «informale», proprio perché tale, è difficilmente misurabile. L'unico punto fermo è dato dalla *quantità* di istruzione: il numero di anni passati sui banchi di scuola, l'aver conseguito un diploma o una laurea, e così via, sono informazioni facilmente reperibili e di grande attendibilità. Che danno in genere eccellenti risultati quando inseriti in modelli econometrici per spiegare lo sviluppo. Restano tuttavia le due questioni aperte: la misura della qualità dell'istruzione e della conoscenza informale.

La proposta che Scorcu e Gaffeo fanno riguarda quest'ultimo punto: i tassi di lettura possono essere uno strumento di misura della qualità dell'istruzione e della conoscenza informale di una popolazione. Una scuola di qualità, infatti, produce lettori e pertanto la presenza di lettori (a parità di tassi di istruzione) è una variabile che ci dice qualcosa della qualità della scuola. D'altro canto, è difficilmente contestabile che la lettura aiuti la crescita culturale di un individuo, e quindi della società nel suo insieme, se i tassi di lettura sono elevati.

Torneremo alla fine sulla differenza tra i due fenomeni. Concentriamoci prima sui risultati delle verifiche empiriche operate dai due economisti. Constatate una correlazione tra due fenomeni (lettura e sviluppo) dice poco sui nessi causali. Ma ciò non significa che non vi siano strumenti, consolidati nella letteratura economica, per capire quale dei due fenomeni sia causa e quale effetto. Una di queste tecniche è quella delle cosiddette «regressioni di Barro»: quando si vuole analizzare le determinanti della crescita, si prendono in considerazione diverse variabili, alcune che accompagnano nel tempo la crescita stessa (come i tassi di attività o gli andamenti demografici), altre che descrivono le condizioni di partenza. Se per esempio, *a parità di altre condizioni*, nel confronto tra diverse aree geografiche, crescono di più quelle che *all'inizio del periodo* hanno tassi di lettura più elevati, si può dire che questi influenzino la crescita. È in fondo un uovo di Colombo: non è possibile che la lettura del 1973 sia influenzata dai tassi di crescita avvenuti negli anni successivi. Se c'è relazione tra i due fenomeni, dovrà dirsi che il livello di lettura del 1973 ha influenzato la crescita. Il problema è che ciò è vero «a parità di altre condizioni», caso che mai si verifica: se tuttavia analizziamo in un unico modello più

variabili, in molte regioni, e per un periodo di tempo sufficientemente lungo, la robustezza empirica di quanto troveremo ne risulterà accresciuta.

È quanto hanno fatto Scorcu e Gaffeo. In sostanza hanno provato a inserire i tassi di lettura *di inizio periodo*, all'interno di modelli econometrici del tipo di quelli che generalmente si utilizzano in questi casi, contenenti le altre variabili generalmente utilizzate per questo scopo: gli stock di capitale fisico, i livelli di produttività di inizio periodo, i livelli di istruzione, e così via. Lo hanno fatto per le venti regioni italiane per un periodo che supera i venti anni, avendo così un numero di dati sufficientemente elevato per testare in modo statisticamente significativo il modello.

Va per altro detto che ciò è stato possibile grazie al fatto che l'Istat ha una lunga tradizione di studi sulla lettura che consente di conoscere l'evoluzione del fenomeno, rilevato con metodologie sufficientemente costanti, e a livello di singola regione, praticamente dal dopoguerra a oggi. Una prima ricerca fatta in collaborazione con l'Aie sembra indicare che si tratta di una circostanza unica. Non pare esistano, per esempio, dati analoghi per gli Stati Uniti, per i tassi di lettura a livello di Stato risalenti a un passato sufficientemente remoto. E la situazione europea è ancor più complessa, in quanto il confronto tra gli stati è pressoché improponibile per le differenze metodologiche con cui i dati vengono rilevati (quando vengono rilevati). Va dato quindi onore al merito del nostro Istituto di statistica, altre volte criticato, anche da queste pagine.

Il risultato dello studio è che, inserendo i tassi di lettura, la capacità esplicativa del modello econometrico aumenta, e si constata una relazione tra lettura e *tasso di crescita della produttività del lavoro* che, per essere esatti, è la variabile indagata dai due economisti. Di quanto? Di poco, non esageriamo. Molto inferiore, com'era lecito attendersi, a quella trovata tra l'istruzione formale e la produttività. Ma abbastanza perché nel lungo periodo i risultati possano essere straordinari, grazie alla «magia del tasso di interesse composto», avrebbe detto Keynes. I coefficienti trovati ci dicono che per ogni punto percentuale di lettori in più, la produttività è destinata a crescere poco più di un centesimo di punto annuo: ma questo, anno dopo anno, può cambiare il volto di un paese. Perché appunto si tratta di variazioni sui tassi di crescita annui e

non sulle variabili assolute. Scorcu e Gaffeo lo spiegano con una simulazione che – per quanto proposta con la cautela che uno studioso deve avere (e che un lobbista può forse dimenticare) – ci dice che «se [...] il tasso di lettura nelle regioni del Sud fosse stato pari a quello della Liguria (che registrava il valore più alto), [...] la produttività sarebbe cresciuta nell'insieme dei 24 anni considerati tra il 40 e il 50% in più».

Questo può significare più cose. Dicevamo prima che la lettura può essere un indice della qualità della scuola, e quindi – in qualche modo – è l'istruzione formale (nella sua qualità e non solo nella sua quantità) a essere l'origine di tutto. Spiegazione legittima. Ma non credo preferibile a quella che invece attribuisce un valore originale alla lettura nella costruzione di quella conoscenza informale che pure fa parte del capitale umano. Per dirla ancora con Roth, che un operaio legga Platone può essere il segno che ha frequentato una buona scuola, ma rimane vero che leggere Platone, di per sé, indipendentemente da qualsiasi altro fattore, lo aiuta a essere un operaio più produttivo.

La ricerca – che è possibile leggere in forma ridotta all'interno del volume *Investire per crescere* (<http://dx.medra.org/10.1390/LB2006>); o approfondire nella sua versione più estesa (http://dx.medra.org/10.1390/SG2000_indagine_econometrica) – ci dice anche dell'altro. In primo luogo che gli investimenti in lettura sono sì produttivi, ma hanno un passo lento, danno frutti dopo un certo numero di anni. Sono insomma un ottimo investimento economico, ma rischiano di essere un pessimo investimento politico, perché i risultati di politiche di stimolo della lettura non possono vedersi se non in un futuro che va oltre i limiti di una legislatura. Qui il lobbista non sufficientemente smaliziato è costretto a fare al politico un discorso di difficile digestione, invitandolo a promuovere cose che daranno i loro frutti sicuramente oltre la prossima scadenza elettorale. Il che per altro spiega, probabilmente, perché molte iniziative di promozione della lettura siano pensate più per dare visibilità a chi le organizza, spesso rivolgendosi soprattutto a chi è già lettore (ed è pur sempre un elettore) di quanto non siano guidate da criteri di efficacia nell'affrontare il problema dei non lettori.

Vi è un altro elemento, tuttavia, nella ricerca che ha una va-

lenza politica immediata. Lo studio dimostra come i tassi di lettura abbiano sulla crescita un'influenza maggiore di quella dello stock di capitale fisico di inizio periodo. Il che suggerisce uno slogan che ben riassume il senso degli ultimi Stati generali dell'editoria: per favorire lo sviluppo economico è più utile costruire una biblioteca che una tangenziale.

MONDO LIBRO 2006

Almanacco ragionato delle classifiche

Due campioni in gara
di Giuseppe Gallo

Diario multimediale

Mondo digitale 2006:
prime prove di convergenza
di Cristina Mussinelli

Calendario editoriale

Falsi miti & discutibili verità
di Raffaele Cardone

ALMANACCO RAGIONATO
DELLE CLASSIFICHE
Due campioni in gara
di Giuseppe Gallo

Davanti ci sono ancora Dan Brown e Andrea Camilleri, con i loro titoli di maggior successo che trainano il resto della produzione; la novità più interessante delle classifiche di vendita però è la buona performance delle opere degli autori italiani. La narrativa di genere gialla e rosa, ma anche quella d'autore e, soprattutto, la saggistica d'attualità, di provocazione, d'approfondimento. Da Buttafuoco a Gomez-Travaglio, da Grillo a Terzani, e poi Rampini, Saviano: in uno sforzo di comprensione delle vicende della contemporaneità che accomuna atto di scrittura e lettura.

Nessuno si stupirà se soltanto Andrea Camilleri riesce a contrastare il monopolio del favore dei lettori che Dan Brown detiene da tre anni a questa parte. La competizione al vertice delle classifiche è selettiva per definizione, ed è naturale che metta a confronto due campioni d'incassi, capaci di attivare il rapporto con larghe o larghissime fasce di pubblico. D'altra parte, si può sostenere tutto tranne che le opere di questi autori si confondano nella pletera dei testi spersonalizzati che in ogni stagione affollano gli scaffali delle nostre librerie. Non è così. Piacciono o no, dobbiamo riconoscere che ci troviamo di fronte a due narratori dai caratteri distintivi quanto mai marcati, che non solo non si assomigliano fra di loro, ma nemmeno assomigliano agli altri autori con i quali entrano in concorrenza nei rispettivi segmenti di mercato.

Tanto meno ci si dovrà stupire se la gigantesca fortuna editoriale del *Codice da Vinci* esercita un effetto di trascinamento sugli altri titoli del narratore statunitense, tradotti in italiano dopo il romanzo di maggiore successo ma in realtà a esso precedenti. Il fenomeno risponde alla logica del divismo d'autore, e reitera quanto già occorso ai volumi più lambiccati di Camilleri dopo l'exploit librario e televisivo del ciclo di Montalbano. È vero, piuttosto, che

bisogna attendere il terzo volume della serie di Robert Langdon (*The Solomon Key*), già a lungo annunciato e finora rimasto avvolto in un rigoroso quanto prevedibile alone di mistero, per comprendere quali potenzialità di sviluppo abbia l'irrequieto – e per tanti aspetti conturbante – filone spiritualistico al quale Dan Brown deve la sua fama mondiale.

Per intanto, bisogna prendere atto che l'autore del *Codice* convince i lettori anche quando abbandona i misteri dell'anima per affrontare gli intrighi ben più oscuri dell'epoca contemporanea, con le inevitabili implicazioni politico-economiche e tecnologico-militari. A questi temi sono dedicate le due novità della stagione 2005-2006: *La verità del ghiaccio*, primo con 1.068 punti (ai quali si sommano i 384 dell'edizione tascabile), e *Crypto*, undicesimo con 500 punti in cinque settimane (ma, nel momento in cui scriviamo, il romanzo, uscito a giugno, non ha ancora imboccato la fase discendente). Solo parzialmente trainato dal film del premio Oscar Ron Howard, *Il codice da Vinci* si assesta al terzo posto con 1.020 punti, mentre *Angeli e demoni* conquista il ventitreesimo, con 339 punti (i dati, come sempre, sono ricavati dall'esame delle graduatorie settimanali realizzate per conto di «Tuttolibri» dall'Istituto Demoskopie, assegnando cento punti alla novità più venduta della settimana e agli altri titoli un proporzionale punteggio inferiore).

Anche Camilleri, come il suo antagonista d'oltreoceano, porta in classifica diversi titoli: *La vampa d'agosto*, secondo con 1.066 punti; *La pensione Eva*, diciannovesimo con 384 punti; *La luna di carta*, trentesimo con 308 punti; *Il medaglione*, quarantatreesimo con 224 punti. La coincidenza non è priva di significato: la popolarità, in effetti, va coltivata e alimentata, ed è normale che, tra novità, ristampe ed edizioni tascabili, i beniamini del pubblico compaiano in classifica con più di un libro. Del resto, i casi di Dan Brown e di Camilleri non soltanto non sono isolati ma nemmeno sono i più clamorosi: Geronimo Stilton firma la bellezza di diciannove volumi, Joanne K. Rowling cinque, e quattro sono i titoli per Alessandro Baricco, Paulo Coelho, Jeffery Deaver, Sophie Kinsella. Mentre, fra i classici moderni, spiccano gli otto romanzi di Georges Simenon e i sette di Italo Calvino.

D'altro canto, dietro il testa a testa fra l'autore nordamericano e quello siciliano (i soli a superare la soglia dei mille punti) si

annida una competizione più ampia e duratura, che vede contrapposti due popolarissimi generi della cultura di massa. Da una parte, il thriller mozzafiato all'americana che punta a coinvolgere il lettore emotivamente, avvalendosi delle varie tecniche della suspense; dall'altra, il vecchio poliziesco erede della fiducia positivista negli strumenti della ragione che, al contrario, concentra l'attenzione sui processi mentali attraverso i quali l'investigatore, solitario o collettivo che sia, arriva a individuare e smascherare il colpevole di un delitto o di una catena di delitti. Al di là delle differenti modalità narrative, entrambi i generi tuttavia tendono a porre al centro dell'invenzione romanzesca una figura eroica, magari inquieta e disillusa, che si erge a paladino della giustizia, andando a scavare nelle molteplici zone d'ombra del presente. Sono in gran parte personaggi indotti all'azione loro malgrado, che il più delle volte non traggono molta soddisfazione da una vittoria che sanno provvisoria. Nondimeno, sono figure inequivocabilmente positive, che si collocano agli antipodi dei personaggi senza destino della tradizione novecentesca alla quale continua a ispirarsi di preferenza la narrativa di maggiore complessità letteraria.

Ma per la nutrita famiglia dei maestri del brivido e della *detection* la stagione 2005-2006 non è stata priva di ombre. È vero che il settimo posto nella classifica generale è occupato ancora da un thriller, *Il broker* di John Grisham (648 punti), ambientato sotto i portici bolognesi che già hanno fatto da sfondo a molte storie gialle made in Italy, a cominciare da quelle del sergente di Pubblica Sicurezza Antonio Sarti. Ma per rintracciare le altre novità bisogna scorrere i settori di media classifica: *La luna fredda* di Jeffery Deaver è quarantaduesimo con 226 punti; *Predatore* di Patricia Cornwell sessantunesimo con 157 punti; *L'albero dei Giannizzeri* di Jason Goodwin settantaduesimo con 135 punti; *Quando il cielo si divide* di Nicholas Evans novantacinquesimo con 98 punti, mentre soltanto nei settori di coda, oltre il centesimo posto, troviamo *Carne e ossa* di Kathy Reichs (95 punti), *Cell* di Stephen King (89 punti) e *Utente sconosciuto* di Michael Connelly (81 punti). Certo, non bisogna dimenticare che, per i limiti costitutivi del sistema in base al quale le classifiche sono compilate, le somme dei punteggi settimanali risultano puramente indicative: dietro questi numeri astratti si nascondono le cifre ben più concrete delle copie

vendute, e sono cifre comunque da capogiro, che sarebbe sbagliato sottovalutare. Rimane il fatto che, anche calcolando le riedizioni e i tascabili che possono essere rubricati nell'area del thriller o in quella del poliziesco, otteniamo appena una quarantina di titoli: davvero non molto rispetto ai 578 che hanno fatto capolino in classifica almeno una settimana.

Il quadro complessivo, insomma, risulta più articolato di quanto sembri a prima vista, e lascia spazio a una varietà di proposte che testimonia di un mercato dinamico, addirittura caotico, che in gran parte sfugge agli algidi calcoli del marketing. L'esempio più emblematico lo offre il sesto posto di *Il cacciatore di aquiloni* (828 punti), opera prima dello scrittore afgano trapiantato in California Khaled Hosseini. Apparso per la prima volta in classifica il 29 ottobre 2005 all'ultimo posto della narrativa straniera con soli sei punti, e rimasto assente per tutto il mese di novembre, il libro pur senza marchi di garanzia plateali ha visto crescere poco alla volta il suo consenso, secondo modalità consuete ai bestseller nati in virtù del passaparola. D'altra parte, al di là delle qualità espressive non proprio eccelse, il romanzo non potrebbe essere più distante dai moduli narrativi dei primi classificati, accomunati dalla vivacità di una trama nella quale gli eventi romanzeschi si succedono a ritmo serrato. Certo, *Il cacciatore di aquiloni* non manca di tensione narrativa. Tutt'altro. Ma l'unità del racconto si disgrega in una congerie di episodi e bozzetti che portano in primo piano l'ansia introspettiva del protagonista Amir, relegando sullo sfondo il dramma dell'Afghanistan angariato prima dai sovietici, poi dai talebani e oggi dalla guerriglia dei clan, che pure avrebbe potuto offrire tanti spunti alla fantasia romanzesca non meno che alla coscienza critica.

