

Tirature

2000

Romanzi di ogni genere.
Dieci modelli a confronto

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

il Saggiatore
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.saggiatore.it
fondmond@tin.it

© il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano 2000

Tirature 2000 / a cura di Vittorio Spinazzola. - Milano : il Saggiatore ; Fondazione Mondadori 2000. - 288 pp. : 22 cm. - ISBN 88-428-0850-4

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

I. Spinazzola, Vittorio

070.5 (Opere generali. Editoria)

Finito di stampare nel gennaio 2000
da Nuova Linotipia, Piacenza

SOMMARIO

ROMANZI DI OGNI GENERE. DIECI MODELLI A CONFRONTO

Chi ha paura della narrativa di genere? <i>di Vittorio Spinazzola</i>	10
Socializzazione e emarginazione	
Romanzo di formazione: giovani confusi antieroi crescono <i>di Giovanna Rosa</i>	19
Romanzo di alienazione: l'inetto contemporaneo <i>di Bruno Pischetta</i>	30
Amore e sesso	
Romanzo sentimentale: l'amore degli adulti <i>di Maria Sofia Petrucci</i>	40
Romanzo erotico: le donne sdoganano il sesso proibito <i>di Paolo Soraci</i>	49
Passato e futuro	
Romanzo storico: siamo in un'età iperstorica <i>di Lidia De Federicis</i>	54
Romanzo fantascientifico: fantadetection e cyberpunk <i>di Bruno Falchetto</i>	61
Ricordi e sogni	
Romanzo memoriale: le ambiguità dell'autobiografismo <i>di Mario Barenghi</i>	68
Romanzo fantastico: magia e multimedialità <i>di Paolo Giovannetti</i>	75

ilarità e paura

- Romanzo comico: sette specie di comicità
di Gianni Turchetta 82
- Romanzo poliziesco: enigmi in serie, thriller
e «corti»
di Gianni Canova 90

GLI AUTORI
-----**Alte tirature**

- Albeggia una letteratura postindustriale
di Filippo La Porta 97
- I cantanti che sanno scrivere
di Antonella Fiori 106
- La divulgazione secondo Piero
di Sylvie Coyaud 111

Comprati in edicola

- Il fumetto è prolifico
di Luca Raffaelli 116
- Riviste pop e linguaggi giovanili
di Olivia Barbella 122

Adottati a scuola

- Gli scolastici fra ipertesto e rotocalco
di Carlo Minoia 128
- All'arrembaggio: i manuali per il concorsone
di Martino Marazzi 134

GLI EDITORI
-----**Cronache editoriali**

- Piccoli che pensano da grandi
Intervista a Sandro Ferri
di Fabio Gambaro 142

Pubblicare meno, lavorare meglio Intervista a Marco Zapparoli <i>di Fabio Gambaro</i>	150
Newton Compton, come partire da una nicchia e arrivare a una miniera <i>di Dario Moretti</i>	158
La libreria non è un tempio <i>di Bea Marin</i>	164
Le vie della promozione	
La febbre dei Festival <i>di Laura Lepri</i>	170

I LETTORI

Letture sotto inchiesta

Come si legge multimedialmente <i>di Alberto Cadioli</i>	178
---	-----

Mercato dei successi

Le molte strade delle guide turistiche <i>di Paola Dubini</i>	186
La cucina in libreria <i>di Luca Clerici</i>	194

Il pubblico delle biblioteche

Biblioteca e scuola <i>di Miranda Sacchi</i>	200
---	-----

MONDO LIBRO 1998-1999

Calendario editoriale

Verso l'industria dei contenuti e la fanta-editoria <i>di Raffaele Cardone</i>	206
---	-----

Almanacco ragionato delle classifiche

All'insegna della narrativa
di Giuseppe Gallo 236

Diario multimediale

Letteratura e dintorni
di Cristina Mussinelli 244

Regesto dei dibattiti

Lo sconforto dei letterati doc
di Luca Clerici e Bruno Falchetto 255

Cruscotto europeo

Alla cattura del lettore occasionale
di Giovanni Peresson 265

Indice dei nomi e dei titoli 274

ROMANZI DI OGNI GENERE. DIECI MODELLI A CONFRONTO

Chi ha paura della narrativa di genere?
di Vittorio Spinazzola

Socializzazione e emarginazione

Romanzo di formazione:
giovani confusi antieroi crescono
di Giovanna Rosa

Romanzo di alienazione: l'inetto contemporaneo
di Bruno Pischedda

Amore e sesso

Romanzo sentimentale: l'amore degli adulti
di Maria Sofia Petruzzi

Romanzo erotico: le donne sdoganano il sesso
proibito
di Paolo Soraci

Passato e futuro

Romanzo storico: siamo in un'età iperstorica
di Lidia De Federicis

Romanzo fantascientifico: fantadetection
e cyberpunk
di Bruno Falcetto

Ricordi e sogni

Romanzo memoriale: le ambiguità
dell'autobiografismo
di Mario Barengbi

Romanzo fantastico: magia e multimedialità
di Paolo Giovannetti

Ilarità e paura

Romanzo comico: sette specie di comicità
di Gianni Turchetta

Romanzo poliziesco: enigmi in serie, thriller
e «corti»
di Gianni Canova

CHI HA PAURA DELLA NARRATIVA DI GENERE?

di Vittorio Spinazzola

Oggi ha ancora un senso parlare di generi e suddividere la forma romanzo, ormai insediata stabilmente al centro del sistema letterario, in tanti settori diversi con caratteristiche e tipologie determinate? Eppure per poter districare la complessità del panorama italiano odierno e tracciare un quadro organico del romanzo nelle sue variegate manifestazioni, è necessario offrire proprio un'idea dei rapporti di interdipendenza fra i generi attualmente più produttivi, accoppiandoli per contrasto reciproco. Anzi, la suddivisione in generi consente di mettere in luce la ricchezza e la vivacità di esperienze del romanzo contemporaneo, al di là della dilagante pressione dei mezzi audiovisivi e delle leggi imposte dal mercato editoriale.

Per comporre o almeno abbozzare una mappa dell'immaginario collettivo dei lettori librari d'oggi, conviene riferirsi soprattutto alla produzione narrativa. Sono i romanzi, infatti, ad alimentare di più i desideri di lettura disinteressata del pubblico diffuso. Ma il panorama è intricatissimo. Occorre stabilire delle coordinate, in modo da suddividerlo in tanti settori. Ogni settore rappresenterà un determinato genere di romanzo, con le sue caratteristiche tipologiche, destinate a incontrare certi gusti, esigenze, attese invece che altre. Se non si fa così, si rischia di restare disorientati davanti alla massa caotica di volumi pubblicati anno per anno, mese per mese; e di soccombere al panico da libreria, minaccioso non solo per i frequentatori occasionali ma anche per quelli professionistici.

Il risultato essenziale di questa operazione planimetrica può essere sintetizzato subito. A tenere il campo sono i generi di romanzo più romanzeschi, cioè sorretti da una tensione narrativa più efficace. Un grande teorico letterario russo, Boris Tomaševskij, ha scritto negli anni Venti che un buon romanzo deve suscitare l'interesse e poi incatenare l'attenzione del lettore. L'affermazione resta sempre verissima. Ma è da vedere come questa regola universale si attualizzi oggi, in epoca di modernità inoltrata, quando la

forma romanzo si è insediata stabilmente al centro del nostro sistema letterario.

In prima approssimazione, direi che a risultare vincenti sono le molte varianti vecchie e nuove del racconto d'avventure: dove il termine va inteso nel senso di ciò che può avvenire, può capitare. In un universo sociale molto interconnesso si accentuano i condizionamenti costrittivi, ma insieme crescono i fattori di instabilità. La vita appare più che mai fluttuante tra un carico di obblighi ripetitivi e una esposizione continua all'imprevisto, che spezza la routine e impone all'io un'assunzione di responsabilità personale fuori dei criteri di condotta abitudinari. L'interesse per la lettura di un romanzo nasce quando ci si sente coinvolti emotivamente nelle vicende di un protagonista sospeso fra la norma e l'antinorma, sia che affronti i casi della vita con spavalderia sia che li subisca con smarrimento, su sfondi ambientali familiari o esotici, in un clima di drammaticità incalzante o di allegria infrenabile.

D'altronde nel mondo moderno è aumentata straordinariamente la complessità delle esperienze da attraversare, in ogni itinerario esistenziale. L'attenzione del lettore viene mantenuta desta quando lo scrittore, nel raccontare le scelte o non scelte effettuate dal suo personaggio, evita gli avvolgimenti psichici e mette a fuoco i comportamenti operativi. In altre parole: invece di descrivere analiticamente gli aspetti più tortuosi, ambigui, frastornanti del reale, il narratore procede a illimpidire la situazione, facendone risaltare le contraddizioni costitutive. La complessità viene non ignorata o sfalsata ma semplificata. Ciò garantisce lo svolgimento dinamico dell'intreccio; e avvantaggia l'attribuzione di un carattere esemplare alle peripezie del protagonista. Questo appunto fanno o cercano di fare i generi di romanzo che egemonizzano l'immaginario del pubblico contemporaneo.

Sin qui, si è dato per scontata l'utilità di ricorrere al concetto di genere. Ma per tutto il corso del Novecento, fino a non molto tempo fa, la cosa non era affatto fuori discussione. Si può capirlo. Le poetiche dello sperimentalismo più o meno avanguardistico negavano il diritto stesso all'esistenza dei generi. Se quello che conta, che decide il valore di un'opera è solo la sua carica di nuovismo trasgressivo, accettare di rifarsi a schemi, moduli, strutture già collaudate significa di per sé tarparsi le ali e dequalificarsi: ossia col-

locarsi a un livello di rango inferiore, quello della letteratura «di genere», appunto, dove si perpetuano le distinzioni standardizzate tra il poliziesco, il rosa, il pornografico eccetera. D'altra parte l'estetica dominante, quella crociana, affermava che nel testo letterario va cercata soltanto l'artisticità, la poesia, come libera sublimazione della personalità creativa: inutile quindi e fuorviante porre attenzione alle convenzioni generiche che l'autore può sì aver avuto presenti, ma solo per togliersene d'impaccio.

Gradualmente tuttavia, negli ultimi decenni, si è cominciato a prendere atto che anche le strutture più regolamentate si prestavano a essere riprese, arricchite, metamorfosate da scrittori di qualità, senza sconfessarle: è successo da noi soprattutto per il poliziesco, da Sciascia a Eco, per tacere di Gadda, sino a Camilleri. In seguito, ci si è dovuti avviare a riconoscere che certi generi di tradizione antica e illustre continuavano a prosperare, a dispetto di tutte le dichiarazioni di morte presunta: basti pensare al romanzo storico, nei suoi ammodernamenti recentissimi, come *Q*, dello pseudo Luther Blisset. Infine, c'è stata la resa di fronte a un'evidenza più difficile da ammettere: tante opere novecentesche ben note sono riportabili a un'etichetta di genere, solo che non si parta dal presupposto ideologico che i generi non esistono: l'esempio massimo è forse quello della serie di romanzi di formazione, da *Agostino*, *L'isola di Arturo*, *Ernesto* a *Jack Frusciante* o *La guerra degli Antò* o *Due di due*.

A fine secolo, la discussione prevede alcuni punti salienti all'ordine del giorno. I generi letterari prendono visibilità in quanto ci siano scrittori e lettori disposti a identificarli come tali, constatando che in un certo gruppo di opere sussistono delle affinità di impianto narrativo, in base alle quali si determina un coordinamento tra scelte tematiche e moduli di linguaggio. Questa constatazione apre delle prospettive vantaggiose sia per chi scrive sia per chi legge. Chi si accinge a scrivere può tenere d'occhio il modello compositivo che gli sia più consentaneo nel dare assetto alle sue invenzioni: starà poi a lui mostrarsi capace di oltrepassare l'imitazione pedissequa modificando più o meno genialmente i paradigmi da cui è partito. Chi si dispone a leggere un libro, ha la possibilità di scegliere opere che gli promettano un piacere analogo a quello già provato con altri testi dello stesso tipo. Se mi sono divertito con i libri di Stefano Benni tenderò a indirizzarmi su quelli di Michele Serra; se mi sono trovato bene nell'horror, farò seguire ad Ammaniti la Stancanelli.

Ma allora, non sarà che mi lascerò sopraffare dalla coazione a ripetere, accontentandosi pigramente di replicare le stesse esperienze di lettura? No, è un pregiudizio banale ritenere che opere «dello stesso genere» siano fatte a ricalco. Se fosse così, tanto varrebbe rileggere sempre lo stesso libro. Solo chi non ha mai preso in mano romanzi rosa pensa che Liala sia identica a Mura e Peverelli a Gasperini. In realtà, anche ai livelli meno qualificati l'osservanza di strategie compositive molto codificate eccita le tattiche di differenziazione attraverso cui il singolo scrittore rivaleggia o cerca di rivaleggiare con i maestri riconosciuti nel suo ambito di lavoro.

D'altronde un pregiudizio analogo è che gli schemi di genere si riproducano solo degradandosi e imbastardendosi. Come in tutti i campi di attività produttive, ci sono fenomeni di discesa ma anche di risalita, di invecchiamento ma anche di ringiovanimento. Ci sono generi di nascita bassa, per esempio il fumetto, che mano a mano si affinano e acquistano prestigio; ce ne sono altri di origine illustre, mettiamo la poesia arcadica, che si banalizzano sino a restar dominio dei dilettanti di provincia, i poeti della domenica. Detto da un punto di vista diverso: c'è una statica dei generi ma c'è anche una dinamica; l'espansione di un genere coincide con la sua evoluzione oppure involuzione, a seconda della funzionalità dimostrata rispetto agli orientamenti dagli strati superiori o inferiori della collettività. E c'è una regola fissa nell'avvicendamento dei generi: quanto più un certo tipo di prodotti si afferma e si reitera, pervadendo l'immaginario dei suoi lettori, tanto più radicale sarà la svolta da cui nascerà un altro genere dello stesso livello ma con caratteristiche opposte. Non per nulla il fumetto passionale alla *Grand Hôtel* ha lasciato luogo, nelle preferenze del pubblico popolare, al fumetto nero dei «Diabolik» «Sadik» «Kriminal».

Ma l'editoria, che parte recita in questi rivolgimenti? La solita, su due versanti: per trarre profitto sia dai fattori di stabilizzazione sia di cambiamento del mercato. Da un lato enfatizza e prolunga il successo delle formule o mode che hanno incontrato consenso; ma dall'altro non ha remore nel buttare a mare le tradizioni ormai logore e puntare decisamente sui filoni più promettenti, che si stiano affermando o dei quali (se l'editore è sagace) si possa prevedere l'affermazione.

Naturalmente, la grande imprenditoria editoriale è più interessata alla diffusione dei prodotti dotati dei requisiti giusti per

soddisfare le competenze e i gusti del pubblico medio o medio-basso, comunque non elitario, non castale. Ma non si vede che senso abbia e a cosa serva scandalizzarsene. Semmai val la pena di ribadire che è una mentalità boriosamente snobistica a dettare il facile disprezzo per le letture preferite dalla maggioranza dei nostri concittadini, magari accampando una certezza assiomatica: il mercato va sempre e comunque demonizzato. La verità è un'altra.

Ogni scrittore segue il suo genio, e sta bene. Ma se i più bravi, o diciamo pure i più ispirati, si chiudono in un solipsismo perfezionistico destinato alla delizia degli intenditori e rifiutano qualsiasi interessamento per le attitudini ricettive dei non specialisti, lì il mercato editoriale non funziona più. Non è detto che il lettore meno esperto desideri solo essere blandito nelle sue consuetudini: può anche reagire attivamente alle provocazioni, quando mirino a coinvolgerlo; ma reagisce male, anzi non reagisce affatto, se gli si creano delle difficoltà insormontabili.

È innegabile, a ogni modo, che l'editoria aiuta efficacemente l'affermazione di un genere letterario attraverso le sue collane. Bisogna però distinguere. Ci sono collane che certificano soltanto il livello dei testi collezionati, come la vecchia «Medusa» o la «Scrittori italiani e stranieri» di Mondadori, entrambe a carattere molto composito. Altre sono più di tendenza, come la «Biblioteca Adelphi» o lo «Stile libero» einaudiano. Una omogeneità specifica ce l'hanno invece i «Gialli Mondadori», «Urania», gli «Harmony», la «Olympia Press», che raccolgono opere di intrattenimento appartenenti a generi ben codificati. Ma non è che tutta l'altra produzione editoriale, non inquadrata in collane di questa natura, sia inclassificabile dal punto di vista dei generi. Anzitutto ci sono i libri appartenenti a generi non abbastanza prolifici da alimentare una collana apposita, come per esempio i romanzi storici o quelli memoriali. Inoltre, gli autori di maggior richiamo è spesso ritenuto più conveniente proporli isolatamente, non aggregarli ai loro colleghi e concorrenti.