Ma ancora più significativa, sotto il profilo sociologico, appare la performance della produzione narrativa e saggistica italiana che, oltre a *La vampa d'agosto* di Camilleri, piazza fra i primi dieci altri cinque titoli: *Ho voglia di te* di Federico Moccia, quarto con 941 punti; *La fine è il mio inizio* di Tiziano Terzani, quinto con 883 punti; *Tutto il Grillo che conta* di Beppe Grillo, ottavo con 549 punti; *I segreti di Roma* di Corrado Augias, nono con 542 punti; *Un posto nel mondo* di Fabio Volo, decimo con 522 punti. Le prestazioni dei nostri scrittori sono apprezzabili anche nelle

posizioni immediatamente successive dove, limitandoci alle novità, troviamo *Questa storia* di Alessandro Baricco (461 punti), *L'impero di Cindia* di Federico Rampini (454 punti), *La ragazza del secolo scorso* di Rossana Rossanda (444 punti), *Rosso corallo* di Sveva Casati Modignani (354 punti), *Le mille balle blu* di Peter Gomez e Marco Travaglio (319 punti), *Vincitori e vinti* di Bruno Vespa (313 punti), *Sconosciuto 1945* di Giampaolo Pansa (276 punti), *L'infinito viaggiare* di Claudio Magris (249 punti), *Le uova del drago* di Pietrangelo Buttafuoco (229 punti), *Caos calmo* di Sandro Veronesi (224 punti); *Era ieri* di Enzo Biagi (218 punti), *Un giorno perfetto* di Melania G. Mazzucco (197 punti), *Gomorra* di Roberto Saviano (170 punti), *Il viaggiatore notturno* di Maurizio Maggiani (143 punti).

Come si può notare, un elenco estremamente disomogeneo, sia per il grado di complessità dell'elaborazione linguistica sia per la tipologia dei destinatari ai quali si conforma il codice genetico dei testi. Ma proprio l'alto tasso di eterogeneità di questo assortimento conferma che l'offerta libraria in Italia può contare, nei diversi settori merceologici, su una relativa indipendenza dagli standard angloamericani, sufficiente a dissolvere le apprensioni per i rischi di appiattimento omologante dei gusti del pubblico connessi al processo di globalizzazione in atto.

Insieme al poliziesco, la parte del leone la fa una narrativa a sfondo sentimentale, che si incarica di rappresentare gli affanni amorosi dei lettori senza troppe ambasce letterarie. Tuttavia è doveroso riconoscere lo sforzo di rinnovamento che caratterizza l'evoluzione di questo genere, peraltro ben radicato nella nostra civiltà romanzesca. A risaltare è un intento di apertura alle problematiche della contemporaneità che, sul piano della strutturazione del racconto, si traduce in una ibridazione costante dei modi narrativi. In effetti, mentre Sveva Casati Modignani in *Rosso corallo* proietta la vicenda sentimentale della sua protagonista su un vasto sfondo storico che ripercorre tutti i principali momenti della tormentata vicenda della nostra repubblica dalle origini sino a oggi, Moccia e Volo, rispettivamente in *Ho voglia di te* e in *Un posto nel mondo*, innestano le coordinate del rosa dentro gli schemi di un moderno racconto picaresco per dare espressione al senso di disorientamento dell'universo giovanile, secondo modalità già speri-

mentate fra gli altri da Enrico Brizzi, Lara Cardella, Silvia Ballestra. I sentimenti di amore e di amicizia in queste storie si presentano ai personaggi come il principale criterio mediante il quale valutare i casi dell'esistenza. Ma è significativo che il dinamismo dei sentimenti non pacifici l'animo dei protagonisti, anzi ne amplificano le incertezze inducendoli a rimettere continuamente in discussione le proprie scelte di vita.

D'altra parte, non bisogna dimenticare che il successo è sempre relativo, e va misurato in proporzione alle attese e alle potenzialità che un libro possiede. In questa ottica, acquista il giusto rilievo il buon risultato di una narrativa di qualità, sorretta da un'evidente preoccupazione di decoro formale che, pur rimanendo lontana dalle posizioni di testa, riesce tuttavia a raggiungere compiutamente i propri destinatari elettivi. A tale categoria appartengono opere come *Questa storia* di Baricco, *L'infinito viaggiare* di Magris, *Caos calmo* di Veronesi, *Un giorno perfetto* di Mazzucco, *Il viaggiatore notturno* di Maggiani. Ma, per tante ragioni, la prova più interessante è quella di Buttafuoco che con *Le uova del drago* propone una riflessione sulle origini della democrazia italiana raccontando le conseguenze dello sbarco americano in Sicilia dal punto di vista degli sconfitti. Il romanzo ha un evidente carattere di provocazione intellettuale, e si può ben capire che sia stato giudicato con favore anzitutto da un pubblico di destra che lo ha accolto come l'ennesimo contributo a un revisionismo etico-politico prima che storico. Ma la dimensione semiseria, da teatro dei pupi, in cui fin dalle prime pagine è calata la vicenda della spia nazista Eughenia Lenbach impedisce qualunque immedesimazione nostalgica nei protagonisti. Piuttosto, a emergere è una sorta di scetticismo antropologico comune a tanti romanzi antistorici che hanno bensì una carica polemica attualistica, volta però a mettere in discussione ogni fiducia in una prospettiva ascensionale del divenire storico. Insomma, cambiano i burattinai, ma la Storia si dimostra incapace di produrre modifiche sostanziali nel tessuto immobile dell'esistenza.

Le classifiche rendono poi conto di un'inquietudine civile diffusa, esacerbata dalla percezione che l'azione politica degli organismi rappresentativi nazionali e internazionali sia inadeguata ad affrontare le sfide dell'epoca presente. In questo contesto appa-

re emblematico l'ottavo posto di *Tutto il Grillo che conta*, un volume antologico che raccoglie alcuni dei principali monologhi teatrali e televisivi che il comico genovese ha messo in scena tra il 1993 e il 2005, facendosi interprete di un moto di indignazione che investe un po' alla rinfusa costume, politica ed economia, senza oltrepassare i limiti angusti del ribellismo umorale. Con maggiore capacità di analisi dei conflitti sociali, Tiziano Terzani nel suo testamento letterario ripercorre i momenti salienti della propria biografia pubblica e privata, soffermandosi a lungo sui grandi momenti della storia recente di cui è stato testimone d'eccezione, in Vietnam, in India, in Cina, in Giappone. Tuttavia anche qui la Storia viene evocata sostanzialmente per metterne in risalto i tradimenti. Di fatto, il messaggio che il grande giornalista consegna al figlio Folco e, attraverso lui, alle nuove generazioni è un invito a guardare dentro il proprio animo, dove solo è possibile rintracciare la verità del proprio essere.

Rispetto a questi testi che muovono da una visione generale del presente di natura apocalittica, risalta ancor più l'atteggiamento illuminista della saggistica d'attualità che affronta alcuni problemi specifici dell'epoca contemporanea confidando nelle capacità della cultura di incidere positivamente sull'opinione pubblica. In questo ambito si inseriscono *Le mille balle blu* di Gomez e Travaglio, un libro bianco che fa luce sulle contraddizioni, le promesse e le smentite di Silvio Berlusconi dalla «discesa in campo» al contratto con gli italiani; *L'impero di Cindia* di Rampini, che indaga con intelligenza il boom economico, industriale e tecnologico dei nuovi giganti asiatici; e, soprattutto, il libro-inchiesta *Gomorra* di Saviano, che s'addentra con efficacia nei meandri del sistema di potere della Camorra per metterne in luce le nuove e vecchie ramificazioni.

Infine, è da registrare la buona prestazione della narrativa per ragazzi che, tra titoli nuovi e titoli vecchi, conquista i vertici della classifica grazie soprattutto alla capacità di rimodellare le forme più consolidate e a essa più congeniali. Da una parte, quelle del racconto magico-avventuroso atte ad appagare i desideri di onnipotenza giovanile (*Eldest. L'eredità* di Christopher Paolini, dodicesimo con 497 punti; *Harry Potter e il Principe Mezzosangue* di J.K. Rowling, sedicesimo con 441 punti; *Le cronache di Narnia* di

Clive S. Lewis, venticinquesimo con 335 punti). Dall'altra, quelle di una ilarità scanzonata e fantasiosa, in equilibrio tra reale e surreale (*Alla ricerca della felicità* di Geronimo Stilton, ventesimo con 374 punti; *La fabbrica di cioccolato* di Roald Dahl, ventiduesimo con 361 punti; *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry, ventiseiesimo con 320 punti). Il fenomeno merita naturalmente una trattazione approfondita, che però ci porterebbe troppo lontano. Qui preme almeno sottolineare l'influenza crescente che il pubblico giovane, troppo spesso ignorato dagli studiosi del mercato delle lettere, esercita sui consumi librari.

DIARIO MULTIMEDIALE
Mondo digitale 2006:
prime prove
di convergenza
di Cristina Mussinelli

Il passaggio al digitale con la conseguente convergenza tra i diversi media procede forse più lentamente di quanto previsto, ma è ormai inesorabile. Grossi cambiamenti sono avvenuti nel settore televisivo, i videogiochi non sono più una cosa da ragazzini, aumentano i brani musicali scaricati legalmente, cresce il segmento di mercato dedicato alle suonerie dei cellulari, è partita la sperimentazione di scarico di film. Per i produttori di contenuti, si profila una sfida bifronte: rafforzare la presenza sui maggiori motori di ricerca, mantenendo però la gestione dei contenuti.

Da quando questa rassegna sul mondo digitale ha preso l'avvio qualche anno fa, con continuità si sono succedute innovazioni tecnologiche e sono state fatte previsioni sulla prevalenza del mondo digitale sull'ormai ritenuto superato mondo analogico o sulla scomparsa dei libri a vantaggio degli e-book e di Internet.

Anche se tutto ciò non è avvenuto con la velocità e secondo le modalità previste, abbiamo assistito a un sempre maggiore affermarsi dei nuovi media, a integrazione e in alcuni casi anche a parziale sostituzione di quelli tradizionali.

Contemporaneamente la diffusione di Internet, delle tecnologie digitali e della telefonia cellulare e la convergenza tra questi settori hanno, e avranno sempre più, sulle modalità di consumo e di utilizzo dei media, effetti profondi e duraturi, soprattutto se consideriamo l'impatto che hanno prodotto sui più giovani. Il settore editoriale librario non è ancora stato toccato in modo forte da questi fenomeni che invece hanno già avuto conseguenze dirimpenti in altri ambiti del mondo dei media, come la musica e la tv. L'analisi di quello che sta succedendo in questi settori contigui può forse fornire spunti utili anche per il settore editoriale della carta stampata.

Secondo i dati presentati da una recente indagine Jupiter sui consumi di media, gli europei spendono più tempo on line che non leggendo giornali e riviste: il tempo passato a navigare su Internet è raddoppiato: 2 ore la settimana nel 2003 e 4 ore oggi, a fronte di 3 ore passate a leggere su supporti tradizionali. Il dato positivo è che il consumo complessivo di media è passato dalle 15 del 2003 a 19 ore settimanali del 2006.

La tv fa sempre la parte del leone: il tempo passato davanti al piccolo schermo rimane tre volte superiore a quello passato on line.

Le cose cambiano però se si considerano due altri fattori: l'età dei consumatori e la disponibilità di connessioni a banda larga.

I più giovani, soprattutto quelli sotto i 25 anni, hanno un utilizzo di Internet molto più alto: mediamente 6 ore la settimana contro 1 ora dei più anziani.

Anche la disponibilità di connessioni a banda larga con tariffe fisse modifica le abitudini: chi le utilizza naviga mediamente 3 volte di più di chi utilizza il modem. Questo dato trova conferma se si analizzano le situazioni delle diverse nazioni europee: in Francia, dove esiste il più alto rapporto banda larga/abitazioni, si ha il maggior numero di ore spese on line. In Germania, dove si può contare su un'ampia disponibilità di tv satellitari, si ha invece il consumo più elevato di tv (14 ore settimanali). Italia, Spagna e Svezia sono agli ultimi posti.

Il processo di passaggio verso i media digitali con il conseguente fenomeno di convergenza tra i diversi media, anche se procede forse più lentamente di quanto inizialmente previsto, è, però, ormai inesorabile; sembra più probabile che si avvicinino a Internet le persone non più giovani, piuttosto che i giovani scelgano di consultare la versione cartacea di un quotidiano.

È forse sulla base di queste valutazioni che quest'anno «The Guardian», uno dei principali quotidiani inglesi, ha, per primo, fatto una scelta coraggiosa decidendo di puntare sul sito Internet per tutto quanto riguarda gli aggiornamenti e l'attualità e riservando alla versione stampata gli approfondimenti. La versione on line oltre a essere costantemente aggiornata, sfrutta tutte le possibilità offerte da tecnologie come il *podcasting* (una tecnologica che permette di trasferire da un server a un dispositivo collegato in rete file multimediali che possono essere fruiti successivamente), l'*rss feed* (il termine

è stato inventato da Ben Hammersley, un giornalista del «Guardian» nel 2004: attualmente è molto utilizzata dai servizi di news, dalle radio e tv per inviare ai loro utenti i contenuti multimediali presenti sui loro siti. Si tratta di un servizio «push»: gli utenti, infatti, una volta iscritti al servizio e selezionati i contenuti di loro interesse tra vari canali disponibili, riceveranno, direttamente e gratuitamente, sul dispositivo selezionato tutti i contenuti man mano che saranno pubblicati sui canali scelti. Secondo le ultime statistiche solo il 20% dei contenuti è fruito su dispositivi portatili, mentre l'80% è utilizzato sul pc) e dalla banda larga per proporre ai suoi lettori nuovi servizi personalizzati, contenuti sempre più multimediali e interattivi e un ulteriore aggiornamento continuo e «mobile» attraverso il canale della telefonia cellulare.

Tv, telefonia, videogiochi e musica

Si cominciano a intravedere le conseguenze che la convergenza dei diversi settori (media tradizionali, telefonia e Internet) possono avere sulle modalità di accesso e consumo dei contenuti editoriali, informativi e di intrattenimento.

Grossi cambiamenti sono avvenuti infatti nel settore della televisione, che sembra riguadagnare il terreno che aveva inizialmente perso con l'avvento di Internet. I nuovi servizi di tv satellitare, le pay tv tematiche, la possibilità di vedere le trasmissioni televisive sui telefonini di ultima generazione, l'integrazione tra trasmissioni televisive con forme di coinvolgimento e partecipazione del pubblico attraverso la telefonia hanno nuovamente avvicinato i consumatori a questo medium.

Nell'ultimo anno sono emersi dei dati interessanti anche nell'area dell'entertainment, in particolare nel settore dei videogiochi, considerato fino a oggi come un mondo per ragazzini, valutato con sospetto e ritenuto diseducativo perché violento e poco socializzante, e oggetto quindi di forti resistenze culturali e sociali.

In realtà una recente ricerca condotta dall'Entertainment Software Association (ESA) negli Stati Uniti ha rilevato dati sorprendenti: il 35% dei genitori americani, con figli tra i 2 e i 17 anni,

gioca con il pc e con i videogiochi, l'80% condivide questa passione con i propri figli e considera questa attività come un importante e positivo momento di relax familiare.

Se poi si analizzano i dati in dettaglio si scoprono altri elementi interessanti:

- il genitore tipo ha 37 anni, quasi la metà (47%) sono donne, il 44% dei genitori gioca indifferentemente con il pc e con le console di videogiochi;
- il tempo medio dedicato ai videogiochi è di 19 ore al mese, di cui 9 spese con i figli, il che significa che per buona parte del tempo i genitori giocano da soli per loro divertimento;
- il 36% dei genitori ha insegnato a giocare ai propri bambini ma quasi un quarto (il 23%) invece gioca perché giocavano i suoi figli!!! Spesso (27%) d'altronde hanno iniziato a giocare nello stesso momento.

I dati sopra riportati sembrano essere confermati anche da quanto emerge dal *Secondo Rapporto Annuale sullo Stato dell'Industria Videoludica in Italia*, realizzato da GfK per conto di AESVI (Associazione Editori Software Videoludico Italiana) che rappresenta le principali aziende produttrici di videogiochi, di software di intrattenimento e di console e piattaforme operanti in Italia.

I videogiochi non sono più una cosa da ragazzini, anzi i giocatori più accaniti sono giovani uomini tra i 18 e i 44 anni, lettori di quotidiani, appassionati di musica, esplorativi, progettuali.