Restano da aggiungere alcune osservazioni. Ci sono generi a statuto forte o a statuto debole. I primi si basano su un paradigma costruttivo molto marcato, come il classico poliziesco d'indagine, a struttura retrospettiva: il fatto delittuoso è già accaduto quando il racconto prende avvio, all'indagatore spetta di ricostruirne cause e modalità così da arrivare alla scoperta del colpevole. I secondi

hanno un paradigma di svolgimento meno pronunciato, come accade nei romanzi di formazione, dedicati alle prove di sé date da un adolescente nella sua fase di passaggio alla maturità: qui, in fondo, l'unica prescrizione è che alla fine del racconto il protagonista appaia cambiato rispetto all'inizio – ma può anche essersi rivelato refrattario al cambiamento.

Un'altra distinzione è poi quella tra generi puri e generi misti. Negli uni, l'articolazione dell'intreccio obbedisce solo alle esigenze di sviluppo della sua logica interna: pensiamo al romanzo comico, dove la trama si snoda attraverso uno spiazzamento sistematico delle attese, in chiave di estrosità ironica. Negli altri, invece, l'inventività d'autore accetta dei vincoli d'indole extraletteraria: il romanzo storico, poniamo, ostenta di tenere conto plausibilmente di fatti e personaggi accreditati dagli storici. E nella categoria dei misti possono essere ascritti anche altri generi, come il romanzo sociale, nel quale è previsto il rispetto per la credibilità dei riferimenti alle questioni economiche e ai condizionamenti di classe: un pescatore di Acì Trezza non può esser fatto vivere come un pascià.

Queste ultime considerazioni rafforzano la convinzione che qualsiasi testo, pur nella sua unicità fisionomica, è sempre rapportabile a una qualche tipologia d'insieme preesistente. Se ne rafforza l'utilità di una classificazione tassonomica. C'è però un rovescio della medaglia. L'attribuzione del singolo testo a un genere piuttosto che a un altro non sempre è univoca e scontata: dipende dall'ottica con cui lo si legge. Le *Cronache di poveri amanti* pratoliniane possono esser rubricate come un romanzo storico (l'azione si svolge sotto il fascismo, vent'anni prima della pubblicazione del libro) oppure come un romanzo sociale (i conflitti tra ceti popolari e piccolo borghesi sono una dimensione di racconto ineliminabile) oppure un romanzo psicologico-sentimentale (l'amore e gli altri affetti primari hanno un'importanza essenziale nel comportamento dei personaggi). Il modo di leggere un'opera cambia da un'epoca e da un gruppo sociale all'altro, e cambia quindi la «dominante di genere» da cui appare connotata, mentre altri aspetti vengono considerati subalterni. È successo anche alla *Divina commedia*, poema nazionale nel Risorgimento ma romanzo teologico in un'età successiva.

Qui forse può essere opportuno ricordare che l'appartenenza a un genere piuttosto che a un altro non implica una assegnazione di valore nè di disvalore: indica soltanto una funzionalità

socioletteraria specifica, senza garantire che sia espletata bene o male. Conseguenza importante: non esiste nessuna gerarchia dei generi, nessun primato astratto e assoluto. Si può soltanto accertare, epoca per epoca, la preminenza di certi determinati generi, testimoniata dalla loro produttività ossia dall'attitudine a generare testi che ne arricchiscano e riplasmino la fisionomia. Ai giorni nostri, per esempio, appare particolarmente fruttifero il poliziesco, in connessione con la maggior sensibilità per i problemi delle leggi, della giustizia, dello Stato, tanto da dar luogo a vari sottogeneri diversamente specializzati.

Detto tutto ciò, quando ci si metta a tracciare un quadro ordinato del sistema dei generi ai giorni nostri, le difficoltà si affollano. Eppure il discorso va fatto, perché l'identità di un genere si stabilisce solo in via di distinzione funzionale rispetto agli altri con i quali convive nella globalità dell'istituzione letteraria. Proviamo allora, perlomeno, a dare un'idea dei rapporti di interdipendenza fra i generi attualmente più produttivi, accoppiandoli per contrasto reciproco. In effetti ogni tipologia narrativa è rinviabile a un'altra, che gli è complementare e opposta. Di epoca in epoca, l'immaginario collettivo ristrutturava in forme diverse un insieme di disposizioni antropologiche eterogenee, ognuna delle quali reca in sé il suo contrario, secondo un principio di reversibilità costante. Sperimentare questo criterio sull'oggi, sia pur senza nessuna ambizione di completezza, può portare a qualche risultato interessante.

Tra le prime predilezioni dei processi immaginativi c'è senza dubbio il campo di esperienze relativo alle prove che l'io giovanile è chiamato a superare per fare ingresso nell'universo sociale adulto, assumendosi le responsabilità che gliene vengono richieste: ecco il romanzo di formazione. Ma insieme si affaccia alla mente la casistica del disadattamento, che porta fuori della comunità di appartenenza, anche se può preservare l'autonomia della persona: parliamo allora di un romanzo di emarginazione.

Altro terreno privilegiato per l'ideazione romanzesca, le relazioni sessuali, ossia gli ostacoli e gli equivoci per una comunione affettiva stabile con un partner liberamente scelto: siamo nell'ambito del romanzo amoroso. Ma l'espansione del desiderio d'intesa sentimentale è sempre alle prese con l'energia della pulsione fisica al coito: dove il soddisfacimento dei sensi rivendica

una prevalenza esclusiva, immediata, abbiamo il romanzo erotico-pornografico.

Ancora diversi sono i vagheggiamenti d'una fuoruscita dalle condizioni di realtà attuali attraverso la proiezione in un regime di civiltà anteriore al nostro, da esplorare con lo sguardo del postero: il romanzo storico si basa su questo gusto per un esotismo *à rebours*. C'è però un'altra forma di evasione dall'attualità sulla traiettoria del tempo, quella che ci porta nel futuro: la fantascienza si risolve in un paragone ellittico tra le opacità dell'oggi e le sorprese rivelatrici, inquietanti ma eccitanti del domani.

Dal rapporto con gli altri a quello con se stesso. Consuetudinaria alla nostra psiche è l'aspirazione a modellare, convalidare, favoleggiare la propria identità sulla scorta dei ricordi: il romanzo memoriale, confinante e spesso colluso con la memorialistica vera e propria, si libra fra le gratificazioni narcisistiche e la severità dell'autocritica. A questi sapori di vita vissuta fanno effetto di contrasto le configurazioni inventive dello spirito di bizzarria, perturbante e surreale, in cui si materializzano le ossessioni esistenziali, quasi per un delirio di onnipotenza fantasmatica.

Infine, si arriva a una dimensione psichica dissimile ma non alternativa a quelle sin qui tratteggiate. Entra in gioco la nostra percezione soggettiva delle cose, il nostro modo di vederle. Nel romanzo comico-umoristico tutto e tutti sono esposti al ridicolo, ogni episodio narrativo o scena dialogica suscita una reazione di ilarità, inquadrandosi in un'ottica di straniamento beffardo. Ma correlativo all'esplosione della risata è il serpeggiare del brivido allucinatorio, alla lettura dei libri che rinfacciano la spietatezza insensata dei comportamenti con cui l'uomo infierisce sui suoi simili, e su se stesso: il romanzo orrorifico è l'espressione aggiornata del tragico in età moderna.

Su questa griglia è stata disposta una decina di articoli che fanno il punto sulla situazione di altrettanti generi narrativi, come si prospettano all'incirca nell'ultimo decennio. Naturalmente, non ce ne si può aspettare un quadro esauriente: ma la segnalazione *per exempla* di alcune linee di tendenza significative. D'altronde va ribadito che lo scopo non era di dare la palma a questa o quella scuola, filone, tendenza: era invece di districare la complessità confusiva del panorama ricorrendo alle coordinate di genere, almeno relativamente oggettive in quanto esenti da pregiudizi critici e intolleranze ideologiche.

Un motivo di riflessione forse la nostra indagine collettiva lo offre. A fronte delle tante forme di *deprecatio temporum* e delle frequenti profezie di apocalisse, la fenomenologia della scrittura romanzesca manifesta oggi una ricchezza di esperienze superiore al passato, più effervescente, più vitale. Certo, la civiltà del racconto letterario è sottoposta alla pressione dilagante dei mezzi audiovisivi. Ma vi sono state epoche in cui ha attraversato pericoli non meno pesanti, anche se di indole tutta diversa: attualmente le misure censorie e le persecuzioni politico-religiose danno preoccupazioni minori rispetto a uno ieri ancora recente, almeno nei paesi d'Occidente.

Più che mai, l'avvenire della narrativa libraria dipende essenzialmente dalle sue capacità espansive: ossia dalla ampiezza e solidità dei rapporti che chi scrive voglia e sappia stabilire con chi legge. E per agevolare i processi di lettura, non c'è dubbio che sia utile tenere conto spregiudicatamente degli schemi tipologici a disposizione per strutturare il testo. Anche perché, risaputamente, proprio qui sta la debolezza più diffusa dei narratori nostrani.

**SOCIALIZZAZIONE
E EMARGINAZIONE**
**Romanzo di formazione:
giovani confusi
antieroi crescono**
di Giovanni Rosa

Insediato al centro dei generi narrativi moderni, il romanzo di formazione di fine millennio racconta le peripezie, poco eroiche ma molto coinvolgenti, attraverso cui i protagonisti adolescenti vogliono «uscire dal gruppo», «andare via», scoprire «come è grande la città». Lo sfondo comune è l'universo scolastico, in cui l'esperienza amicale e sentimentale compensa il vuoto di valori e di modelli offerti dal gruppo degli adulti. Il racconto ha il tono affabilmente sbrigativo di chi si rivolge a un pubblico di lettori coetanei; con un'unica eccezione, al femminile.

Per il vecchio Alex, il «giro di boa dei sedici anni e mezzo», quello oltre il quale tutto cambia, è segnato da un libro: «una mattina di maggio, albeggiava appena, terminata la lettura di *Due di due* dell'Andrea De Carlo quel matto aveva deciso con una fermezza giovanile di natura febbricitante e apparentemente superumana che nulla sarebbe più stato come prima, ch  grazie a *Due di due* aveva aperto gli occhi sulle troppe stronzaggini tipo le tabelle dei verbi irregolari gli specchietti sinottici la democrazia fasulla del consiglio d'istituto e il conformismo e la doppiezza dei profii...» (E. Brizzi, *Jack Frusciante   uscito dal gruppo*, p. 10).

Il protagonista di Brizzi forse esagera ad attribuire al *Bildungsroman* di Andrea De Carlo un effetto tanto dirompente, ma quell'esperienza di lettura pare sia stata comune a molti ragazzi studenti: *Due di due*, la vicenda parallela di Guido e Mario alla «ricerca di valori nuovi»,   diventato, tramite il passaparola, un libro cult, un testo «generazionale». Se poi aggiungiamo che *Jack Frusciante* esce per i tipi Transeuropa di Canalini, l'editore pi  sensibile alle attese giovanili, e che sulla copertina campeggia il giudizio elogiativo di Silvia Ballestra – «un piccolo affresco “italiano” sul passaggio dall'adolescenza all'et  adulta» –, la mappa del romanzo

di formazione dell'ultimo decennio comincia a delinarsi, assumendo confini meno sfrangiati.

In quest'area si muovono con spigliatezza disinvolta molti autori della cosiddetta «giovane narrativa» che, ritrovato il gusto di raccontare storie, puntano ad affabulare, entro riaggiornati schemi romanzeschi, una somma di esperienze di vita capaci di far presa sull'immaginario di un pubblico non dissimile da loro per età, interessi e codici espressivi: affratellato al vecchio Alex, ai protagonisti di *Due di due* o alla banda pescarese degli Antò, raffigurata dalla Ballestra (*Compleanno dell'iguana*), anche il lettore, fra assilli scolastico-sentimentali e adrenalinici ascolti musicali, si interroga se sia possibile «uscire dal gruppo» senza il rischio di perdersi ma evitando il pericolo, ben più letale, di omologarsi al conformismo ipocrita del mondo adulto.

Non stupisce che la scelta degli scrittori cada su queste coordinate di genere: il paradigma compositivo del *Bildungsroman* è il più adatto per rimodulare entro un ordine franto e veloce, magari cadenzato sui «rumori» dissonanti dei complessi rock, le avventure miserevoli ed eccitanti di una gioventù che, sullo sfondo di una società priva di certezze e di valori assoluti e forse anche relativi, è attratta dal «glorioso mondo dei ribelli», dove dilaga la «fame di opposizioni, ebbrezze di aut aut» (Antonio Franchini, *Camerati. Quattro novelle sul diventare grandi*). Poco importa quali siano le prove da superare e quanto la meta coincida con il raggiungimento della maturità: ciò che conta è la dinamica del meccanismo narrativo, il congegno capace di coinvolgere l'io leggente nel ritmo spedito dell'intreccio: comunque vada a finire, scoperte scazzi incontri fughe e fallimenti hanno cambiato il protagonista e, con lui, anche il lettore che vi ha assistito. L'ultimo libro di Ammaniti, con il suo titolo ambiguamente accattivante, suggerisce subito il doppio binario su cui si muove ogni racconto d'iniziazione: *Ti prendo e ti porto via*. L'impegno annunciato nella lettera conclusiva del diciottenne Pietro all'amica Gloria, vale, in realtà, come garanzia per chi s'accinge alla lettura: essere trascinati via dal mondo fasullo e ostile degli adulti in cui «le promesse sono fatte per non essere mantenute». Dietro, forse balugina il ricordo di un'altra inquietante attesa: *Stand by me*, suona il titolo di un suggestivo racconto iniziatico di Stephen King. Nell'adozione di quel «tu» tanto equivoco quanto coinvolgente, speri-

mentato con successo anche dalla Tamaro di *Va' dove ti porta il cuore*, i giovani narratori di fine secolo condensano il desiderio di un rinnovato colloquio con i destinatari elettivi, mentre rivitalizzano, sull'onda trascinante dei nuovi linguaggi multimediali, le tensioni dialogiche che strutturano geneticamente il romanzo di formazione.

Dotato di una struttura camaleontica in grado di interagire duttilmente con altri paradigmi narrativi (romanzo di costume o psicologico-sentimentale, saga familiare, racconto d'avventure) e incardinato su un nucleo compositivo irriducibile – «l'immagine dell'uomo in divenire» (Bachtin) –, il *Bildungsroman* non solo non muore sotto i colpi delle artiglierie del primo conflitto mondiale, ma anzi si insedia, con vitalità inesausta, al centro del sistema letterario della narrativa moderna e postmoderna. Certo, rispetto al modello canonico i mutamenti sono profondi. Il tempo della trasformazione, non più racchiuso entro una traiettoria lineare e parabolica, ora si frantuma nell'istantaneità di eventi traumatici, ora si sfilaccia nelle more di un dilatato infantilismo narcisistico. Nel caos vorticoso della società complessa, l'unità biopsichica dell'individuo patisce acciacchi e contusioni: oppresso dal peso asfissiante delle costrizioni normative e insieme sottomesso a una dilapidazione incessante di energie, l'io vacilla e stenta a trovare i criteri con cui orientare l'esplorazione di sé e degli altri. Infine, nella stagione del decostruzionismo postideologico, le svolte del divenire storico paiono sfumare in un magma indistinto che annulla i confini e i momenti di passaggio da un'epoca all'altra, prerequisito strutturale, sempre secondo Bachtin, di questa tipologia romanzesca. E tuttavia per chi vive, senza paure d'apocalisse, l'«esperienza della modernità» dove, per dirla marxianamente con Marshall Berman «si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi» (*L'esperienza della modernità*), la percezione delle cesure e delle transizioni, lungi dallo svanire, si acuisce. Proprio dall'orizzonte sconquassato e shakerato di fine secolo, i giovani scrittori, che rifiutano l'arroccamento sdegnoso nella parola auratica, ricavano i materiali e codici per riaffabulare le avventure dell'immaginario collettivo, per ritracciare i percorsi, sghembi, discontinui, non privi di trappole e tranelli, lungo i quali l'io adolescente è chiamato ad acquisire la consapevolezza di sé. E in una scoppiettante contaminazione di forme e di stili, le opere dell'ultimo decennio ci restituiscono an-

cora un'«immagine dell'uomo in divenire»: sono le traiettorie del viaggio a essere cambiate. Nessuna stasi, regressione, o fuga all'indietro, sia chiaro: tutti i nostri ragazzi vogliono andare via, uscire dal gruppo, scoprire «com'è grande la città», ma crescere, per loro, non significa più padroneggiare, magari per respingerli, i processi di socializzazione, accettare o contestare il sistema di regole comuni cui si conformano le scelte degli adulti. È su questo discrimine che si gioca il confronto con il paradigma tradizionale novecentesco: ad animare la ricerca non è mai l'ansia di «diventare grandi», secondo un modello, più o meno vicino, più o meno ideale. Anche l'Agostino moraviano e l'Arturo della Morante, per ricordare due celebri fratelli maggiori di Alex e degli Antò, restavano al di qua della soglia della maturità, ma il cammino intrapreso presupponeva come meta l'inserimento nell'universo collettivo che si apriva al di là di Procida o delle vacanze versiliane. Ora gli adulti annaspano peggio degli adolescenti, nessun progetto di vita può essere ricavato dai loro comportamenti miopi e arroganti.