Non solo loro però: un italiano su due gioca, che vuol dire 24 milioni di persone. Dieci milioni poi sono giocatrici donne, cioè il 39% del totale e, se consideriamo la fascia dei ragazzi tra i 6 e i 17 anni, gioca addirittura il 96%.

Il fenomeno risulta invece trasversale ai diversi strati sociali: il 24% dei giocatori è impiegato, quadro, dirigente, libero professionista o imprenditore; un altro 24% è costituito da operai, commesse, artigiani e commercianti, con livelli di penetrazione più alti tra i «colletti bianchi».

Si assiste quindi a uno «sdoganamento» dei videogiochi che diventano uno dei più promettenti settori di sviluppo per l'intrattenimento e il tempo libero. Nei prossimi anni i videogiochi potranno essere utilizzati anche in altri settori e sicuramente una forte spinta in questa direzione potrà venire dalla

diffusione della banda larga e dal conseguente sviluppo dell'*on line gaming*.

Recentemente per esempio la Sony ha stretto un accordo con un gruppo di biologi americani per promuovere l'utilizzo della Playstation 3 nel campo della ricerca medica, nell'ambito di un progetto che mira a simulare ed esaminare il modo in cui la struttura delle proteine si traduce nella presenza di alcune malattie degenerative come l'Alzheimer o il morbo di Parkinson.

Un altro futuro ambito di applicazione dei videogiochi sarà sicuramente quello dell'educazione: giocare richiede infatti ai giocatori di costruire ipotesi, risolvere problemi, sviluppare strategie e interagire con altri giocatori secondo regole precostituite.

In Gran Bretagna e Germania alcuni tra i più importanti editori di videogiochi, tra cui EA, Microsoft e Take Two Interactive, con l'Associazione Europea ISFE, hanno dato vita a un progetto sperimentale *Teaching with Games* per favorire l'inserimento dei videogiochi nel curriculum scolastico. Il progetto è attualmente in fase di completamento, ma da un'inchiesta intermedia effettuata è già emerso che ben 3 ragazzi su 5 di età compresa tra gli 11 e i 16 anni vorrebbero utilizzare i videogiochi per imparare a scuola, e il 90% degli stessi concorda che l'uso di questo strumento renderebbe la lezione più interessante.

L'anno passato è stato un anno positivo anche per il mondo della musica digitale, dopo anni di passione dovuti allo sviluppo del fenomeno del *peer to peer* illegale, con l'avvento dell'iPod e di iTunes e la comparsa sul mercato dei telefonini cellulari di terza generazione, in grado di connettersi a Internet, trasmettere dati ad alta velocità e utilizzare contenuti multimediali audio e video: oggi la musica digitale è il segmento più in crescita di tutto il mercato musicale.

La musica scaricata nel corso del 2005 ha raggiunto la quota dell'8% di tutto il mercato mondiale e per il 2006 sono previsti ulteriori aumenti.

Solo negli Usa sono stati venduti 353 milioni di brani (una media di 7 milioni a settimana!) e a livello mondiale sono 2,8 milioni gli abbonati ai servizi musicali on line, quasi il doppio dell'anno precedente. I brani legali disponibili on line sono oggi più di 2 mi-

lioni e esistono 335 siti che vendono musica legalmente, contro i 50 di due anni fa (dati Digital Music Report IFPI 2006).

L'evoluzione riguarda anche i dispositivi: a fine 2005 la Apple ha lanciato l'iPod video, che permette di memorizzare fino a 150 ore di video e di visualizzarli su uno schermo di dimensioni adeguate, ora molti telefonini di ultima generazione possono leggere file MP3 e file video. La disponibilità di questi lettori permetterà quindi lo sviluppo di un mercato anche per i videoclip e i film musicali e in un futuro, probabilmente non troppo remoto, anche per i veri e propri film.

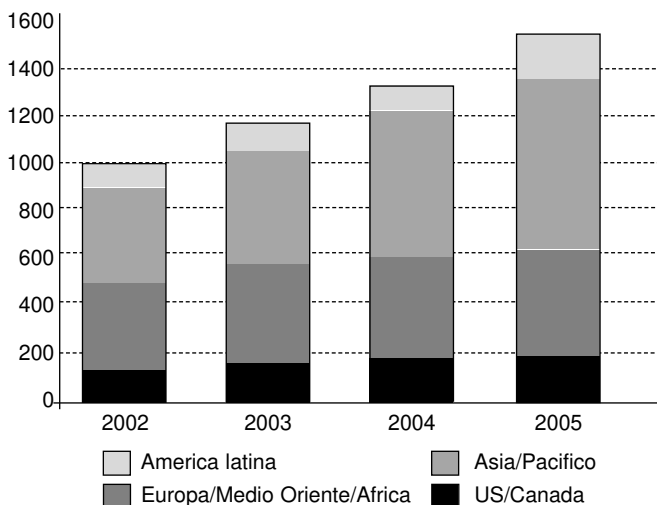
Anche le abitudini dei consumatori sono cambiate: le vendite dei singoli brani sono raddoppiate, e questo modifica anche le modalità di produzione degli artisti che possono presentare i brani di volta in volta, senza per forza produrre interi album come avveniva con il vinile e con i cd.

Stanno emergendo case discografiche «virtuali» indipendenti che operano on line, producono solo musica digitale e sperimentano nuove modalità di promozione degli artisti, pubblicando per esempio i loro brani nei blog o in siti come MySpace.com.

MySpace, uno dei fenomeni emergenti nel mondo musicale in rete, è una community dedicata alla musica, lanciata nel 1999 e poi comprata da News Corp nel 2005. Conta 22 milioni di utenti registrati e ha un tasso di nuovi ingressi di 2 milioni al mese. È diventata uno dei più importanti canali di promozione nel mondo musicale, perché grazie al passaparola tra i suoi iscritti alcuni nuovi artisti hanno raggiunto il successo di vendita nelle classifiche mondiali.

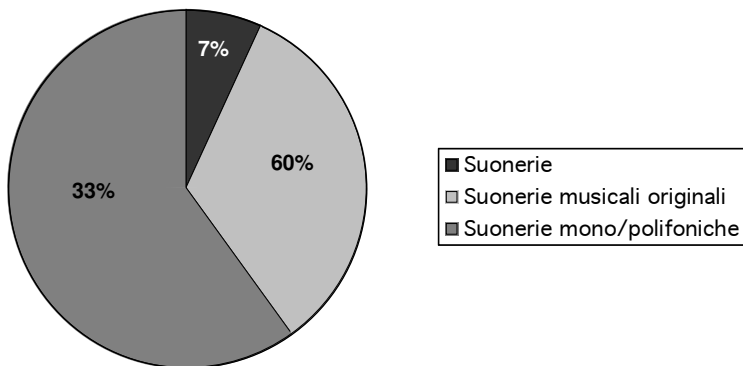
L'altro canale emergente per il settore musicale è quello della telefonia (Grafico 1), dove un particolare e importante spazio occupa il segmento delle suonerie (Grafico 2). La compagnia telefonica 3 può contare su 70 milioni di abbonati al servizio in tutto il mondo e Vodafone, solo in Europa, su 5 milioni. Le principali case discografiche come Warner, Universal e BMG hanno riversato i loro cataloghi in suonerie e gli artisti più famosi, come Robbie Williams e Shakira, producono appositi brani musicali o videoclip per questo segmento di mercato, composto per lo più da giovani tra i 18 e i 35 anni.

**Grafico 1 – Crescita degli abbonamenti di telefonia mobile
(valori in milioni)**



Fonte: PWC, Global Entertainment and Media Outlook

**Grafico 2 – Vendite di suonerie per cellulari
(valori in percentuale, dati Usa)**



Fonte: PWC, Global Entertainment and Media Outlook

Nota dolente, in questo panorama positivo, rimane sempre quella della pirateria e dello scarico illegale che continua a prosperare nonostante le numerose azioni legali promosse in tutto il mondo dalle case discografiche.

Nel 2006 è partita anche la prima sperimentazione di scarico legale nel mondo del cinema. Sul sito www.cinemanow.com sarà possibile scaricare film da Internet, masterizzarli e poi guardarli sul dvd di casa per un cifra compresa tra i 9 e i 15 dollari. Al progetto partecipano famose case cinematografiche come Disney, Universal, Sony, MGM e Lions Gate e per ora il catalogo comprende un centinaio di successi, che sperano di replicare gli stessi risultati che iTunes ha avuto per la musica.

È poi di pochi giorni fa l'annuncio dell'acquisto da parte di Google di YouTube, la più importante community internazionale di video amatoriali, su cui gli utenti possono caricare e scaricare i filmati da loro prodotti. Questo nuovo progetto permetterà agli utilizzatori di ampliare le loro possibilità di caricare, vedere e condividere i loro video ma dall'altro anche ai produttori di contenuti editoriali di avere a disposizione un nuovo canale per distribuire i loro prodotti presso un vasto pubblico. Ogni mese 20 milioni di persone (dati Nielsen/NetRating) guardano i filmati sul sito di YouTube, ogni giorno in media sono visti più di 100 milioni di video e ne vengono caricati 65.000. È il maggiore esempio dell'importanza che i cosiddetti *user generated content*, tra cui si possono considerare anche i file *peer to peer* e i blog, hanno in rete e di come i navigatori siano interessati a essere parte attiva e propositiva nella creazione dei contenuti.

Il progetto però prevede di allargare i suoi orizzonti e di utilizzare il vastissimo bacino di utenti per proporre anche programmi commerciali ed è stata annunciata, per esempio, la cooperazione tra Google, YouTube e Apple per trasmettere direttamente programmi televisivi e film via Internet, su dispositivi mobili come l'iPod video o sull'Internet tv (Iptv). Anche in questo caso la convergenza comincia a dare i suoi frutti.

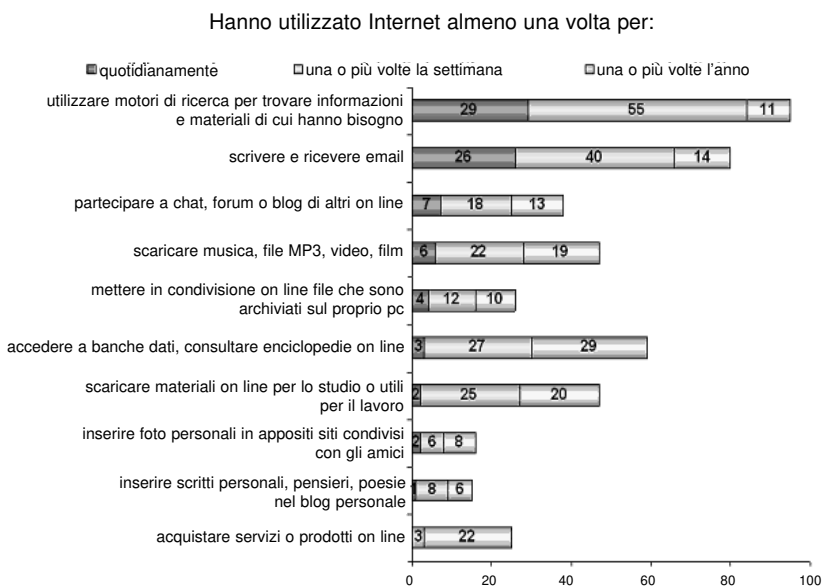
La prima fonte per le informazioni: i motori di ricerca

L'altra applicazione che è destinata a cambiare sempre più i comportamenti di accesso e di utilizzo dei contenuti sono i motori di ricerca.

Già oggi il 56% degli americani li utilizza quotidianamente per cercare informazioni (il 55% in più rispetto allo scorso anno), questo significa che si tratta dell'applicazione Internet più utilizzata dopo la posta elettronica.

Questi dati sono confermati anche dall'Osservatorio Aie sull'editoria digitale: prima si utilizzano i motori di ricerca, solo successivamente, se i risultati non sono soddisfacenti, si passa ad altre fonti più specialistiche (Grafico 3).

Grafico 3 – Utilizzo di Internet per accedere a contenuti e comunicare (valori in percentuale su una base di 911 internauti)



Fonte: Osservatorio AIE editoria digitale 2006

Gli utilizzatori di Internet sono estremamente positivi sui risultati che ottengono dai motori, sono abitudinari, molto fedeli al «loro motore» e difficilmente lo cambiano. Più di un terzo dei giovani, sotto i 30 anni, dichiara di non poterne più fare a meno.

Il più utilizzato è Google (41,9%), seguito da Yahoo (21,2%) e poi a distanza da MSN (Microsoft Network) (12,8%) (dati Nielsen Rating 2005).

È chiaro quindi che oggi essere presenti in rete vuol dire anzitutto essere ricercabili e visibili nelle prime pagine dei risultati dei motori, e questo è uno degli elementi di fondamentale importanza per i produttori di contenuti.

La risposta europea a Google: la EU digital library

Nel settore dell'editoria libraria il fenomeno di maggiore rilevanza è il progetto per la creazione della Biblioteca Digitale Europea promosso dalla Comunità Europea, con l'obiettivo di fronteggiare i progetti di Google e di garantire che la gestione dei patrimoni culturali e scientifici europei rimanga in mano agli Stati membri dell'EU.

La biblioteca metterà a disposizione dei cittadini, degli studenti e dei ricercatori la versione digitale dei patrimoni attualmente presenti nelle principali biblioteche europee. Lo sforzo è enorme e molti sono i problemi da risolvere, non ultimo quello del copyright sulle opere non in pubblico dominio, il cui rispetto viene giudicato un aspetto fondamentale per il successo dell'iniziativa.

È stato costituito un gruppo di lavoro (High Level Expert Group) di cui fanno parte esperti provenienti dai diversi ambiti di competenza: biblioteche, editori, archivi, musei, centri di ricerca, industrie (motori di ricerca, aziende tecnologiche), università.

L'obiettivo è quello di arrivare nel 2010 a 6 milioni di oggetti digitali, sia testuali sia audiovisivi, accessibili on line con un'interfaccia multilingue.

Dovranno essere messi a punto nuovi processi e strumenti che migliorino e velocizzino le modalità di processare, catalogare e indicizzare i contenuti digitali. Inizialmente verranno digitalizzati i materiali in pubblico dominio. Per i contenuti coperti da diritti

verranno inoltre definiti specifici accordi con i legali titolari dei diritti, in modo tale che sia possibile accedere non solo a patrimoni storici ma anche a quelli del ventesimo secolo.

Specifici finanziamenti comunitari sono già stati previsti all'interno del Sesto Programma Quadro (36 milioni di euro) e nel progetto eContent plus (60 milioni di euro per il periodo 2005/2008) e altri saranno previsti nel Settimo Programma Quadro.

È chiaro che un progetto di tale portata non potrà non avere un forte impatto anche sul settore editoriale nel suo complesso, accelerando i processi di digitalizzazione e organizzazione dei contenuti editoriali che già sono in atto. Sarà interessante però vedere anche quale sarà l'influenza che avranno in questo settore nei prossimi anni gli altri fenomeni legati alla convergenza.

CALENDARIO EDITORIALE

Falsi miti

& discutibili verità

di Raffaele Cardone

Quanto vale il mercato mondiale del libro rispetto alla Nestlé, alla Ford, alla Guerra del Golfo? E quanto rispetto al mercato musicale? Consumi culturali e politica, tecnologia e mitologia commerciale, nuovi mercati nati vecchi e mercati in ascesa come Cina e India che non sono semplici terre di conquista, diversamente da quanto si era immaginato. Torna il libro elettronico, ma ha tutta l'aria di un inutile gadget. Il nuovo soggetto editoriale emergente potrebbe essere Google e i motori di ricerca suoi concorrenti: il metaeditore del futuro, il persuasore occulto perfetto, il nuovo snodo nella sintassi del pensiero e della cultura.

I bestseller non cambiano mai; leggiamo per lo più le stesse storie, gli stessi romanzi (M. Korda, 2001; C. Bloom, 2002) da almeno un secolo, e sempre grazie alla stessa tecnologia, quella che abbiamo tra le mani in questo momento. Non c'è che dire: da questa prospettiva l'industria editoriale è stabile come un transatlantico. Anche il *cabier de doléances* rivolto a politica e istituzioni è sempre lo stesso, a garanzia che se niente cambia, ma il settore galleggia come prima, non c'è da fasciarsi la testa.