Nei *Bildungsroman* di fine millennio, il protagonista in crescita evita lo scontro diretto con il macrocosmo sociale, per privilegiare i conflitti laterali, «di gruppo», e il traguardo, per lo più, non coincide con l'entrata nel «Mondo dei Grandi» (Brizzi). Non che se la passino bene nel tempo acerbo della puerizia: anzi, proprio l'esperienza di quanto falsa e logora sia la mitologia dell'infanzia felice li guida nel cammino, mettendoli in guardia. Non solo i loro primi quindici-sedici anni di vita sono dolorosamente straziati – *Tu, sanguinosa infanzia* è il titolo dell'ultimo bel libro di *fiction* memoriale di Mari – ma le ferite più brucianti sono state inflitte dai familiari più prossimi. Ecco perché bisogna attrezzarsi a maturare: «Non siamo noi che cresciamo. Se fosse per noi, rimarremmo sempre bambini. Sono gli altri che ci costringono a difenderci dalla loro insensibilità, dalla loro inesauribile capacità di ferirci. Chiamiamo la nostra capacità di difesa “maturità” (Fabio De Propriis, *Brenda e Plotino*, p. 118). Plotino, «il fratello stupido di Platone», secondo l'arguta definizione di Brenda, coprotagonista di questa intelligente opera d'esordio, è un ragazzino sedicenne che, per «protesta contro il mondo così com'è», decide, alla fine, di buttarsi dalla finestra, dopo aver scritto una «finta intervista al Dj di una radio privata». Anche in questa sfida, Plotino resta a metà: non muore, entra in comà; ma al suo fianco, stavolta, ad aiutarlo e sal-

varlo c'è la squinternata sorella Brenda: con una assistenza assidua e «le flebo di ritmo» trasfuse da un walkman che urla le musiche degli Spandau Ballet, gli testimonia quell'affetto comprensivo e disinteressato che i due genitori, irriducibilmente immaturi, hanno malamente dissipato. La mamma, «una donna dai pensieri profondi come quelli di una lucertola svampita», se ne è andata con un giovane amante indiano, il padre, una «persona estremamente superficiale», simile a un impermeabile cui «scivola tutto sopra», si occupa solo della sua chitarra, «una Gretsch del '68».

È un accenno minimo indiretto, ma illuminante per chiarire lo sfondo entro cui si sviluppano le vicende dei nostri ragazzi, per i quali crescere significa fronteggiare gli insulti degli adulti che si vantano di essere tali e non lo sono.

Il rifiuto non è dettato da motivazioni forti, da ragioni ideologicamente alternative: no, il sentimento d'estraneità nasce dall'impatto rovinoso con un collettività sociale paciosamente mediocre, ottusamente soddisfatta di sé, appagata delle sue finte rivolte: a essere messa implicitamente sotto accusa è la generazione che «ha fatto il '68», quella da cui sono usciti i «parens» del vecchio Alex, «barricati in tinello a guardare le pattonate americane via Grundig», o peggio i «reduci» che abitano sulla collina bolognese, «attualmente editori fricchettoni, avvocati liberal, professori precari» (Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*); ma anche le mamme conformiste, pronte a raggelare con una sola battuta «il desiderio d'infrazione di coloro che hanno la sfortuna di sembrare bravi ragazzi» (Franchini, *Camerati*). Diventare grandi, sforzarsi di capire il «senso sfuggente» della vita significa, per questi giovani confusi antieroi, imparare a contraddire lo slancio utopistico che campeggia su un poster nella cucina di una famiglia-bene di intellettuali impegnati: «...e in alto c'era scritto: "quando il dito indica la luna l'imbecille guarda il dito"»: quella, pensa il protagonista studente di un racconto di Francesco Piccolo, «dev'essere una trappola» (*Storie di primogeniti e di figli unici*). E trappola, riferita al sistema adulto di norme e valori, è parola ricorrente nei *Bildungsroman* dell'ultimo decennio, quasi a tradurre metaforicamente il senso spaurito di chi si sente prigioniero di un falso movimento turbinoso: la marcia del divenire, da una parte, pare conoscere un'accelerazione precipitosa, che impone precoci aggiustamenti difensivi, e, dall'altra, mostra di incepparsi a ogni

istante, avvitata nei gorgi di una corrente priva di sbocchi visibili e senza varchi nel futuro.

Però, la dissoluzione dei miti del ribellismo sessantottesco, corroborata dal crollo epocale della civiltà sovietica, se vanifica ogni slancio propulsivo, non suggerisce mai moti di regressione nostalgica: come l'infanzia, così anche il passato non racchiude alcun paradiso perduto. Lo sguardo disincantato sul fallimento globale della contestazione dei padri determina semmai l'azzeramento di ogni spazio e tempo di mediazione: quasi a parafrasare piattamente uno slogan del Movimento, che attivava una sorta di cortocircuito fra sfera pubblica e dimensione privata, l'ambito separato dell'intimità domestica è assimilato all'ordine ampio della collettività sociale. Ce lo spiega bene Vittorio, il camerata protagonista del racconto di Franchini, quando dichiara di sentirsi cretino «perché s'era dimostrato credulo due volte e con la stessa acquiescenza: aveva creduto alle fandonie della classe dominante e alle invenzioni dei genitori»: i due termini ormai coincidono e a sancirne l'omologia, condannando ulteriormente l'ingenuità del personaggio quindicenne, è la professoressa d'italiano.

I nostri romanzi di formazione sono affollatissimi di «prof»: un buon tratto della *Bildung* si svolge sullo scenario poco arioso delle aule scolastiche. Davanti ai tabelloni degli scrutini di seconda media si apre l'ultimo libro di Ammaniti e sarà una bocciatura ingiusta a segnare il destino del protagonista; Plotino è un «primo della classe», che scrive temi per la sorella pluribocciata, prende la parola nelle assemblee sulla guerra del Golfo e chiacchiera di filosofia – «fregnacce» per Brenda – con il vecchio professore del piano di sopra; nella biblioteca del Dams, cui è approdato dopo stravaccati anni di liceo artistico, Antò Lu Purk incontra la Pocciuta furia, lettrice di «narrativa minimalista americana e di settimanali femminili ad alto tasso di cojonerie» e il vecchio Alex «esce dal gruppo» combattendo quotidianamente contro «la propaganda semi prussiana del liceo Caimani». Ancora: dalla scuola dell'obbligo all'Università si snoda il percorso di tre dei quattro racconti che compongono *Camerati* di Franchini; in una saletta d'esami della Statale si chiude l'itinerario del protagonista di *Com'è grande la città* di Pischedda, il «diario di un teppista» che alle riflessioni sulla modernità di massa intreccia il racconto di un contristata crescita politica e intellettuale. Anche due romanzi di formazione al

femminile, diversi fra loro e dai libri finora citati, riservano un posto di rilievo all'esperienza scolastica: nel primo, di Teresa Zoni Zanetti, *Rosso di Mária L'educazione sentimentale di una bambina guerrigliera*, la narrazione allinea le appassionante avventure amoroze di una ragazzina in eskimo sullo sfondo di collettivi studenteschi e occupazioni a oltranza, malamente riecheggiando il celebre bestseller di due sessantottini veri, *Porci con le ali*; nell'altro, ben più intrigante e stilisticamente maturo, *La Dea dei baci*, di Ippolita Avalli, la protagonista Giovanna, nella sua disperata ricerca di nome e identità, può contare solo sul conforto dei libri suggeriti dal burbero professor Rinaldi.

L'ambiente scolastico, nei suoi spazi circoscritti e con i suoi tempi rituali, è uno scenario costante: anche questo, in fondo, è un effetto della stagione sessantottesca, a testimonianza della funzione cruciale che hanno assunto i processi di scolarizzazione diffusa, in una società di massa. Ed è appunto su questo primario riconoscimento d'appartenenza che si avvia e si sviluppa la relazione di empatia critica fra autore-narratore-io leggente. L'universo zeppo di compiti, lezioni, assenze strategiche, segna una tappa decisiva nel percorso di maturazione non perché delimita la zona del conflitto con figure d'autorità oppressive – qui i prof sono *silhouettes* scialbe, per lo più ignoranti, «kualunquisti» (Bal-lestra), arroccati nelle loro «lezioni-tipo» dagli schemi inossidabili (Brizzi), macchiette ridicole come il preside della scuola d'Ischiano, dove si svolge il romanzo di Ammaniti. Ma in queste aule, che non appartengono a nessuna istituzione totale e sono peraltro prive di connotazioni claustrofobiche o repressive, si costruiscono i legami di colleganza, in nome dei quali ci si stringe in amicizia, ci si confronta con gli altri, ci si differenzia dagli adulti. L'esordio di *Due di due* circoscrive con chiarezza il campo di esperienze comuni che unisce la banda degli Antò, il gruppo rock-parrocchiale di Alex, i camerati di Franchini, i primogeniti di Piccolo, la «trimurti» del seminario universitario di Pischedda, la schiera dei compagni di Plotino: «la nostra amicizia *aveva* come unico terreno le ore di scuola. Non mi sembrava poi così strano, perché era quello il cuore della giornata» (p. 19). Sta qui la ragione prima del successo strepitoso di *Due di due*: l'affresco generazionale della «difficoltà di vivere il mondo contemporaneo» prende avvio e acquista corposità in questa cornice: «Pensavo a quanto le

nostre vite erano state diverse in questi anni, e anche simili in fondo, due di due possibili percorsi iniziati dallo stesso bivio» (p. 209).