Però il volume d'affari (al netto di tasse e margini distributivi) dell'editoria libraria mondiale è di 69 miliardi di euro (IPA, International Publishers Association, 2006). Secondo il Congressional Budget Office del governo degli Stati Uniti, per l'impegno militare americano in Medio Oriente sono stati già spesi 432 miliardi di dollari, 290 solo per il conflitto iracheno, che nel biennio 2006-2007 ne assorbirà altri 123. Questo è uno dei tanti possibili confronti tra la più grande industria votata alla diffusione del sapere, della conoscenza, e il costo di solo una, la più evidente, fra le «espressioni» prioritarie della politica occidentale.

Sgombrato il campo da ogni possibile deriva ideologica, vediamo il problema da un'altra angolazione per passare a un

rapido confronto con il fatturato (*sales*) dei colossi industriali del mondo: il libro vale all'incirca quanto il fatturato della Nestlé, o della Sony; meno della metà di quello della Ford, un quarto di quello della catena Wal-Mart, la più grande azienda mondiale della grande distribuzione (supermercati), poco più della metà del valore azionario di Google. Beninteso, questo confronto, per quanto insolito, resta all'interno di un «perimetro geografico» con una propria coerenza, visto che il volume d'affari dell'editoria libraria è per lo più transatlantico-occidentale: oggi Cina, India, Africa e America latina pesano sui dati forniti dall'IPA per non più del 15% circa.

Sempre per rimanere in area transatlantica, l'incontro tra politiche culturali e mondo della politica è sempre stato lo schermo sul quale si sono proiettate, e si continuano a proiettare, le frustrazioni di tutta la filiera editoriale. Il lamento sulla mancanza di sensibilità di ministri e istituzioni per la promozione di libro e lettura si è ormai espresso in tutte le possibili modulazioni, sia in Italia sia all'estero, e per una volta gli facciamo saltare il giro. Si legge poco? È vero. Ma niente dice che verranno tempi migliori.

Un anno prima dello scoppio della bolla tecnologica (autunno 2001) il tecno-millennaristico Bill Gates aveva previsto la fine del libro per il 2020, e già da quest'anno i forti lettori avrebbero dovuto avere un e-book sul comodino; due anni fa un serio e articolato saggio di Philip Mayer (*The Vanishing Newspaper*), ripreso recentemente dall'«Economist», diceva che la crisi dei giornali è più grave di quel che sembra e per il 2015 ne resteranno pochi; l'ultimo quotidiano potremo acquistarlo nella primavera del 2043: per una serie di complesse ragioni, prime fra le quali una forte flessione della lettura e – va da sé – un Internet che neanche ce lo immaginiamo.

Il pilastro dell'industria culturale gorgheggia. Sempre secondo l'IPA, l'editoria libraria mondiale supera la somma delle vendite di «musica registrata» (33 miliardi di dollari. Fonte: IFPI, 2006), video, dvd e videogiochi per uso privato. Insomma, siamo i più forti, ma non ce ne siamo accorti. Ma non siamo i più veloci. La regina delle industrie culturali è lenta e fa fatica ad accorgersi che comunicazione e cultura stanno girando vorticosamente intorno

a lei: se il contesto cambia in modo radicale c'è da capire, informarsi, elaborare strategie, sperimentare. Niente di stravagante: solo quello che stanno facendo molti settori industriali negli ultimi dieci anni.

Le novità dell'annata non sono state eclatanti ma, si sa, non è che il libro abbia molto margine di manovra. In compenso ci sono stati vari avvenimenti che per modalità e contenuto meritano l'onore delle cronache. Il peso economico, il ruolo, la funzione di grandi gruppi editoriali, delle catene librerie così come di piccoli e medi editori è più o meno lo stesso: in Italia come all'estero, le quote di mercato non sono cambiate in maniera importante, e i trend di sempre hanno continuato il loro inevitabile percorso.

Eppure fioriscono e rifioriscono miti vecchi e nuovi, partono crociate passionali con molteplici destinazioni e scarse motivazioni, alcuni mercati restano enigmatici, quelli che dovevano diventare i «nuovi mercati» sono praticamente scomparsi dalla mappa. Al tempo stesso nei territori contigui a quello editoriale prendono vita fenomeni acerbi, ma che non hanno per nulla l'aria di una bolla di sapone (forse, potranno diventare – ma non solo – parte di una possibile bolla azionaria). L'editoria dov'è?

I nuovi mercati

Ha poca importanza stabilire quando ha preso forma il mito dei nuovi mercati: la cosa importante è che bisognava «crederci», che ognuno (ogni editoria) avrebbe avuto il proprio Eldorado librario (grande o piccolo) perché miliardi di persone all'esterno del patto culturale transatlantico avevano bisogno di Noi, del nostro sapere professionale, dei nostri thriller confezionati come i film che già piovevano dai satelliti, dei nostri sillabari e della manualistica scolastica, dei *self-help* e di Bridget Jones. Oltre il Muro apparivano come per incanto le nuove lande aperte al libro occidentale, territori che andavano ben oltre quelli metaforicamente visibili dell'Europa dell'Est. I nuovi mercati erano praticamente in ogni angolo del mondo: le giovani comunità ispanofone di seconda generazione residenti negli Stati Uniti (e, quindi, una parte dei

messicani); la Russia, disastata, sì, ma da sempre un popolo con il gene della lettura. Poi la Cina, il più grande paese del mondo che iniziava ad aprire agli occidentali le porte per i canali distributivi; e subito dopo l'India, un altro miliardo di persone pronto per un salto socioculturale. E l'America Latina? 180 milioni di brasiliani, quasi tutti giovanissimi, con una capillare rete di scuole che Lula avrebbe sorretto e coccolato. E l'Argentina, che prima della bancarotta era tornata un paese dalle immense possibilità. Anche se con un alto tasso di denutrizione.

Senza dubbio qualche affare è andato in porto; ma niente in confronto alle aspettative. I consumatori dei nuovi mercati non si sono comportati bene con l'editoria occidentale: avevano e hanno pochi soldi e preferiscono il telefonino, la macchina e la tv satellitare. Europa Orientale, Russia, America Latina: risultato zero; non solo pagano pochissimo – quando pagano – per i diritti (visto che i libri «devono» costare pochissimo), ma non hanno una struttura distributiva né librerie. Ispanofoni statunitensi: forse qualcosa si muove anche se molti, ormai, studiano e leggono in inglese; ma solo oggi c'è qualche buona prospettiva, perché lo spagnolo non è stato affatto «colonizzato». Cina: loro stampano per noi, e sempre meglio, ogni tipo di libri; Harry Potter e Grisham, nel caso, se li stampano in gran parte «da soli». India, anglofona, curva del Pil verticale, alfabetizzazione in accelerazione, universitari a gogò, nuove classi dirigenti, rampanti, ambiziose. Menti fini nella ricerca e nella logistica.

L'India è non solo il più recente ma anche il caso più leggibile di come i nuovi mercati esistano, ma siano molto differenti da come sono stati immaginati. Negli ultimi anni, uno dopo l'altro, tutti i grandi gruppi editoriali sono andati a rendere omaggio a Shiva e Vishnu. Sulle tracce del pioniere Macmillan, il primo a espandere l'avamposto nel subcontinente, e quindi di Pearson-Penguin, Bertelsmann e Simon & Schuster (che ha aperto una filiale all'inizio dell'anno), anche HarperCollins e Hachette vogliono mettere le mani su un mercato emergente che – a differenza di quello cinese – dovrebbe mantenere quello che promette e in cui ci si può muovere senza laccioli commerciali e bavagli ideologici.

HarperCollins, il ramo librario di News Corporation, ha quindi deciso di dare carburante all'esistente filiale indiana con i

primi libri in hindi (*The Chronicles of Narnia*) e in altre lingue locali, e soprattutto attraverso un accordo con il colosso editoriale The India Today Group (già partner di HarperCollins India), che distribuisce nelle edicole di stazioni ferroviarie e di bus, negli aeroporti e in 2.000 tra negozi e librerie.

Hachette deve praticamente iniziare da zero e ha già incaricato Peter Roche – CEO di Hachette UK – di portare avanti il progetto. Già a mezza strada di un fitto programma di incontri, Roche ha dichiarato: «Siamo gli unici a non esserci, e l'India è il mercato di lingua inglese a crescita più rapida nel mondo». Certo, ma tutto è relativo.

Infatti non è solo all'inglese che l'editoria internazionale deve guardare. L'età media degli indiani è di poco più di 25 anni (il 36% ha meno di 15 anni), ma l'80% della popolazione vive in zone rurali, con meno di due dollari al giorno. Il tasso di alfabetizzazione, il 62%, è in crescita costante, ma riguarda soprattutto le campagne profonde e le 18 lingue ufficialmente riconosciute. Prime fra tutte l'hindi, parlato come prima lingua da 180 milioni di persone e come lingua franca da 500 milioni di persone, seguito da bengali, télougou, marathi e tamil, ognuna delle quali è parlata da circa 60-70 milioni di persone. L'inglese è una lingua franca per modo di dire, perché è parlato da quasi il 15% della popolazione, ma meno del 5% – 50 milioni di persone – lo padroneggia al punto da poter essere un potenziale lettore. Statisticamente, quelli reali saranno molto meno. Non si hanno stime su quanti indiani leggano effettivamente in inglese o in altre lingue, ma il mercato vale circa 1,4 miliardi di euro (2004), metà dei quali di scolastica, e il 40% dei titoli è in inglese. Bisogna tener conto che, in India come in tutti i «nuovi mercati», i libri sono molto cari rispetto al reddito medio: nel Subcontinente il prezzo medio dei libri in inglese è da 7 a 10 euro per una novità e da 3 a 5 euro per un tascabile. I libri in hindi o in altre lingue locali costano mediamente il 30% in meno. Se è vero che i consumi di lettura sono in aumento, così come è in crescita tutta la popolazione (1,5 miliardi per il 2050), il lettorato potenziale (non reale) in inglese è al massimo di qualche decina di milioni di persone, ovvero pari a quello di una media nazione europea; un mercato non certo enorme sul quale

si stanno scatenando gli appetiti dei mogul dell'editoria mondiale. Infine è da mettere in conto la pirateria, che lavora con la stessa intensità e lo stesso ritmo di quella cinese.

La Cina, intanto, è diventata il secondo mercato mondiale di Internet, con oltre 123 milioni di utenti («Wall Street Journal», agosto 2006). L'equivalente di Amazon si chiama Dangdang.com, è stato fondato nel 1999 e ora è decollato, anche se solo il 15% degli acquisti è effettuato con carta di credito. Ma Dangdang.com continua a crescere, ha rifiutato le lusinghe economiche di Amazon, Yahoo, Google ecc., e vende per oltre 55 milioni di dollari: tanto quanto Joyo, il suo diretto concorrente acquisito un paio d'anni fa da Amazon. Bertelsmann, che aprì negli anni novanta il primo *book club* in Cina, ha dovuto riconvertire tutte le attività di Bol.com proprio per far fronte ad altri *book club* autoctoni che stanno crescendo rapidamente. Non è che i cinesi non leggano, quindi, è che hanno già sviluppato una propria filiera editoriale. Un nuovo mercato, senza dubbio. Il loro.

Finanza, politica e bibliodiversità

L'attività di *merger & acquisition* è stata abbastanza intensa nel 2006 e, soprattutto, ha visto due operazioni eclatanti: nel Regno Unito l'acquisizione della catena libraria Ottakar's da parte della rivale Waterstone's, e l'acquisizione dell'americano Time Warner Book Group da parte del colosso francese Hachette Livre. La prima operazione ha messo nero su bianco alcuni importanti principi metodologici per esaminare i criteri di valutazione della concorrenza e, come diretta conseguenza, il principio di «bibliodiversità» – la varietà della proposta culturale – con il quale sono soliti sciacquarsi la bocca i pasdaran dell'editoria-di-una-volta. La seconda operazione rappresenta, per certi versi, l'altro lato della medaglia: ovvero come l'antitrust possa essere un concetto volatile e plasmabile da chi ha potere e denaro.

Il 3 luglio scorso Ottakar's, la terza catena libraria del Regno Unito, è stata acquisita dal gruppo HMV – proprietario di Waterstone's, seconda catena del paese. L'operazione, trascinatasi per

quasi un anno, ha alimentato un dibattito tenuto vivo da tutti i principali quotidiani nazionali. La questione non riguardava semplicemente una posizione dominante sul mercato. Lettori eccellenti e autorità della cultura sostenevano che l'assortimento delle due catene era differente per qualità e che la fusione avrebbe appiattito l'offerta sul modello di Waterstone's, che aveva razionalizzato la gestione, centralizzato gli acquisti, eliminato titoli ed editori a bassa rotazione e ridotto lo stock: una politica gestionale adottata da quasi tutte le catene librarie. In un ben argomentato documento che ha richiesto sei mesi di valutazioni e indagini, l'Office of Fair Trading (OFT) ha cercato di individuare con quali criteri si possa valutare la varietà dell'assortimento – la cosiddetta bibliodiversità –, la reale concorrenza e competitività tra librerie, anche tenendo conto dei comportamenti di acquisto del cliente medio, del ruolo dello sconto, del servizio, eccetera. Niente, dalla varietà di titoli/autori/editori in offerta, alla vicinanza tra librerie delle due catene (Waterstone's era più «scontista» di Ottakar's), poteva in effetti essere una minaccia per la «bibliodiversità». Dati alla mano. E la quota di mercato delle due catene unite non avrebbe superato i limiti consentiti. Anche sulla base di questo documento la Competition Commission (l'autorità antitrust) ha dato il benplacito a un *takeover* ostile di 91,7 milioni di euro. La questione ora è: la nuova supercatena, che vede sotto la stessa holding le 195 librerie Waterstone's e le 140 ex Ottakar's, riuscirà a competere con i retailer on line – Amazon primo fra tutti – e con l'aggressiva politica scontista della grande distribuzione? Se lo chiedono in molti. Waterstone's aveva una quota di mercato del 16% nel 2001, scivolata inesorabilmente verso il 14% registrato nel 2005; inoltre, nei primi quattro mesi del 2006 le vendite hanno subito una flessione del 5%. Ottakar's, 8% delle quote di mercato, non se la passa meglio: il valore sul mercato azionario è crollato in pochi mesi, tanto che l'acquisizione si è conclusa a 33,6 milioni di sterline in meno della prima offerta avanzata da HMV nel settembre 2005. A marzo, Ottakar's aveva annunciato perdite di 4,6 milioni di sterline che, comparati ai 6,9 milioni di sterline di profitti registrati giusto un anno prima, rendono evidente un forte stato di sofferenza. Ottakar's doveva mantenere

il proprio nome ma il *rebranding* è iniziato lo scorso ottobre e il marchio acquisito scomparirà del tutto.

Ora il Regno Unito ha una supercatena «di qualità», che lavora con un gestionale molto sofisticato, è presente – grazie all’acquisizione di Ottakar’s – in molte città mediopiccole di provincia e dovrebbe avere un più forte potere contrattuale con gli editori. Eppure la spirale degli sconti non sembra avere fine nel mercato inglese. Praticamente tutte le top ten settimanali sono occupate da tascabili e mass market in offerta, mediamente al 50% (si parla di libri nuovi). La gdo dichiara profitti in crescita; le librerie – anche le supercatene – assicurano di essere molto preoccupate e di aspettarsi un Natale 2006 drammatico per le vendite. Gli editori dicono che va tutto bene, anche se è proprio su di loro che ricade l’onere dei sovrasconti offerti alla gdo, l’acquisto di vetrine e classifiche all’interno delle librerie (pagate salatissime) e parte dei sovrasconti offerti per le promozioni in libreria. Di novità in hardcover se ne vendono poche, ma le promozioni fanno vendere più libri. Molti più libri, prevalentemente paperback. C’è qualcosa che non torna. Si vendono così tanti tascabili superscontati da far tornare i conti? Sono queste le naturali evoluzioni di un mercato a prezzo libero o si è creato un vortice competitivo anomalo? Per adesso il mercato non scricchiola, e i grandi editori, quelli che possono gestire al meglio le promozioni, tengono bene. Che sia questa l’alternativa ai mercati regolamentati dal prezzo fisso?

Passiamo negli Stati Uniti, un altro mercato a prezzo libero, quasi privo di tutti questi turbamenti, ma infinitamente più grande.

Lo scorso febbraio, Time Warner Book Group, il quinto gruppo librario statunitense, è stato acquisito da Lagardère per 537,5 milioni di dollari, facendo diventare Hachette Livre il terzo editore mondiale di varia per fatturato, spalla a spalla con Random House, Penguin e gli altri giganti del settore. Hachette è leader incontrastato in Francia, ben piazzato sui mercati ispanofoni (Anaya), e ancor più nel Regno Unito.

Arnaud Lagardère – subentrato al timone del gruppo dopo la morte del padre Jean-Luc nel 2003 – non ha mai fatto mistero di essere sedotto dal gigantismo, dall’idea di un gruppo editoriale che abbracciasse il mondo intero. Arnaud iniziò nel

2003 con il tentativo di prendere pieno possesso di Vivendi, ma l'autorità antitrust europea gli permise di comprarne solo una bella fetta; più recentemente, nel 2004, non ebbe esitazioni ad acquisire il gruppo editoriale Hodder Headline, ceduto da WH Smith (leader del retail inglese, prima catena libraria per fatturato) per ripianare i conti. Sbarcando nel Nuovo continente diventa numero uno anche nel Regno Unito perché Warner Book e Little, Brown – le due sigle più importanti – hanno i piedi su tutte e due le sponde dell'oceano e in Australia, un portafoglio di autori bestseller come Michael Connelly e James Patterson, numerosi autori «letterari» e linee editoriali che spaziano dai ragazzi alla manualistica, dal rosa agli illustrati. Alcuni analisti vedono nei piani del giovane Arnaud la possibile acquisizione di Simon & Schuster, ramo librario del gruppo americano Viacom, da anni in cerca di un acquirente e ultimo editore americano a non essere in mani europee. Lagardère, che è già leader mondiale dell'editoria periodica (Hachette-Filipacchi), vuol diventare uno dei re mondiali dei media, ma non è ancora chiaro perché, quando i mogul dell'editoria cercano in tutti i modi di differenziare gli investimenti, Lagardère si concentri proprio sull'editoria libraria.

L'espansione nel mercato statunitense, del resto, segue le tracce di Bertelsmann, Pearson, Holtzbrinck, ai quali l'editoria americana ha già venduto quasi tutti i gioielli di famiglia. Hachette Livre realizza il 60% del proprio fatturato (2,1 miliardi di euro circa) all'estero, ma resta anche in patria un gigante senza concorrenti: Editis, il primo diretto inseguitore, fattura un terzo, e non ha attività all'estero; gli altri gruppi francesi fatturano sette volte meno. E dire che l'antitrust europea si era applicata per bene quando Lagardère voleva tutta Vivendi. Ne ha preso solo un pezzo, rifacendosi altrove. Che senso ha avuto tutta la bagarre antitrust quando si ha comunque una posizione dominante sul mercato? Bertelsmann, il primo editore del mondo, ha non più del 15% delle quote di mercato tedesche, cioè del suo paese di origine, e mai una posizione dominante in tutti i numerosi paesi in cui è leader.

E-book, una storia infinita

L'e-book è meglio di Terminator: non lo distrugge nessuno, neppure la vergogna del più ridicolo flop tecnologico degli ultimi anni. Se ne parla da quasi un decennio e praticamente di e-book nessuno ne ha usato uno. È una «*device*», un supergadget tecnologico, bello, elegante, che dovrebbe far gola a schiere di «digerati» (i «digital-letterati») eppure non batte chiodo. Ci investono grandi e piccoli, editori e softwarehouse, giganti dell'elettronica di consumo e outsider. Siamo praticamente alla terza generazione e: niente.

Sony ha messo in vendita lo scorso settembre il suo nuovo *reader*. Tecnologia nuova sviluppata insieme al MIT (si chiama E-Ink, i prototipi sono in giro da anni, uno è anche arrivato alla Scuola per librai di Venezia nel 2003). Lo schermo non è retroilluminato, come quello di un portatile: si deve leggere alla luce come un libro normale, alla luce naturale. Contiene una piccola biblioteca (75 titoli), consuma pochissimo; dovrebbe essere compatibile con tutti gli altri file che farebbe comodo scaricare da un computer normale, ma i test sul campo (WSJ) dicono che in pratica non è così vero. Se vuoi un libro, lo devi comprare dal sito Sony, così come si fa con l'iPod e la musica da Apple. Costa 350 dollari e Sony dice che è andato subito esaurito, però non dice quanti ne ha venduti, e questo vuol dire una sola cosa: pochi. Sarà il regalo natalizio di ricchi intellettuali newyorkesi? Può darsi, ma in Montana ci arriverà mai? E in Italia?

L'editoria digitale è stata invece affrontata con toni superottimistici al recente meeting promosso dall'Association of American University Presses: bisogna «rendere disponibile quanto più materiale possibile nel minor tempo possibile». Gli interventi che spingono a considerare Google, Yahoo e Microsoft un'opportunità e non una minaccia sono un segnale chiaro di come le University Press americane abbiano sposato il futuro elettronico di libri e riviste. Siamo, insomma, al giro di boa; ora si pensa al «come» piuttosto che al «contro» e si cerca un modello strategico-tecnologico adeguato per gestire le licenze per i libri e testi in digitale. Nella vecchia Europa il colosso tedesco Springer Science si sta muovendo con un modello semplice, pensato per quella

categoria di testi che può essere letta su uno schermo. Vedremo. La prima casa editrice tedesca (fatturato di 588 milioni di euro nel 2005, +8,1%) ha infatti deciso di vendere alle biblioteche universitarie e alle aziende la versione digitale delle annate dei suoi periodici scientifici, medici e professionali e delle novità librarie a un prezzo compreso tra i 94 e i 285 euro, dipende da quanto è «grande» l'acquirente. Il fatto veramente nuovo è che agli oltre 10.000 titoli digitali in vendita on line non è imposta alcuna restrizione: si possono condividere, inviare, mettere in un server a disposizione della biblioteca. Per sempre. Davvero si pensa ancora di poter leggere *Il Codice da Vinci* su uno schermo grosso come un tascabile? Perché o leggi un testo scientifico, e lo fai anche a computer, oppure su un e-book devi poter leggere un superbestseller e avere almeno una parte di quel pubblico. Il 10% basterebbe, qualche milione. Altrimenti non ha senso. In pista, pare, anche un consorzio Panasonic/Amazon; Yahoo; il Börsenverein (l'associazione di editori e librai tedesca, con un progetto sponsorizzato dall'Unione Europea al quale si sta accordando anche la Francia). E Microsoft, che ha stretto un accordo con Kirtas Technologies, la Ferrari degli scanner (quasi una pagina al secondo), quella che ha dato a Google un fondamentale atout tecnologico. A questo punto, la natura stessa del libro elettronico inizia a essere confusa e non si può che procedere per ipotesi. Eccone una.

Google metaeditore

Se la partita tra Google e gli editori dovesse chiudersi adesso, Google avrebbe vinto. Da una parte Google colleziona sempre nuovi processi per infrazione al copyright, ultimi quelli aperti dagli editori belgi e francesi lo scorso ottobre; dall'altra conquista nuovi, prestigiosi partner. Alla fine del 2006 hanno aderito al Google Books Library Project anche la University of Virginia e la Complutense di Madrid (la prima di lingua spagnola), oltre a University of Michigan, New York Public Library, Oxford University, Stanford University, University of Wisconsin-Madison. Come se non bastasse Google sta conducendo un progetto pilo-

ta con la Library of Congress, come dire la biblioteca delle biblioteche.

Il modello di business di Google è centrato su due pilastri: massima efficienza e funzionalità del motore di ricerca e vendita di pubblicità – tramite appositi servizi – su quanti più canali possibile. Google è il primo, gli altri rincorrono tutti quelli che contano. Ma Google ha dalla sua molto di più. Finanza: fatturato 2005, 6,1 miliardi di dollari, praticamente tutti dalla pubblicità; capitalizzazione in borsa 124 miliardi di dollari. Insomma, soldi per idee nuove non ne mancano. Pubblico: Google parla a 380 milioni di persone in 35 lingue. Raccoglie informazioni, le ridistribuisce gratuitamente, e offre agli inserzionisti un nuovo modo di pianificare la pubblicità, in maniera autonoma, sulla base di aste, e tutto on line. Senza infrastrutture costose. Il target pubblicitario sono i clienti, e i clienti sono praticamente delle community (ha appena comprato YouTube, per 1,65 miliardi di dollari, un sito che permette a chiunque di mettere on line i propri filmati: 100 milioni di accessi al giorno), e sulle community si può fare pubblicità mirata, efficace, non percepita come invasiva; e Google si sta espandendo anche nelle mail gratuite, nella telefonia e nella tv. Per questo Google sta cercando di creare un collettore in grado di distribuire pubblicità mirata su tutti i media (e di poterne misurare così i risultati). Non è detto che ci riesca, ma per adesso è un passo avanti a tutti gli altri. Il modello di business che sostiene la grande biblioteca virtuale di Google è in questi paraggi, perché parole, sequenze di parole, titoli o argomenti sono facilmente associabili a una pubblicità mirata, un messaggio che può catturare più facilmente l'attenzione. Ma il progetto librario di Google è solo uno dei canali per vendere pubblicità.

È probabile che le centinaia di milioni di giovani scolari indiani, cinesi (e non solo) in un futuro prossimo usino solo Internet. Estratti di libri, filmati, file musicali, lezioni registrate in mp3, il tutto mischiato con una chat, un passaggio sui blog preferiti e una mezz'ora a vedere gratis filmati della natura più diversa. Questo è quello che già si può fare oggi. Cosa ci potrebbe riservare il 2043, quando i giornali saranno andati definitivamente in pensione? Google e i suoi concorrenti stanno riscrivendo le regole del mercato, scrive John Battelle – cofondatore di «Wired» –

in un importante saggio (*Google e gli altri*, Raffaello Cortina, 2006). È possibile – ci mette in guardia – che i motori di ricerca possano trasformare la nostra cultura. Se Internet diventa area di transito di gran parte delle nostre comunicazioni, allora la sintassi e i risultati proposti dal motore di ricerca diventeranno parte delle nostre scelte, il modo con cui poniamo relazioni tra fatti, oggetti, azioni, «il database dei desideri». Allo stesso tempo i motori di ricerca potrebbero diventare metaeditori, metabiblioteche e, perché no, anche metalettori. Chi ci dice che l'India non possa saltare a piè pari la tecnologia-libro e arrivare subito ai contenuti on line?

Ma questo lo sapremo solo nell'ultima edizione dell'ultimo giornale, in un giorno qualsiasi, nella primavera del 2043.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

Dei titoli citati si dà l'indicazione dell'editore e della data di pubblicazione solo quando sono oggetto di specifica trattazione.

- ACANFORA, M.
Pappamondo 2006. Guida ai ristoranti stranieri e ai negozi di alimentari etnici di Milano (Terre di mezzo, 2005), 163
- ACQUAVIVA, 103
- ADDICTIONS, 61
- ADELPHI, 114
- AESVI (Associazione Editori Software Videoludico Italiana), 213
- AIB (Associazione Italiana Biblioteche), 184
Le biblioteche per la libertà di accesso all'informazione, convegno (maggio 2006), 184
- AIE (Associazione Italiani Editori), 194, 218
Osservatorio editoria digitale 2006, 218
- AIRPLANE, 164
- ALI (Associazione Librai Italiani), 159
- ALICATA, M. 86
- ALIGHIERI, D. 107. 109
- ALLENDE, I. 74
«Almanacco Letterario Bompiani», 11
- ALZHEIMER, malattia, 214
- AMAZON, 226, 227
- AMENDOLA, G. 87
A' Marechiaro, canzone, 107
- AMMANITI, N. 23
Io non ho paura (Einaudi, 2001), 23
- ANAYA, 228
- ANTENNA 3, 154
- ANTONACCI, B. 111
- APPLE, 215, 217, 230
- ARBASINO, A. 174
Rap! (Feltrinelli «SuperUe», 2001), 174
Rap 2 (Feltrinelli «SuperUe», 2002), 174
- «Arcipelago» (L'), Einaudi, 173
- ARCURI, M. 53
- ARSUAGA, J.L. 114

- Luce si farà sull'origine dell'uomo* (Feltrinelli, 2006), 114
- «ArteLinus», 42
- ASENSI, M. 74
- ASOR ROSA, A. 89
- All'alba di un mondo nuovo* (Einaudi, 2002), 89
- Atlante Metodico* (De Agostini, 2004), 157
- AUGIAS, C. 35, 205
- I segreti di Roma. Storie, luoghi e personaggi di una capitale* (Mondadori, 2005), 205
- Quella mattina di luglio* (Mondadori «Oscar bestsellers», 2005), 35
- AUSTEN, J. 90
- AVOLEDO, T. 68
- Lo stato dell'Unione* (Sironi, 2005), 68
- «Avvenire» (L'), 114
- AYALA, F. 114
- Le ragioni dell'evoluzione* (Di Renzo, 2005), 114
- BACHTIN, M. 20, 27
- BAGGIOLI, V. 36
- BALDINI E CASTOLDI, 62, 149
- BALDINI, E. 23, 59
- Come il lupo* (Einaudi, 2006), 23
- BALLESTRA, S. 108, 207
- BANDA, A. 136
- Scusi, prof, ho sbagliato romanzo* (Guanda, 2006), 136
- BANFI, A. 83, 85, 86, 87
- BARICCO, A. 77, 78, 79, 80, 81, 141, 203, 206, 207
- Barbari* («la Repubblica», dal maggio 2006), 82
- Castelli di rabbia* (Rizzoli, 1991), 78
- Novecento* (Feltrinelli, 1994), 78
- Questa storia* (Fandango Libri, 2006), 77, 78, 79, 206, 207
- Senza sangue* (Rizzoli, 2003), 78
- Seta* (Rizzoli, 1996), 78
- BATTELLE, J. 233
- Google e gli altri* (Raffaello Cortina Editore, 2006), 233
- «Battello a vapore» (Il), Piemme, 119
- BATTISTI, L. 106
- Il tempo di morire*, canzone, 106
- BAUDELAIRE, C. 13, 111
- Les Fleurs du mal*, 13
- BECCOGIALLO, 44
- BEHE, M. 115
- Darwins' Black Box* (The Free Press, 1996), 115
- «Belfagor», 13
- BENJAMIN, W. 13
- BENNI, S. 174
- Blues in sedici. Ballata della città dolente* (Feltrinelli «Universale Economica», 1998), 174
- BERARDINELLI, A.
- Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda* (con G. Ferroni, Donzelli, 2006), 77
- BERLINGUER, L. 138
- BERLUSCONI, S. 208
- BERMAN, M. 13
- BERNARDI, L. 39, 63
- BERNARDINI, C. 113
- Fisica vissuta* (Codice editore, 2006), 113
- BERSELLI, E. 110
- BERTELSMANN, 224, 226, 229
- BERTONI, A. 111
- Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni* (Book Editore, 2005), 111
- BEZZOLA, G. 11
- Preistoria e storia del giallo all'italiana* (in *Pubblico* 1977), 11
- BIAGI, E. 206
- Era ieri* (Rizzoli, 2005), 206
- BIANCIARDI, L. 12, 168

- L'antimeridiano* (Ex Cogita – ISBN edizioni, 2005), 168
- BIBLIOTECA DIGITALE EUROPEA, 219
- BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, 190
- «Biblioteca per la mia infanzia» (La), Salani, 119
- BIGAZZI, S. 109
- BILENCCHI, R. 170
- BIONDILLO, G. 10, 14, 15, 25, 67, 68
Con la morte nel cuore (Guanda, 2005), 15
Per cosa si uccide (Guanda, 2004), 25
- «Black», Marsilio, 60
- BLAKE, Q. 119
- BLOOM, C. 221
- BMG, 215
- BOL.COM, 226
- BOMPIANI, 168, 170
- BONCINELLI, E. 113, 114
Le forme della vita (Einaudi, 2006), 114
- BONELLI, S. 44
- BONGUSTO, F. 111
Una rotonda sul mare, canzone, 111
- BONVI (pseud. di F. Bonvicini), 39
Nick Carter («Gulp! I fumetti in tv», 1972 e 1974; «Il Paladino», 1972-1973; «Il Corriere dei ragazzi», 1972-1975; Dardo, 1972-1974 e 1976; Cenisio, 1975; Editoriale Corno, 1975-1976 e 1979; Mondadori, 1976 e 1978; «Supergulp!», 1977-1979 e 1981; Malipiero, 1979; «la Repubblica», 2005), 39
- BOOKSHOP MANAGER 2006, 159
- Borgo antico*, canzone, 108
- BOROLI, P. 152
- BOROLI-DRAGO, famiglia, 156
- BÖRSENVEREIN, 231
- BOURDIEU, P. 88
- BRASSENS, G. 106
- BRERA, G. 141, 145
- BRIZZI, E. 97, 207
Jack Frusciante è uscito dal gruppo (Transeuropa, 1994), 97
- BROWN, D. 62, 72, 150, 202, 203
Angeli e demoni (Mondadori, 2004), 203
Crypto (Mondadori, 2006), 73, 203
Il codice da Vinci (Mondadori, 2004), 72, 202, 203, 231
La verità del ghiaccio (Mondadori, 2005), 203
- BUNKER, M. (pseud. di L. Secchi), 37, 39, 42
Alan Ford (Edizioni Corno, 1969-1982; Max Bunker Press, 1983-), 39
Kriminal (Editoriale Corno, 1964-1974), 37
- BUONGIORNO, S. 123
- BUONGIORNO, T. 119
- «BUR», 107
- BURTON, T. 123
- BUSCAGLIONE, F. 25
- BUTTAFUOCO, P. 202, 207
Le uova del drago (Mondadori, 2005), 207
- CACUCCI, P. 59
Puerto Escondido (Interno Giallo, 1990), 59
- CAFASSO, G., santo, 169
- CAJELLI, D. 45
Pulp Storie (con L. Rossi, Scuola del Fumetto, 1996; Edizioni BD-Black Velvet, 2005), 45
- CALVINO, I. 19, 134, 150, 203
- CAMBI, C.
Street food. Salato, dolce, etnico, tipico: i migliori indirizzi per mangiare in libertà senza andare al ristorante (De Agostini, 2006), 164