E che il crocicchio di partenza sia il fulcro dell'opera lo testimonia anche l'articolazione del racconto, di gran lunga più convincente nella prima parte dove, sull'orizzonte di una Milano avvolta nel «suo peggiore grigio persecutorio», è delineata, in toni gelidamente cupi, l'amicizia contrastata di due adolescenti, Mario e Guido, diversi per indole, estrazione sociale e ambizioni professionali. Poi la narrazione tracima nella noia monotona, sotto il peso di un ambizioso disegno totalizzante che oppone un improbabile idillio ecologico alla scelta fallimentare dell'impegno creativo, ribelle e antagonistico. Il titolo di una recensione al libro di Guido, appunto, suona *Generazione perduta*. Il gioco di rifrangenze è fin troppo smaccato e getta un discredito fastidioso sulle schiere dei ragazzi che sono passati attraverso i moti della contestazione studentesca. Ma il testo di De Carlo, che chiude esemplarmente gli anni Ottanta, ci aiuta anche a illuminare una differenza costitutiva di non poco conto rispetto ai romanzi di formazione scritti dai narratori più giovani.

Questi adolescenti che vogliono uscire dal gruppo non si sentono affatto «perduti», «invisibili», «sprecati», o comunque tali da essere etichettati con le formule della negatività senza scampo, adottate dalla saggistica più recente: indubbiamente orfani di «padri e maestri», espropriati di illusioni e utopie, pieni di paturnie e paranoie, non sono tuttavia per nulla inclini, checchè ne dicano gli Adulti, a lasciarsi cadere nell'abisso. L'andamento mosso della trama, la descrizione sbrigliata delle prove e degli ostacoli, i dialoghi vivaci che rivelano desideri inquieti e apprensioni confuse, corroborano un epilogo che, nella mescolanza abile di note tragiche e timbri alacri, rifiuta ogni riflusso di rassegnazione: la decisione di Antò Lu Purk di partire, pur con le stampelle, per Berlino; le risate franche di Plotino uscito dal coma; le promesse di Pietro a Gloria di «portarla via», una volta lasciato il riformatorio; gli «addii euforici» con cui, abbandonando il paese, Giovanna «seppellisce il passato» straziante; il consiglio provocatorio con cui il teppista di Pischedda chiude il suo diario: «...stai nella massa: brillerà meglio il tuo talento. Se c'è» suggellano, tutti, un esito finale che tanto più nega il «Mondo dei Grandi» quanto meno coincide con la rinuncia all'esplorazione dei confini dell'io, nel faticoso confronto con gli altri.

Il timbro sprezzantemente nauseato di De Carlo risalta ancora di più rispetto ai toni di disinvoltura scanzonata, cari ai narratori dell'ultima generazione, perché la struttura binaria di *Due di due* è comune a molti dei più recenti racconti iniziatici: il ritmo alterno, fondato su una serie di opposizioni nette, governa il brillante intreccio di *Brenda e Plotino*; in una novella di Franchini (*Pagina Patrum*) una partita di ping pong fra due ex-compagni di liceo chiude un confronto-sfida che non riguarda solo il gioco; sullo sfondo sempre uguale delle vacanze marine, si consuma l'intensità di un'amicizia, nata «quando si era piccoli così» (Francesco Piccolo, *Le estati del rancore*). Sull'artificio dello sdoppiamento, infine, poggia la strategia compositiva del romanzo di Ammaniti: ma qui la dinamica delle sorti parallele è efficacemente sfasata. Da una parte la maturazione amara di Pietro, la cui prima e strenua rivolta contro il padre è alimentata dal desiderio di continuare gli studi (e ben si capisce allora perché la prof. Palmieri che non mantiene le promesse divenga l'oggetto della sua furia aggressiva e autolesionista); dall'altra la falsa maturità del quarantenne Graziano Biglia. Se il ragazzino di dodici anni impara a «cambiare il suo destino» per non finire come il fratello Mimmo, che sogna l'Alaska ma resta a fare il pastore, succube di un padre squilibrato e di un madre malata e lamentosa, l'altro protagonista, il fasullo playboy di provincia, abbagliato dalle mode vacue e patetico nella ricerca di una felicità che luccica, rimane inchiodato a un'ossessiva implacabile coazione a ripetere. Eccola l'altra faccia del *Bildungsroman* di fine secolo: «e non è vero quello che dicono che sbagliando s'impura, non è assolutamente vero, esistono persone che sbagliando non imparano proprio niente, anzi, continuano a sbagliare convinte di essere nel giusto (o incoscienti di ciò che fanno) e con la gente così la vita, di solito, è cattiva, ma anche questo d'altronde non significa nulla, perché queste persone sopravvivono ai loro errori e vivono e crescono e amano e mettono al mondo altri esseri umani e invecchiano e continuano a sbagliare. Questo è il loro dannatissimo destino. E questo era il destino del nostro triste stallone» (pp. 294-5). A differenza dell'io narrante di *Due di due*, il narratore di *Ti prendo e ti porto via* non assume mai però i toni dell'invettiva o dell'anatema. Non cambia solo l'andamento del racconto, per cui a un passo monotono e cadenzato subentra un montaggio sincopato a se-

quenze incrociate; no, ciò che muta, soprattutto, è l'intonazione scelta per raccontare le due diverse storie.

Un altro elemento decisivo accomuna, infatti, i più recenti *Bildungsroman*: l'adozione di un angolo prospettico duttilmente scorciato. Se la misura breve dei racconti (Franchini, Piccolo, lo stesso Mari, ma anche i brani narrativi opposti al commento sagittico nel diario di Pischedda) consente l'uso alternato della prima e della terza persona, in un'equivoca polifonia che esalta e brucia le tracce del vissuto autobiografico, nella trama larga dei romanzi l'intonazione del racconto implica un'«ottica a distanza variabile», capace di mescolare oggettivismo ironico e soggettivismo empatico. La consonanza amicale fra chi scrive e chi legge – «la nostra generazione» (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*) – si fonda sull'inflessione ancipite della voce narrante e su un punto di vista interno e esterno. Nel libro di Brizzi i brani tratti dall'«archivio magnetico del signor Alex D.» ben si integrano nei «ragionamenti» del narratore, perché quest'ultimo è così incline a calarsi nei panni del protagonista da suggerire d'esserne la controfigura, più vecchia di soli pochi mesi. Ecco la confessione finale: «Ma sì, ma sì lasciamolo correre questo ragazzo, e date retta al sottoscritto che lo conosce da sempre.» Analogamente, i temi scolastici, le lettere, le riflessioni scritte nel quadernuccio nero di Plotino avvalorano il tono estrosamente brioso, ironicamente affabile della voce che racconta, con leggerezza partecipe, le avventure pur conturbanti dei due fratelli. E se la Ballestra gioca con i gerghi dei punks pescaresi, mimandone, con abilità talvolta esibita, l'oralità sgangherata, infarcita di jingles pubblicitari, scolastiche citazioni letterarie, ritornelli musicali e slogan calcistici; Ammaniti ridisegna l'universo della pubertà con il gusto ossimorico della serialità straniata che contamina, sulle note anche corrive del discorso parlato, i registri di una rutilante multimedialità. La preoccupazione per lo stato di collasso in cui versa il mondo degli adulti non conduce alla sperimentazione di un linguaggio che, nel rifiuto dei valori omologanti, ne rigetti i codici espressivi: anzi, la «comunanza generazionale» che unisce personaggi e lettori si traduce nell'ordito composito di una prosa tesa sempre a recuperare le cadenze medie della colloquialità. Gli ostacoli da superare sono alti, i fallimenti bruciano, i conflitti aprono ferite sanguinose: ma il tono di chi narra è simile a quello

di un fratello di poco maggiore che sdegnava le clausole serie della retorica moraleggiante e privilegiava l'arguzia dell'ironia dissolvente e il disincanto lucido dell'autocritica.