- CAMETTI, E. 126, 127
- CAMILLERI, A. 10, 14, 15, 16, 23, 26, 60, 65, 67, 202, 203, 205
Il medaglione (Mondadori, 2005), 203
L'odore della notte (Sellerio, 2001), 15
La forma dell'acqua (Sellerio, 1994), 15
La gita a Tindari (Sellerio, 2000), 15
La luna di carta (Sellerio, 2005), 203
La pensione Eva (Mondadori, 2006), 203
La vampa d'agosto (Sellerio, 2006), 203, 205
- CANESTRINI, D. 163
Andare a quel paese. Vademecum del turista responsabile (Feltrinelli, 2001), 163
- «Canguri» (I), Feltrinelli, 91
- CAPRIOLO, E. 11
La copertina dei gialli («Almanacco Letterario Bompiani», 1963), 11
- CAPUANA, L. 169
- CARDELLA, L. 207
Volevo i pantaloni, 75
- CARDINI, F. 34
Il fiore d'oro (Hobby & Work, 2006), 34, 35
Lo specchio (Hobby & Work, 2004), 34
- CARLOTTO, M. 17, 22, 59, 60
L'oscura immensità della morte (e/o, 2004), 22
Nordest (e/o, 2005), 22
- CAROFIGLIO, G. 17
Ad occhi chiusi (Sellerio, 2003), 17
Testimone inconsapevole (Sellerio, 2002), 17, 18
- CASATI MODIGNANI, S. 206
Rosso corallo (Sperling & Kupfer, 2006), 206
- CASSOLA, C. 23
Il taglio del bosco, 23
- CASTELLI, A. 38
Gli Aristocratici («Il Corriere dei ragazzi», 1973; Le Mani, 2002; Comics 101, 2003), 38
L'Ombra («Il Corriere dei ragazzi», 1973), 38
- CATAFFI, B. 100
- CATULLO, 100
- CELENTANO, A. 166
- CENTRO NAZIONALE DI STUDI MANZONIANI, 169
- CHANDLER, R. 18, 68
- CHANDRA, V. 75
Sacred Games, 75
- CHERCHI, G. 77
- CHEVALIER, T. 73
La ragazza dall'orecchino di perla (Neri Pozza, 2001), 73
- CIOLFI, F. 38
- CIRILLO, S. 168
Una, cento, mille lettere (Bompiani, 1988 e 2005), 168
- CITATI, P. 77
Città in nero. Nove storie italiane (Guanda, 2006), 24
- «City Book», Mondadori, 164
- «Classici Bur» (I), Rizzoli, 101
- «Classici contemporanei» (I), Rizzoli, 170
- «Classici della poesia» (I), Fabbri, 129
- CLERICI, A. 128
La prova del cuoco (Rai-ERI, 2001; poi Fabbri-Rcs in fascicoli), 128
- CLUP GUIDE, 163
- COCAPARDO, D. 64
- COCCIA, P. 113
- COCONINO PRESS, 45
- CODICE EDITORE, 113
- COELHO, P. 203
- COLAPRICO, P. 14, 24

- La nevicata dell'85* (Tropea, 2001), 14
La primavera dei mai morti (Tropea, 2002), 14
Quattro gocce di acqua piovana (Tropea, 2001), 14
Trilogia della città di M. (Tropea, 2004), 24
- COLOMBO, C. 196
 «Colorado Noir», 61
- COMASTRI MONTANARI, D. 30, 60
Cui prodest (Hobby & Work, 2005), 30
Gallia est (Hobby & Work, 2006)
In corpore sano («I gialli Mondadori», 1991; Hobby & Work, 1998 e 2005), 30
Morituri te salutant («I gialli Mondadori», 1994; Hobby & Work, 1998 e 2005), 30
Mors tua («I gialli Mondadori», 1990; Hobby & Work, 1997 e 2006), 30
Parce sepulto («I gialli Mondadori», 1996; Hobby & Work, 2005), 30
Spes ultima dea (Hobby & Work, 2006), 30
Tenebrae (Hobby & Work, 2005), 30
- «Comix», 42
 «Commissario Maigret» (II), serie televisiva, 50
 «Commissario Montalbano» (II), serie televisiva, 50
- COMPLUTENSE, 231
- CONAN DOYLE, A. 14, 18
- CONIGLIO EDITORE, 40
- CONNELLY, M. 204, 229
Utente sconosciuto (Piemme, 2005), 204
- CONTE, A. 45
L'ultimo della lista (Magic Press, 2006), 45
- CONTE, G. 103
- COOP, 161
- COOP, librerie, 161
- CORNWELL, P. 73, 204
Predatore (Mondadori, 2006), 204
 «Corriere dei ragazzi» (II), 38
 «Corriere della Sera», 140
Corso d'Inglese (De Agostini, 2006), 157
Corso di scacchi Harry Potter (De Agostini, 2005-), 157
 «Corto Maltese», 43
- COSSI, P.
Unabomber (con I. Mauric, BeccoGiallo «Cronaca Nera», 2005), 44
- COSSIO, C. 36
 «Costanzo Show», programma televisivo, 96
- COYNE, G.S.J. 116
- CREPET, P. 96
 «Criceti» (I), Salani, 121
- CROCE, B. 107, 108
 «Cronaca Nera», BeccoGiallo, 44
- CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università Italiane), 191
- CRUI-SIAE, 185
 «CSI», serie televisiva, 53, 54
Cuore è uno zingaro (II), canzone, 108
- D'ALESSIO, G. 111
- D'ANDREA, G. 32
La misteriosa storia del ritratto di Oloferne (Robin Edizioni, 2006), 32
- D'ANNUNZIO, G. 34
- D'INNELLA, M. 164, 165
- D'ORRICO, A. 140
- DAHL, R. 118, 120, 121, 122, 123, 209
La fabbrica di cioccolato (Salani «Gl'Istrici d'oro», 2005), 121, 123
Le streghe (Salani «Gl'Istrici», 1987), 121, 209

- DANGDANG.COM, 226
 DANTE vedi ALIGHIERI, D.
Dark side (The) (Einaudi «Stile libero big», 2006), 24
 DARWIN, C. 114, 115, 116
 DAVIS, L. 28
 L'oro di Poseidone (Tropea, 2004), 28
 La mano di ferro (Tropea, 2002), 28
 La venere di rame (Net, 2005), 28
 Le miniere dell'imperatore (il Saggiatore, 2002), 28
 DAWKINS, R. 113, 114
 Il gene egoista (Mondadori, 1994), 114
 DAZIERI, S. 25, 63
 La cura del gorilla, 63
 DE AGOSTINI, 126, 127, 152, 153, 154, 155, 156, 164
 DE AGOSTINI, G. 152
 DE ANDRÉ, F. 110
 DE ANGELIS, A. 12
 DE ANGELIS, M. 112
 DE CATALDO, G. 24, 63
 Nero come il cuore (Interno Giallo, 1989; «Gialli Mondadori», 2002; Einaudi «Stile libero noir», 2006), 63
 Romanzo criminale (Einaudi «Stile libero», 2002), 23, 63
 DE CÉSPEDES, A. 170
 DE GREGORI, F. 110
 DE LUCA, E. 172, 173
 Solo andata (Feltrinelli, 2005), 173
 DE LUCA, G. 41
 Il commissario Spada («Il Giornalino», 1970-1982; Edizioni BD-Black Velvet, 2002-), 41
 DE MARI, S. 118, 123
 L'ultimo elfo (Salani «Gl'Istrici», 2004), 118
 DE MARIA, G. 39
 Nick Carter («Gulp! I fumetti in tv», 1972 e 1974; «Il Paladino», 1972-1973; «Il Corriere dei ragazzi», 1972-1975; Dardo, 1972-1974 e 1976; Cenisio, 1975; Editoriale Corno, 1975-1976 e 1979; Mondadori, 1976 e 1978; «Supergulp!», 1977-1979 e 1981; Malipiero, 1979; «la Repubblica», 2005), 39
 DE MICHELE, G. 61
 Tre uomini paradossali (Einaudi «Stile libero noir», 2004), 61
 DE RIENZO, G. 33
 Lettere d'amore di un giudice corrotto (Marsilio, 2006), 33
 DE ROBERTIS, G. 107, 108
 DE VECCHI ROCCA, L. 11
 Apoteosi e decadenza del romanzo poliziesco d'azione («Nuova Antologia», agosto 1969), 11
 DE VILLIERS, G. 20
 DEEVER, J. 203
 La luna fredda (Sonzogno, 2006), 204
 DEDALO EDIZIONI, 115
 DEL BUONO, O. 42, 149
 DEL MONTE, A. 11
 Breve storia del romanzo poliziesco (Laterza, 1962), 11
 DEMBSKI, W. 115
 No Free Lunch (Rowman & Littlefield, 2002), 115
 «Desperate Housewives», serie televisiva, 50
 DI BELLA, S. 155
 DI CARA, P. 22
 Vetro freddo (e/o, 2006), 22
 DI FULVIO, L. 32, 33
 La scala di Dionisio (Mondadori, 2005), 32
 DI GIACOMO, S. 106, 10, 1087
 'O Munasterio, poemetto, 107
 Poesie («Bur», 2005), 107
 Poesie (Ricciardi, 1907), 107

- DI RENZO EDITORE, 114
Dick Fulmine («Il Vittorioso», 1938-1955), 36
 DICKENS, C. 32
 DIGITAL MUSIC REPORT IFPI 2006, 215
 DISNEY, 217
 DOBZHANSKI, T. 115
 DOISNEAU, R. 104
 DONI, P.
 Ci vediamo al bar Biturico (Guanda, 2006), 148
 DONIZETTI, G. 169
 DONZELLI, 77
 DOODY, M. 28
 Aristotele detective (Sellerio, 1999), 28
 Aristotele e la giustizia poetica (Sellerio, 2000), 28
 DORLING KINDERSLEY LIMITED, 164
 DRAGO, M. 154
 DUMONT TASCABILI PER VIAGGIARE, 163
 DÜRRENMATT, F. 18
 DYLAN, B. 106
- EA, 214
 ECO, U. 16, 19, 29, 65, 67, 68, 150
 Il nome della rosa (Bompiani, 1980), 16, 19, 29, 31, 67
 «Economist», 222
 ECONTENT PLUS, 220
 EDITIS, 229
 EDIZIONI ATLAS, 153
 EDIZIONI BD-BLACK VELVET, 41, 45
 EDIZIONI DEL VASCHELLO, 41
 EDIZIONI EMME, 120
 EDT, 164
 EINAUDI, 59, 84, 104, 114, 136, 173, 174
 EINAUDI SCUOLA, 133
 EINAUDI «STILE LIBERO», 42, 59, 63
 EINAUDI «STILE LIBERO BIG», 63
 EINAUDI «STILE LIBERO NOIR», 59, 61, 63
- EINAUDI TASCABILI, 62, 63
 E-INK, 230
 ELIOT, T.S. 111
 ELLROY, J. 24
 Jungletown Jibad (Bompiani, 2006), 24
 ENDE, M. 120
 ENNA, F. 12
 E/O, 60
 «ER», serie televisiva, 50
 ESA (Entertainment Software Association), 212
 'E *spingole frangese*, canzone, 107
 EURA EDITORIALE, 38, 44
 EURIPIDE, 33
 Le Baccanti, 33
 EVANGELISTI, V. 22, 67
 EVANS, N. 204
 Quando il cielo si divide («Bur», 2005), 204
 EX COGITA, 168
 «Eyewitness Travel Guides», Dorling Kindersley Limited, 164
- FABBRI, 128, 129
 FAETI, A. 119
 «Fairy Oak», De Agostini, 156
 FALETTI, G. 62, 68, 146, 147, 149
 Io uccido (Baldini & Castoldi, 2002), 62, 64, 146, 147
 «Farsi un'idea», il Mulino, 113, 115
 FAZI, 93, 96
 FELTRINELLI, 92, 96, 114, 137, 173, 174
 FELTRINELLI EXPRESS, 161
 FELTRINELLI INTERNATIONAL, 160
 FELTRINELLI VILLAGE, 160, 161
 FELTRINELLI, librerie, 160, 161
 «Fenici Tascabili» (Le), Guanda, 103
 FENOGLIO, B. 134
 Una questione privata, 134
 FEO, M. 169
 FERRANDINO, G. 17, 26, 39

- Pericle il Nero* (Adelphi, 1998), 17
- FERRARI, 231
- FERRONI, G. 77
Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda (con A. Berardinelli, Donzelli, 2006), 77
- FEYERABEND, P. 116
Contro il metodo (Feltrinelli, 1979), 116
- FIAT, 79
- Fiori di fuoco. 100 poesie d'amore maledetto* («I Miti Poesia», Mondadori, 1998), 99, 100
- FLACCOVIO, D. 61
- FOFI, G. 77
- «Foglio» (II), 114
- FOIS, M. 17, 39, 63, 64
- FORD, 221, 22
- Foresta dei pugnali volanti (La)*, film, 75
- FORTICHIARI, V. 168
Cinquant'anni e più. Lettere 1933-1989 (Bompiani, 1995 e 2005), 168
- FRASSINELLI, 103
- «Frigidaire», 40
- FRUTTERO, C. 10
- FRUTTERO & LUCENTINI, 11, 12, 19, 65, 150
A che punto è la notte (Mondadori, 1979), 12, 13
La donna della domenica (Mondadori, 1972), 12
- GADDA, C.E. 10, 18, 65, 144
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (Garzanti, 1957), 10
- GAFFEO, E. 194, 195, 196, 19, 1987
- GALILEI, G. 31, 113
- GANDOLFI, S. 119, 123
- GANGEMI, D. 22
Il passo del cordaio («Il Sole 24 Ore», 2002), 22
- GARBOLI, C. 160
- GARCÍA MÁRQUEZ, G.
Cent'anni di solitudine, 78
- GAROFANO, L. 46
Delitti imperfetti (Tropea, 2004), 46
Delitti imperfetti. Atto II (Tropea, 2005), 47
- GARZANTI, 11
- GARZANTI SCUOLA, 157
- GATES, B. 22
- GENNA, G. 17, 24, 63
Grande Madre Rossa (Mondadori, 2004), 24
- GFK, 213
Secondo Rapporto Annuale sullo Stato dell'Industria Videoludica in Italia (AESVI, 2006), 213
- «Gialli (I)», Garzanti, 12
- «Gialli Mondadori», 58, 59, 60, 62, 63, 65
- «Gialloteca», 61
- GIARDINO, V. 38, 43
- «Giornale della Libreria», 125, 158
- «Giornale» (II), 114
- «Giornalino» (II), 41
- GIOVANNETTI, P. 138
L'istruzione spiegata ai professori (Ets, 2006), 138
- GIOVANNI PAOLO II, papa, 115
- GIOVANNONE, G. 137
Perché non sarò mai un insegnante (Longanesi, 2005), 137
- GIRAUDI, M. 126, 127, 128
- «Giudizio Universale», 77
- GIUNTI AL PUNTO, 158, 160, 161, 162
- GIUNTI DEMETRA, 164
- GIUSSANI, A. 37
Diabolik (Astorina Edizioni, 1962), 37
- GIUSSANI, L. 37
Diabolik (Astorina Edizioni, 1962), 37