In questo quadro si staglia un'unica eccezione: *La Dea dei baci*. Nel *Bildungsroman* al femminile di Ippolita Avalli, la narratrice si identifica con la giovane protagonista e il dialogo con il tu, lungi dal distendersi sui moduli amicali e generazionali, arroventa i timbri di un rinfaccio straziato e straziante rivolto al padre adottivo: «Eppure, tu che non mi hai dato la vita mi hai dato un insegnamento che la vale: riconoscere il proprio stato di necessità interiore, corrispondergli, dargli spazio, voce, anteporlo a tutto. ... In negativo, sei stato un maestro autentico» (p. 167). Per Giovanna-Vera la ricerca dell'identità coinvolge l'intera esistenza – dal nome all'immagine fantasmatica di una madre sconosciuta – e non è confortata dalla comunanza di nessun gruppo: ciò che conta è riconoscere quella «necessità» interiore, tramata di aggressività dolente, di masochismo morboso, di selvatica ribellione contro il padre, tanto più amato quanto più ferocemente estraneo. Anche la Avalli ricerca la contaminazione dei registri espressivi – le canzoni che escono dai primi jukebox si alternano alle favole mitologiche, i richiami ai film hollywoodiani si mescolano con le battute sentimentali dei fotoromanzi –, ma la scrittura qui s'inarca nelle *pointes* di un'acre accensione melodrammatica. L'intensità di pathos è sollecitata dallo sfondo storico e geografico entro cui si distende la *Bildung* della fanciulla protagonista: il percorso dell'autoconsapevolezza femminile non presceglie l'epoca allegramente tumultuosa della contestazione studentesca, ma, ben più cupamente, chiama in causa il sistema chiuso della civiltà contadino-patriarcale che, negli anni Cinquanta, ancora dominava nei paesi della bassa Lombardia. Anche di questa differenza cruciale è testimone, in toni allucinatamente combattivi, la narratrice della *Dea dei baci*.

**SOCIALIZZAZIONE
E EMARGINAZIONE**
**Romanzo di alienazione:
l'inetto contemporaneo**
di Bruno Pischedda

Ecco un nuovo antieroe dei nostri tempi: l'emarginato per cultura. Costanti sono la conflittualità con l'ambiente domestico, l'inadeguatezza sentimentale, la precarietà e l'aspirazione-ripulsa a entrare nel mondo del lavoro. È la società post-industriale che affiora in queste pagine, lo spazio urbano stravolto e le sue immediate adiacenze. Qui abitano l'alienato ossessivo, il violento, lo sdegnoso che si ritira da una civiltà alle soglie della barbarie e il velleitario preso da un sogno giovanile di rivolta radicale.

«**S**crivere, oggi, è la mia stasi, il filo che tesse il mio ripensamento»: così prende avvio la narrazione di Maurizio (Babi) Cellini, ventenne protagonista in *Qualcosa che brucia* di Gianfranco Bettin, edito una prima volta da Garzanti nel 1989, quindi largamente rimaneggiato per Baldini & Castoldi nel 1995. Un testo teso, a tratti drammatico, ma non troppo diverso nei suoi costituenti di fondo da quel «compendio di una vita non ancora strozzata» che ci viene offerto in tono di ilarità angosciata da Cesare De Marchi nel *Talento*. Variamente montate, in senso lineare o secondo intermittenze narrative, entrambe le vicende si configurano come finte autobiografie: come *tranches de vie* che dall'adolescenza conducono alla giovinezza, o anche alla maggiore età e ancora oltre, senza tuttavia che si registrino modificazioni positive nel conflitto che oppone l'Io al Mondo circostante. È l'affannosa ricerca di «spiragli» e «possibilità avventurose» la «caparbia sete di felicità» di Carlo Marozzi, antieroe demarchiano dalle cento risorse e dalle mille sconfitte. Nonostante un ambiente ostile, che già al momento della nascita lo «omette», è l'insopprimibile «talento di vivere» percepito in tutta chiarezza alle soglie del suicidio: ossia la marca più certa di una individualità prorompente ancorché destinata alla frustrazione. Ma è pure la dispersione luttuosa

in cui versa Babi, tra amici eroinomani e trame criminali: la sua fuga in un altrove lontano da cui riconnettere gli eventi a ritroso, in vista di una possibile, auspicabile, maturità. Un arricchimento etico che però la pagina non intende contemplare, chiudendosi anzi con un senso di perplessità sconfortata: «non capivo cosa stava succedendo, e le poche cose che intuivo mi spaventavano».

Nell'uno e nell'altro testo, ciò che ci troviamo a misurare è un falso movimento, un'edificazione mancata: un'anti-Bildung che sembra definire per via negativa il romanzo di emarginazione (o dell'inetitudine, dello smarrimento). Un genere quanto mai plastico, d'altronde, in grado di lambire i territori del romanzo contemporaneo di costume, e virante, soprattutto nel corso dell'ultimo decennio, all'indirizzo del noir e del pulp. In un crescendo ossessivo scandito dai bagliori sinistri di un televisore, è la sorte tragica che attende Rizzo, il pluriomicida-suicida ideato da Paolo Di Stefano in *Azzurro, troppo azzurro*. A esso, rimane facile accostare romanzi di minor respiro come quelli di Massimiliano Governi, *Il Calciatore* e di Elena Stancanelli, una delle rare scrittrici nostrane che almeno tangenzialmente si confronta con questo tipo narrativo in *Benzina*. Nel primo abbiamo uno psicopatico trentunenne, detto Cazzetto ai tempi dell'esordio calcistico, che chiuso in una Cinquecento delira in attesa di assassinare il suo ex-allenatore, responsabile di un'esclusione che sta all'origine di una *débâcle* senza ripari. Nel secondo, palesemente ricalcato sul film *Thelma e Louise* di Ridley Scott, si rappresenta con piglio visionario, e in presa diretta coscienziale, il dramma di due giovani assassine, Stella e Lenni, risolte a suggellare il loro legame omosessuale in un supremo gesto autodistruttivo. Della stessa natura, ma più corposo e letterariamente raffinato, è il percorso di Federico, l'irrequieto rampollo di un'agiata famiglia borghese tratteggiato da Edoardo Nesi in *Fughe da fermo*. Un personaggio a tutto tondo, in questo caso, capace di coniugare «ciclopiche seghe mentali» (geniale la trovata delle chiose cosmico-scientifiche in funzione extravagante), con un'ansia di azione antisociale e con una persistente distinzione di ascendenza classista: «ho delle grandi speranze, inossidabili nel tempo, e sopporto le sconfitte con dignità, io».

Alla base di questi romanzi, troviamo di solito due luoghi letterari dal valore strutturante: da un lato la polemica contro i genitori, sfociante in più di un'occasione nella rottura drastica del

rapporto di tutela; dall'altro il fallimento in ambito affettivo, o comunque la difficoltà, anche per i protagonisti più disinibiti, di avere una consuetudine responsabile con l'altro sesso. Riguardo al primo aspetto, istruttive si mostrano le narrazioni di De Marchi e di Bettin, come pure *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia e *Nel corpo di Napoli* di Giuseppe Montesano. Altrettanti casi in cui la fuoriuscita dal nucleo domestico, e la conseguente trafila di convivenze, promiscuità problematiche, sordidi pensionati, soluzioni ultraprecarie presso anziane zie, costituisce il passo iniziale verso un'esistenza irrisolta e non di rado drammatica. Un nesso originario, in sostanza, quello della fuga da casa e dell'ingresso problematico nel mondo sociale: una mossa realisticamente ineludibile, che tuttavia la dice lunga sul familismo sotteso al romanzo di emarginazione all'italiana. Giacché anche là dove non emergono specifiche tensioni intergenerazionali, litigi, querele, ciò che si lamenta è una vera e propria vacanza del ruolo. La registra efficacemente Roberto in *La casa con le luci*, di Paolo Barbaro: «Mia madre dice che è una sessantottina. Ha grandi slanci, è una forza della natura; poi mi molla di colpo. Anzi ci molla, io e mio padre. Mio padre non dice niente; non è una gran forza». Ne nasce una ricerca affannosa di figure sostitutive, che nella fattispecie approda a un legame privilegiato con Christa, una vecchia immigrata russa, sensibile e vitale, abbandonata in un asettico cronicario alle porte di Venezia: un «purgatorio» per poveri emarginati in attesa di trapasso, che fa da sfondo alle difficoltà di autoindividuazione del giovane protagonista.