- GIUTTARI, M. 47, 48, 62
Compagni di sangue (con C. Lucarelli, Le Lettere, 1998; «Bur», 2004), 47
Il mostro. Anatomia di un'indagine (Rizzoli, 2006), 47, 48, 49
La loggia degli innocenti («Bur», 2005), 47
Scarabeo («Bur», 2005), 47
- GNONE, E. 156
Fairy Oak. Il segreto delle gemelle (De Agostini, 2005), 157
- GOMEZ, P. 202, 206, 208
Le mille balle blu (con M. Travaglio, Rizzoli, 2006), 206, 208
- GONANO, G. 41
Il commissario Spada («Il Giornalino», 1970-1982; Edizioni BD-Black Velvet, 2002-), 41
- GOODWIN, J. 204
L'albero dei Giannizzeri (Einaudi, 2006), 204
- GOOGLE, 28, 113, 187, 188, 189, 190, 192, 217, 219, 221, 222, 226, 230, 231, 232
- GOOGLE BOOKS LIBRARY PROJECT, 231
- GORI, L. 34
Il fiore d'oro (Hobby & Work, 2006), 34, 35
Lo specchio (Hobby & Work, 2004), 34
- GORKIJ, M. (pseud. di A.M. Peskov), 20
- GOVI, G. 129
- GRAMSCI, A. 83
- GRANATA PRESS, 39, 58, 60, 64
- GRILLO, B. 202
Tutto il Grillo che conta. Dodici anni di monologhi, polemiche, censure (Feltrinelli, 2006), 205, 208
- GRISHAM, J. 73, 204, 224
Il broker (Mondadori, 2005), 204
- GTECH, 154
- GUANDA, 103, 108, 136, 138
 «Guardian» (The), 211, 212
 «Guide blu», TCI, 164
 GUIDE ITER, 164
 «Guide oro», TCI, 165
 «Guide tematiche» (Le), TCI, 164
 «Guide Turistiche» (Le), TCI, 164
 «Le Guide rosse», 164, 166
 «Le Guide verdi», 164, 165, 166
 «Itinerari», 164
 «Guide Verdi», Michelin, 164
- GUILDE, 154
- «Gulp! Fumetti in tv», trasmissione televisiva, 40
- HACHETTE, 155, 164, 224, 225, 228
 HACHETTE UK, 225
 HACHETTE-FILIPACCHI, 229
- HAMMERSLEY, B. 212
- HAMMETT, D. 18, 41
- HANNA&BARBERA, 45
- HARING, B. 115
Perché l'orso polare è bianco? L'evoluzione e la storia della vita (Dedalo, 2006), 115
- HARPERCOLLINS, 76, 224
 HARPERCOLLINS INDIA, 225
Hellboy, film, 45
- HIKMET, N. 99
Altre poesie d'amore («I Miti Poesia», Mondadori, 1997), 99
Le poesie d'amore (Mondadori, 2002), 104
- HMV, 226, 227
- HOBBY & WORK, 30, 58, 60
- HODDER HEADLINE, 229
- HODGSON BURNETT, F. 124
Il giardino segreto (Salani «Gl'Istrici», 2005), 124
Il piccolo Lord, 124
- HOFFMANN, E.T.A. 14
- HOLTZBRINCK, 229
- HOPWOOD, D. 114

- HORNBY, N. 108
 HOSSEINI, K. 73, 205
 Il cacciatore di aquiloni (Piemme, 2004), 73, 74, 205
 The Kite Runner, 73, 74
 HOUELLEBECQ, M. 74
 HOWARD, R. 203
<http://dx.medra.org/10.1390/LB2006>, 198
http://dx.medra.org/10.1390/SG2000_indagine_econometrica, 198
- IANNACCONE, I. 31
 L'amico di Galileo (Sonzogno, 2006), 31, 32
 IARD, 137
 IBBOTSON, E. 121
 IFLA (International Federation of Library Associations), 192
 IFPI, 222
 IGORT (pseud. di I. Tuveri), 45
 5 è il numero perfetto (Phoenix, 1995; Coconino Press, 2002; Rizzoli, 2006), 45
 IL LIBRACCIO, 158
 IL MULINO, 110, 115
 IL SAGGIATORE, 170
 «Incantesimo», serie televisiva, 50
 INDIA TODAY GROUP, 225
 «Insetti nel mondo», De Agostini, 127
 INTERNET, 28, 94, 129, 187, 188, 190, 192, 210, 211, 212, 214, 217, 218, 219, 222, 226, 232, 233
 INTERNO GIALLO, 59, 63
 INTERPOL, 41
 «Intrepido», Casa Editrice Moderna, poi Universo (1935-1998), 38
Investire per crescere (<http://dx.medra.org/10.1390/LB2006>; http://dx.medra.org/10.1390/SG2000_indagine_econometrica), 198
Io tu e le rose, canzone, 109
- IPA (International Publishers Association), 221, 222
 IPOD, 214, 215, 230
 IPTV, 217
 ISBN EDIZIONI, 168
 ISELLA, D. 169
 Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese (Centro Nazionale di studi manzoniani, 2005), 169
 ISFE, 214
 ISTAT, 197
 ISTITUTO DEMOSKOPEA, 203
 ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, 152, 153, 154
 ISTITUTO LUCE, 157
 «Istrici» (GI'), Salani, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124
 iTUNES, 214
 IULM, 109
 IZZO, J.-C. 26
- JACOVITTI, 36
 JAKUBOWSKI, M. 29
 Arte del delitto. Omaggio a Ellis Peter (Fanucci, 2006), 29
 JANSSON, T. 118, 120
 «Junior», Mondadori, 119
 JUPITER, 211
- KAFKA, F. 135
 Il castello, 135
 KEROUAC, J. 104
 KEYGUIDE, TCI, 165
 KEYNES, J.M. 197
 KHADRA, Y. 26
 KING, S. 24, 144, 204
 Cell (Sperling & Kupfer, 2006), 204
 KINSELLA, S. 203
 KIRTAS TECHNOLOGIES, 231
 KORDA, M. 221
 KRACAUER, S. 21

- LAGARDÈRE, A. 228, 229
 LAGARDÈRE, J.-L. 228
 «LancioStory», Eura Editoriale (1975-), 38
 LANDOLFI, T. 170
 LANGDON, R. 203
 The Salomon Key, 203
Lasciatevi guidare. Da Torino a Palermo i migliori indirizzi per le più belle visite guidate (Airplane, 2006), 164
 LATERZA, 11, 176
 «Law & Order», serie televisiva, 54
 LEE MASTERS, 104
 LEE, A. 75
 LEGNANESI, compagnia teatrale, 129
 LENIN, V.I.U. 20
 LEONI, G. 30, 60, 62
 Dante e i delitti della Medusa (Mondadori, 2000), 30
 I delitti della luce (Mondadori, 2005), 30
 I delitti del mosaico (Mondadori, 2004), 30
 LEOPARDI, G. 109, 111
 LEOSINI, F. 50
 «Letteratura», 11
 LEVER, R. 140
 LEVI, P. 134
 Se questo è un uomo, 134
 LEWIS, C.S. 209
 Le cronache di Narnia (Mondadori, 2005), 208
 The Chronicles of Narnia, versione indi, 225
 LEWONTIN, R. 115
 LIALA (pseud. di A.L. Cambiasi Negretti), 94, 95
 LINCEI, accademia, 31
 LINDGREN, A. 118, 121, 122
 «Linus», 149
 LIONS GATE, 217
 LITTLE, BROWN, 229
 LODOLI, M. 136, 138
 I professori e altri professori (Einaudi, 2003; Einaudi Tascabili, 2005), 138
 LODOLO D'ORIO, V. 137
 LOESCHER, 133
 «Lonely Planet», Edt, 164
 LONGANESI, 29, 137
 LORENZON, A. 164
 LOTTOMATICA, 154
Love Book. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi (The) (Mondadori «Oscar varia», 2003), 100, 101
 LUCA E CLAUDIA, 94
 Notte prima degli esami (Mondadori, 2006), 94
 LUCARELLI, C. 17, 23, 39, 46, 47, 50, 58, 59, 63
 Almost blue (Einaidi «Stile libero», 1997), 17
 Compagni di sangue (con M. Giuttari, Le Lettere, 1998; «Bur», 2004), 47
 Scena del crimine, serie televisiva (con M. Picozzi, 2005), 47
 Serial Killer, serie televisiva (con M. Picozzi, 2003), 47
 Tracce criminali, serie televisiva (con M. Picozzi, 2006), 47
 LUCENTINI, F. 10
 LUCIANO VANNI EDITORE, 164
 LULA DA SILVA, I. 224
 LUPERINI, R. 89
 I salici sono piante acquatiche (Manni, 2002), 89
 MACCHIAVELLI, L. 12, 22, 61, 67
 Fiori alla memoria (Garzanti, 1975; Einaudi «Stile libero», 2001), 12
 Ombre sotto i portici (Garzanti, 1976; Einaudi «Stile libero», 2003), 12
 MACMILLAN, 224

- MACONI, G.
Delitto Pasolini. Cronaca a fumetti (BeccoGiallo «Cronaca Nera», 2005), 44
- MAGGIANI, M. 206, 207
Il viaggiatore notturno (Feltrinelli, 2005), 206, 207
- MAGIC PRESS, 2005
- MAGLIANA, banda, 23
- MAGNUS (pseud. di A. Raviola), 37, 38, 39, 41, 42
Alan Ford (Edizioni Corno, 1969-1982; Max Bunker Press, 1983-), 39
Kriminal (Editoriale Corno, 1964-1974), 37
Lo sconosciuto (Edizioni del Vascello, 1975-1976; «Il Resto del Carlino»-«La Nazione», 1981; «Orient Express», 1982-1984; «Comix», 1996; Einaudi, 1998; «la Repubblica», 2003), 41
«Mago» (II), 40, 43
- MAGRIS, C. 206, 207
L'infinito viaggiare (Mondadori, 2005), 206, 207
«Mamba», 45
- MANCHETTE, J.-P. 22
- MANDRAFINA, D. 38
Spaghetti Bros. (con C. Trillo e G. Saccomanno, «LancioStory», 1993-1998), 38
- MANFREDI, N. 53
- MANFREDI, V.M. 29
Alexandros (Mondadori «Oscar bestsellers», 2002), 30
Chimaira (Mondadori, 2001), 30
Il confine del mondo (Mondadori «Oscar bestsellers», 2002), 30
Il figlio del Sole (Mondadori «Oscar bestsellers», 2002), 30
Le sabbie di Amon (Mondadori «Oscar bestsellers», 2002), 30
Palladion (Mondadori «Oscar bestsellers», 2003), 30
«manifesto» (il), 137
- MANKELL, H. 74
- MANZI, G. 113, 115
Homo Sapiens (il Mulino, 2005), 115
- MANZONI, A.
I promessi sposi, 136
- MARCHESE, M. 45
Hollywood Bau («Mamba», 2005-), 45
- MARCOS Y MARCOS, 60
- MARCUZZI, A. 53
- MARKARIS, P. 26
- MARSILIO, 60
«Martin Pescatore» (II), Vallecchi, 120
- MASTROCOLA, P. 136, 138
La scuola raccontata al mio cane (Guanda, 2004), 138
La gallina volante (Guanda, 2000), 138
- MAURI, L. 194
- MAURIC, I.
Unabomber (con P. Cossi, BeccoGiallo «Cronaca Nera», 2005), 44
- MAURIZIO, G. 155
- MAYER, P. 222
The Vanishing Newspaper («Economist», 2006), 222
- MAYR, E. 114
L'unicità della biologia (Raffaello Cortina Editore, 2005), 114
- MAZZONI, G. 110, 111
Sulla poesia moderna (il Mulino, 2005), 110
- MAZZUCCO, M.G. 206, 207
Un giorno perfetto (Rizzoli, 2005), 206, 207
- MCBAIN, E. 24
- M-DIS DISTRIBUZIONE MEDIA, 153
- MELISSA P., 91, 92, 93, 95, 96, 97

- Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* (Fazi, 2003), 91, 93, 95, 96, 97
In nome dell'amore (Fazi, 2006), 92, 95, 96, 97
L'odore del tuo respiro (Fazi, 2005), 91, 93, 95, 97
- «Memoria» (La), Sellerio, 58, 60
- MENEGHELLO, L. 170
- MERCURIO, M. 38
- «Meridiani» (I), Mondadori, 66
- MERINI, A. 103, 104
Alla tua salute, amore mio! Poesie e pensieri (Acquaviva, 2003), 103
Canzone dell'ultimo amore (Acquaviva, 2006), 103
Fiore di poesia (Einaudi, 2006), 104
Io dormo sola (Acquaviva, 2005), 103
La volpe e il sipario. Poesie d'amore (Rizzoli, 2004), 103
Uomini miei (Frassinelli, 2005), 103
- MESSAGGERIE LIBRI, 158, 161
- MGM, 217
- MICHAËLIS, K. 121, 122, 124
Bibi una bambina del Nord (Salani «G'Istrici», 2005), 124
- MICHELIN, 164
- MICROSOFT, 214, 230, 231
- MIGLIACCI, B. 109
- MILANI, M. 38
I grandi del giallo («Il Corriere dei ragazzi», 1972; Ivaldi Editore, 1982), 38
Uomini contro («Il Corriere dei Ragazzi», 1972), 38
- MILLER, L. 176
Reluctant Capitalist (University of Chicago Press, 2006), 176
- MINGHI, A. 111
- MINOTAURO, 58, 60
- «Miti Poesia» (I), Mondadori, 99, 100, 101, 104
- MOCCIA, F. 91, 92, 94, 95, 205, 206
Ho voglia di te (Feltrinelli, 2006), 91, 93, 94, 205, 206
Tre metri sopra il cielo (Feltrinelli, 2004 e 2005, che propone la versione del 1992), 91, 92, 93, 94
- MONDA, D. 107
- MONDADORI, 18, 30, 60, 61, 62, 63, 65, 99, 100, 102, 114, 119, 164, 170, 172
- MONDADORI FRANCHISING, 160
- MONDADORI RETAIL, 160
- MONDADORI, A[LBERTO], 170
- MONDADORI, librerie, 100, 160
- «Monello» (II), Casa Editrice Moderna, poi Universo (1932-1990), 38
- MONTALE, E. 111
La casa dei doganieri, 111
- MONTANA, T. 49
- MONTANARI, R. 174
Nelle galassie oggi come oggi (con A. Nove e T. Scarpa, Einaudi, 2001), 174
- MONTRONI, R. 176
Vendere l'anima. Il mestiere del libraio (Laterza, 2006), 176
- MORANTE, E. 134
La Storia, 134
- MORATTI, L. 113, 114, 131, 133, 138
- MORAVIA, A. 134, 150, 170
Gli indifferenti, 134
- MORGAN, T. 115
- MOST, G.W. 13, 14
Urban blues e gialli metropolitani («Belfagor», 5, 2005), 13
- MP3, 215, 218
- MSN (Microsoft Network), 219
- MUCCINO, G. 95
- «Mulino» (il), rivista, 11
- MUÑOZ, J. 38, 42, 43
- MUSSOLINI, B. 35
- MYSFACE.COM, 215

- NAIR, A. 75
 NATIONAL GEOGRAPHIC, 164
 «Nature Biotechnology», 114
 «Nature», 114, 116
 NAVA, N. 119
 NAVARRO, J. 74
 NERUDA, P. 103, 104
 Poesie d'amore e di vita (Superpocket, 2001; Guanda, 2001), 103
 NESTLÉ, 221, 222
 NEW CORP, 215
 «New York Times», 73, 115
 NEWS CORPORATION, 224
 NEWTON, I. 116
 NIDASIO, G. 119
 NIELSEN RATING, 219
 NIELSEN/NETRATING, 217
 NIETZSCHE, F. 34
 NOBEL, premio, 74
 «Noir mediterraneo», e/o, 60
 NORTON, M. 120
 NÖSTLINGER, C. 118, 120, 121
 NOVE, A. 174
 Nelle galassie oggi come oggi (con T. Scarpa e R. Montanari, Einaudi, 2001), 174
 «Nuova Antologia», 11

 OFT (Office of Fair Trading), 227
 OJETTI, U. 108
 «Omnibus», Mondadori, 60, 62
 ONOFRI, S. 138
 Registro di classe (Einaudi, 2000), 138
Opere di Alessandro Manzoni, 169
Opere di Antonio Pizzuto (il Saggiatore, 1968-1972), 170
 ORGANIZZAZIONE MONDIALE DEL TURISMO, 163
 «Orgoglio», serie televisiva, 50
 «Orient Express», 40, 42, 43
 ORLANDO, G. 128, 129
 «Oscar», Mondadori, 100
 «Oscar bestsellers», Mondadori, 104
 «Oscar classici moderni», Mondadori, 104
 «Oscar varia», Mondadori, 100
 OSCAR, premio, 203
 OTTAKAR'S, 226, 227, 228
 OTTIERI, O. 12

 PAJETTA, G. 87
 PAMPALONI, G. 77
 PAMUK, O. 75
 Banat AlRiyhad, 75
 PANARELLO, M. vedi MELISSA P.
 PANASONIC/AMAZON, 231
 PANCRAZI, P. 108
 PANEBARCO, D. 40
 Big Sleeping («Il Mago», 1977-1979; Savelli, 1979; L'isola trovata, 1981-1982; «Orient Express», 1982; Glénat Italia, 1987), 40
 PANSÀ, G. 206
 Sconosciuto 1945 (Sperling & Kupfer, 2005), 206
 PAOLINE, librerie, 160
 PAOLINI, C. 208
 Eldest. L'eredità (Fabbri, 2005; Rcs «Libri oro», 2006), 208
 PAOLUCCI, M.
 Guida alla musica in Italia. Sussidiario dell'andar per musica (Luciano Vanni Editore, 2006), 164
 Papaveri e papere, canzone, 109
 PARGETER, E. vedi PETERS, E.
 PARKINSON, malattia, 214
 PARRESIADÉ, E. 138
 La scuola del P(l)of. L'istruzione superiore italiana dalla padella di Berlinguer alla brace della Moratti (Michele Di Salvo Editore, 2004), 138
 PASOLINI, P.P. 134
 Ragazzi di vita, 134
 PATTERSON, J. 73, 229

- PEARSON, 229
 PEARSON-PENGUIN, 224
 PENGUIN, 228
 PERESSON, G. 125
 Il mondo collezionato in fascicoli
 («Giornale della Libreria», novem-
 bre 2005), 125
 PERISSINOTTO, A. 23
 PETERS, E. (pseud. di E. Pargeter), 29
 Il cappuccio del monaco (TEA,
 1992), 29
 Il novizio del diavolo (Longanesi,
 1992; TEA, 1994), 29
 Il pellegrino dell'odio (Longanesi,
 1994; TEA, 1996), 29
 Il rifugiato dell'abbazia (TEA, 1993),
 29
 L'apprendista eretico (Longanesi,
 2000; TEA, 2002), 29
 La bara d'argento (Longanesi,
 1991; TEA, 2005), 29
 PETRARCA, F. 108, 169
 PETRONIO, G. 18
 Il romanzo poliziesco (Laterza,
 1985), 18
 PICCARDO, A. 45
 L'ultimo della lista (Magic Press,
 2006), 45
 PICOZZI, M. 47
 Scena del crimine, serie televisiva
 (con C. Lucarelli, 2005), 47
 Serial Killer, serie televisiva (con C.
 Lucarelli, 2003), 47
 Tracce criminali, serie televisiva
 (con C. Lucarelli, 2006), 47
 PIEMME, 119, 164
 PIEMME POCKET, 164
 PIERI, E.
 La Saponificatrice (BeccoGiallo,
 2005), 44
 PIEVANI, T. 113, 115
 La teoria dell'evoluzione (il Mulino,
 2005), 115
 PIKAIA, 113, 114
 PINKETTS, A.G. 25, 63
 PINO, A. 47
 PINTOR, L. 89
 Servabo. Memoria di fine secolo
 (Bollati Boringhieri, 1991), 89
 PIPERNO, A. 147
 PIRANDELLO, L. 134
 Il fu Mattia Pascal, 134
 PIUMINI, R. 119
 PLANETA, 154
 PLANETA DE AGOSTINI, 153
 PLATH, S. 100
 PLATONE, 195, 198
 PLAYSTATION 3, 214
 POE, E.A. 14, 18
 Poesie d'amore (Rizzoli, 2001), 101
 POLESE, R. 108, 109
 La musica che abbiamo attraversato
 (Guanda, 2005), 108
 POLIPHON MUSIKWERKE, 107
 PORTER, C. 116
 Anything goes, canzone, 116
 PRAGA, E. 100
 PRÉVERT, J. 103
 Poesie d'amore e libertà (Guanda,
 2005), 103
 PROIETTI, G. 53
 PROUST, M. 147
 «Publio Aurelio Pocket», Hobby &
 Work, 60
 «Publishers Weekly», 73
 PWC, 216
 Global Entertainment and Media
 Outlook, 216
 QUARZO, G. 119
 «qui Touring», TCI 164
 RABELAIS, F. 144
 RAFFAELLO CORTINA EDITORE, 114,
 233
 RAI, 40, 120

- RAMBELLI, L. 11
Storia del giallo italiano (Garzanti, 1979), 11
- RAMPINI, F. 75, 202, 206, 208
L'impero di Cindia. Cina, India e dintorni: la superpotenza asiatica da tre miliardi di persone (Mondadori, 2006), 75, 206, 208
- RANDOM HOUSE, 228
- RATZINGER, J. (papa Benedetto XVI), 113, 115
- RAVIOLA, A. vedi MAGNUS
- RAYMOND, A. 41
- RAYMOND, D. 22
- RCS, 128, 155
- RCS LIBRI, 128
- READER'S DIGEST ASSOCIATION (THE), 76
- REICHS, K. 204
Carne e ossa (Rizzoli, 2006), 204
 «Repubblica» (Ia), 42, 77, 82
 «Resto del Carlino» (II), 41
- RICCIARDI, 107
- RIDLEY, M. 114
Il gene agile (Adelphi, 2005), 114
- RIGOSI, G. 59
- RIZZI, F. 47
- RIZZO, S. 38
- RIZZOLI, 45, 62, 101, 102, 103, 163, 164, 170
- ROBERTS, N. 73
- ROCHE, P. 225
- RONCALLI, A.G. (papa Giovanni XXIII), 169
- RONG, J. 76
Lang Tuteng, 76
- ROSSANDA, R. 83, 84, 85, 86, 88, 89, 206
La ragazza del secolo scorso (Einaudi, 2005), 84, 85, 86, 89, 206
- ROSSI, L. 45
L'ultimo della lista (Magic Press, 2006), 45
Pulp Stories (con D. Cajelli, Scuola del Fumetto, 1996; Edizioni BD-Black Velvet, 2005), 45
- ROSSI, V. 106, 109, 110, 112
- ROTH, J. 195, 198
Viaggio in Russia, 195
 «Rough Guides» (The), Vallardi, 164
 «Routard», Hachette (in Italia TCI), 164
- ROWLING, J.K. 203, 208
Harry Potter e il Principe Mezzosangue (Salani, 2006), 208
- ROWMAN & LITTLEFIELD, 115
- ROY, A. 75
- RUINI, C., cardinale, 92
- RUIZ ZAFON, C. 73
L'ombra del vento (Mondadori, 2004), 73
- RUSHDIE, S. 75
- RUSS., A.
101 posti da non visitare (Piemme, 2006), 164
- «S&M – Strisce e Musica», «Il Resto del Carlino», 41
- SABA, U. 109
- SACCOMANNO, G. 38
Spaghetti Bros. (con D. Mandrafina e C. Trillo, «LancioStory», 1993-1998), 38
- SAINT-EXUPÉRY, A. DE 209
Il piccolo principe, 209
- SALANI, 118, 119, 120
- SALINGER, J.D.
Il giovane Holden, 141
- SALVATORES, G., 61
- SAMPAYO, C. 38, 42
- SANTACROCE, I. 172
Lovers (Mondadori «Strade blu», 2001), 172
- SANTAGATA, M. 109, 110
- SANTUCCI, A. 11
Per una storia del romanzo giallo («Il Mulino», 1, 1951), 11
 «SAS», 20

- SAVIANO, R. 46, 47, 48, 49, 202, 206, 208
Gomorra (Mondadori, 2006), 46, 47, 48, 49, 206, 208
- SBA (Sistemi Bibliotecari d'Ateneo), 191
- «Scala» (La), Rizzoli, 62
- Scarface*, film, 49
- SCARPA, T. 172, 173, 174, 175
Groppi d'amore nella scuraglia (Einaudi «L'Arcipelago», 2005), 173, 175
Nelle galassie oggi come oggi (con A. Nove e R. Montanari, Einaudi, 2001), 174
- SCERBANENCO, G. 10, 12, 15, 24
Venere privata (Garzanti, 1966), 12
- SCHIAVONE, W. 49
- SCHOENBORN, C. 115
- SCHULTZ, P. 164
1000 luoghi da vedere nella vita (Rizzoli, 2005), 164
- SCIASCIA, L. 10, 18, 65, 67
A ciascuno il suo (Einaudi, 1966), 11
Il giorno della civetta (Einaudi, 1961), 10
Letteratura del "giallo" («Letteratura», 3, 1953), 11
- SCORCU, A. 194, 195, 196, 197, 198
- SCUOLA DEL FUMETTO, 45
- SCURATI, A. 23
Il sopravvissuto (Bompiani, 2005), 23
- SEAT, 154
- SECCHI, L. vedi BUNKER, M.
- «Segretissimo», Mondadori, 18, 20
- SELLERIO, 12, 28, 58, 60
- SELLERIO, E. 59
- SEPÚLVEDA, L. 74
- SERENI, V. 86
- SERMONTI, G. 113, 114
- SERRA, R. 107, 108
- SETH, V. 75
- SHAKESPEARE, W. 100
- SHAKIRA, 215
- SIMENON, G. 68, 203
- SIMI, G. 61
- SIMON & SCHUSTER, 224, 229
Sin City, film, 45
- «Skorpio», Eura Editoriale (1977-), 38
- SLOW FOOD, 163
- SOFRI, A. 108
- SOLDATI, M. 10, 11, 170
I racconti del maresciallo (Mondadori, 1967), 11
- SONY, 214, 217, 222, 230
- SORIANO, O. 144
- SPILLANE, M. 12, 20
- SPINAZZOLA, V.
Pubblico 1977. Rassegna annuale di fatti letterari (il Saggiatore, 1977), 11
Tirature '06 (il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006), 94
- SPIRITO, U. 169
- SPRINGER SCIENCE, 230
- STARNONE, D. 136
Ex cattedra (Feltrinelli, 1989), 137
- «Starky & Hutch», serie televisiva, 50
- STILTON, G. 203, 209
Alla ricerca della felicità (Piemme, 2005), 209
- Storia d'Italia* (De Agostini-Istituto Luce, 2006), 157
- «Strade blu», Mondadori, 63, 172
- STREGA, premio, 88
- «Supergulp!», trasmissione televisiva, 40
- «SuperUe», Feltrinelli, 174
- SVEVO, I. 88, 134
La coscienza di Zeno, 134
- 3, compagnia telefonica, 215
- «Tablet» (The), 116

- TACCONI, F. 45
Hollywood Bau («Mamba», 2005-), 45
- TAKE TWO INTERCTIVE, 214
- TAMBURINI, S. 40, 41
Snake Agent («Frigidaire», 1980-1983; Coniglio Editore, 2005), 40
- TARANTINO, Q. 45
- TATTINI, R. 162
- TCI (TOURING CLUB ITALIANO), 160, 163, 164, 165, 166
Authentic Italy, 164
Catalogo generale 2005, 164
L'Italia del benessere, 164
L'Italia delle conserve, 164
Le strade dell'Italia romana, 164
- TEA, 29
Teaching with Games (EA, Microsoft, Take Two Interactive, ISFE, 2006), 214
- «Tenente Colombo» (II), serie televisiva, 50
- TEODORANI, A. 61
- TERENCE HILL (pseud. di M. Girotti), 53
- TERRE DI MEZZO, 163, 164
- TERZANI, F. 208
- TERZANI, T. 202, 205, 208
La fine è il mio inizio (Longanesi, 2006), 205
- THE FREE PRESS, 115
- THEORIA, 58, 60
Tigre e il dragone (La), film, 75
- TILGHER, A. 108
- TIME WARNER BOOK GROUP, 226, 228
- TIMEOUT TECNICHE NUOVE, 163
Tintarella di luna, canzone, 109
- TODARO EDITORE, 61
- TODDE, G. 17
- TOGLIATTI, P. 83, 87
- TOLSTOJ, L.N. 20
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. 134
Il Gattopardo, 134
- TOOLE, F.X. 24
- TOPPI, S. 38
I grandi del giallo («Il Corriere dei Ragazzi», 1972; Ivaldi Editore, 1982), 38
Uomini contro («Il Corriere dei Ragazzi», 1972), 38
- TORNO, A. 169
- TORO ASSICURAZIONI, 154
- «Tracce», TCI, 163, 164, 165, 166, 167
Milano, 165, 167
Roma, 165, 166
Sicilia, 165
Umbria, 165, 166
- TRAVAGLIO, M. 202, 206, 208
Le mille balle blu (con P. Gomez, Rizzoli, 2006), 206, 208
- «Traveller», White Star, 164
- TRILLO, C. 38
Spaghetti Bros. (con G. Saccomanno e D. Mandrafina, «Lancio-story», 1993-1998), 38
- TROPEA, 28
- TURANO, G. 22
Ragù di capra (Flaccovio, 2005), 22
- «Tuttolibri», 203
- UHLMAN, F. 73
L'amico ritrovato, 73
- UNESCO, manifesto, 182, 184
- UNIONE EUROPEA, 182, 185
Linee guida per la legislazione e le politiche in materia di biblioteche in Europa (2000), 182
- UNIVERSAL, 215, 217
- «Universale Economica», Feltrinelli, 174
- UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 176
- UTET, 126, 153, 155, 157
- VALERA, P. 25
- VALLARDI, 164

- VALLECCHI, 119
 VALLORANI, N. 39
 VALPREDA, G. 14
 VAN LOON, P. 121
 VARALDO, A. 12
 VARGAS, F. 74
 VECCHIONI, R. 112
 «VeLe» (Le), Fazi, 91
 VERLAINE, P. 109
 VERNE, J. 20
 VERONESI, S. 206, 207
 Caos calmo (Bompiani, 2005), 206,
 207
 VESPA, B. 206
 *Vincitori e vinti. Le stagioni del-
 l'odio. Dalle leggi razziali a Prodi e
 Berlusconi* (Mondadori, 2006), 206
 VIACOM, 229
 VICHI, M. 23, 67
 VILLA, C. 108
 VILLON, F. 100
 VIRGILIO, 154
 VITALI, A. 17
 «Vittorioso» (Il), 36
 VIVENDI, 229
 VODAFONE, 215
 VOLO, F. 205, 206
 Un posto nel mondo (Mondadori,
 2006), 205, 206
 VOLPONI, P. 12, 151
 VOLTAIRE (pseud. di F.-M. Arouet),
 13
 VON TRIER, L. 32
 VOSSLER, K. 108

 WAGNER, R. 34
 «Wall Street Journal», 226

 WAL-MART, 222
 WARNER, 215
 WARNER BOOK, 229
 WATERSTONE'S, 226, 227
 WENDERS, W. 108
 WESTLAKE, D. 25
 WH SMITH, 229
 WHITE STAR, 164
 WILLIAMS, R. 215
 WILSON, J. 120, 121, 122
 «Wired», 233
 WOLTERS KLUWER, 155
 WORDSWORTH, W. 111
 WU MING, 23
 www.cinemanow.com, 217
 www.discoveritalia.it, 153
 www.eversincedarwin.org., 114
 www.geonex.it, 153
 www.sapere.it, 153
 www.speakclub.it, 153
 www.thetablet.co.uk, 116

 YAHOO, 219, 226, 230, 231
 YIMOU, Z. 75
 YOSHIMOTO, B. 74
 YOUTUBE, 217, 232

 ZANZOTTO, A. 111
 ZAVATTINI, C. 168
 Opere. Lettere (Bompiani, 2005),
 168
 ZICHICHI, A. 113, 114
 ZILIOOTTO, D. 119, 120
 ZINGARETTI, L. 53
 ZOLA, E. 32
 ZONA, 61
 ZUCCARI, palazzo, 32

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2007 2008 2009 2010

Finito di stampare nel gennaio 2007
presso Grafica Veneta S.p.A. Trebaseleghe (PD)