Ai fini di una codifica del genere, non meno decisivo risulta però il secondo tema: quello del fallimento o dell'incapacità sentimentale. Una condizione di cui patiscono gli anteroi di Culicchia, Barbaro, Montesano, Bettin; in bilico tra l'opportunismo e la pronta disillusione in De Marchi, quando all'esuberanza sessuale del protagonista Marozzi subentra la sottomissione coniugale e la frustrazione virile. Difficoltà e resistenze rese se mai più brucianti dal motivo del tradimento femminile, adombrato di frequente e reso esplicito da Governi, così da suscitare nel suo omonimo romanzo – già complessato *voyeur* dei diari delle coetanee e della fidanzata – impulsi di aggressività sadica («i miei pensieri si infettavano e facevano il pus»). Moti di risentimento che in misura analoga si affollano sulla pagina della Stancanelli, tesa a rappresentare

un universo di irriducibile conflittualità uomo-donna: tutto giocato sulla separatezza, la violenza e la voglia di fuga. Addolorato dalla lontananza dell'amata sino a «sanguinare dalle tempie», nemmeno la macerazione ultraromantica di Federico, il protagonista di *Fughe da fermo*, ne va esente. Il suo è uno stato di abbandono struggente, abitato da divagazioni melanconiche, che tuttavia non gli impedisce di frequentare in gruppo, con grande sfoggio di cinismo e di disprezzo maschilista, il vasto sottomondo delle prostitute e dei travestiti extracomunitari. Una scena insomma gremita di tensioni e di istinti insalubri esce da questo tipo di romanzi: concepiti apposta per dare sfogo al grande caos che pare governare i rapporti tra i sessi. E che, anche in questo caso, può trovare suggello emblematico in una pratica di duplicazione sostitutiva dal valore ferale: Rizzo, in *Azzurro, troppo azzurro*, il quale a una prostituta raccolta per strada dà il nome della sua ex-fidanzata, Roberta, per renderla testimone, dopo commerci sessuali ripetuti, in un clima di assoluta claustrofobia ossessiva, del suo suicidio tramite un sacchetto in testa di fronte alla televisione accesa.

Va da sé che il luogo entro cui si consumano queste drammatiche, o anche agiate e, nel caso di Nesi, lussuose emarginazioni, è frequentemente la città con lo spazio suburbano che la circonda. La Torino di Culicchia, tra via Po e il decentramento degli uffici comunali, odori di autobus sovraffollati e discoteche frastornanti; ma in tono meno nevrotico, ecco la Milano felix degli anni Sessanta, con i vialoni alberati adatti alle corse in bicicletta, la Palazzina Liberty, l'arco di Porta Romana, così come ci viene offerta da De Marchi; e ancora la periferia veneziana in via di inurbamento di Barbaro; Prato con il suo comparto tessile e gli intensi commerci notturni descrittaci da Nesi; Napoli dei bassi e quella propriamente cunicolare e fognaria immaginata da Montesano. Tutti inserti descrittivi che volgono alla parzialità, allo scorcio, e così acuendo, attraverso un cesello minutamente realistico, il senso di un visionarismo alienato. In *Benzina*, ciò che compare è una specie di catalogo dei non-luoghi: grill, raccordo anulare, discariche e baracati nei dintorni di Saxa Rubra. Nessuna veduta d'insieme dà fiato alla pagina: lo sguardo dei protagonisti cattura immagini programmaticamente prive di profondità e soprattutto di prospettiva: anche quando l'anima dapprima esacerbata e poi compassionevole della madre assassinata si libra

in aria e, con una mossa molto New Age, osserva impotente la triste sorte delle due amanti carnefici.

D'altronde domina il buio, in non pochi di questi romanzi, la notte anonima punteggiata dai fari delle auto e dei camion in cerca di prostitute, come in Nesi; oppure, con accompagnamento musicale dei Pitura Freska, è l'ombra lugubre di fabbriche e cantieri in disuso, maestranze sbandate, vecchi prostrati dall'alcolismo nella Marghera di Bettin (in pagine per altro tra le meglio riuscite del romanzo). Proprio della società postindustriale, con le sue scarse opportunità di lavoro, le occupazioni effimere e sottoqualificate, ci dà conto insistentemente questo genere narrativo. Mentre si trascina stancamente o fallisce l'istruzione universitaria, in attesa come nel corso di un servizio militare vissuto come chimerico spartiacque tra la minorità economica e l'indipendenza, ecco che fioriscono gli impieghi post-operai e da terziario arretrato: imballatori, mozzi, benzinai, bidelli, allevatori di lumache, cronisti culinari, assistenti sociali senza vocazione, vuoi per extracomunitari e zingari, vuoi per anziani agli sgoccioli dell'autosufficienza. Il rapporto con il lavoro da parte di questi personaggi, soprattutto se giovani (e sono i più numerosi), è oltretutto di ricerca e repulsione a un medesimo tempo.

«Condannati alle cooperative siamo»: lamenta il protagonista della *Casa con le luci*. Ma frequenti sono le invettive di Walter in *Tutti giù per terra*: la sua è una vera e propria riluttanza a entrare in «quel cesso chiamato mondo del lavoro», soprattutto nella prospettiva di uno spossamento coscienziale, in una sorda e infine inutile resistenza a farsi «inscatolare», «ingabbiare», «impri-gionare». Nell'insieme, più che di mobilità sociale – comunque al ribasso e molto di rado, lateralmente, in senso ascendente – si dovrebbe parlare per questi romanzi della raffigurazione di un gran disordine se non di un imbarbarimento economico. In essi, allo sfarinamento delle culture popolari e proletarie (Culicchia, Barbaro, Bettin) corrisponde una agiata alienazione o anche disperazione nelle classi medie e piccolo-borghesi (da De Marchi a Nesi, da Governi alla Stancanelli a Montesano): in un *tourbillon* non tanto di occasioni mancate, ma inconsistenti, inutili alla formazione e alla stabilizzazione del soggetto. Quasi fosse in corso, in senso letterario, un significativo moto a ritroso: per cui il romanzo di emarginazione si costituisce nelle ultime stagioni letterarie come regressione alle origini picaresche.

Fatto sta che intollerante e maltollerato nella dimensione familiare di provenienza, incapace di stabilire rapporti proficui con l'altro sesso tali da favorire una prospettiva di affrancamento indipendente, sbatacchiato da un lavoro all'altro senza qualifiche né gratificazione, l'emarginato o il fallito antieroe di questi testi si esprime di preferenza attraverso un io narrante dal tono sordamente rimuginante e angoscioso. Al di là della sostenutezza iperletteraria del *Talento* – per altro esiguo sotto il profilo della sceneggiatura e del *romanesque* in senso stretto – vige per solito in questo genere di romanzi uno stile che indulge volentieri alla rappresentazione non solo dell'erotico (o del pornografico, con alquanto compiacimento), ma anche del basso corporeo: in cui vomito, umori, peti, deformità e vari gradi di decadenza psico-fisica vengono declinati volentieri. L'assetto discorsivo, d'altra parte, mostra un cospicuo sforzo di verbalizzare il disagio in cui versano i protagonisti attraverso uno psichismo tutto estrovertito, e non senza punte di virtuosismo: affinché risulti accentuato il problema relazionale, di commercio quotidiano con il gruppo di appartenenza e la collettività in senso più largo.

A riguardo, si può osservare l'impasto dialogico diretto-indiretto ottenuto da Barbaro nella *Casa con le luci*; un tessuto colloquiale scorciatissimo, per molti versi impeccabile: «Chiediamo, ma niente, non c'è la discoteca. C'era; non c'è più – debiti, droga, non si sa –, l'hanno chiusa. Da un giorno all'altro – fischia il ragazzo in tuta che passa via sull'argine. Si ferma un attimo: "Morti siamo, senza discoteca"». Un po' più meccanica e prevedibile risulta l'alternanza tra discorso diretto e discorso riportato stabilita da Montesano; mentre teatrale piuttosto che cinematografico – impostato com'è su a-soli spazializzati – risulta quello della Stancanelli; e con tendenze all'evasione onirico-velleitaria in Nesi (probabilmente non digiuno dell'*American Psycho* di Bret Ellis); ma anche puramente monologante e ossessivo come per Governi (per la prima persona) e Di Stefano (per la terza: ma non a caso depotenziante rispetto ai precedenti).

Gli autori di *Azzurro*, *troppo azzurro* e *Il calciatore* introducono a un'ulteriore componente del genere romanzo di emarginazione: quella psicopatologica, o della sonda esistenziale portata al confronto con la follia. Una componente non trascurabile, maneggiata con straordinaria e partecipata maestria da Giulio Mozzi

in *La felicità terrena*. Non si tratta di un romanzo, ma di una raccolta di racconti alquanto atipica, che in testi come *Il bambino morto*, *Roma*, e particolarmente con *Una vita felice*, *Vanessa*, *Tilli* dà conto di una desolazione umana a vasto raggio. Siano psicopatici destinati al suicidio, siano fattorini assillati da riflessioni cimiteriali, validi educatori morti nell'angoscia e nel disprezzo per il mondo, sempre c'è un Io che lega queste storie volgendole in una dolente ricognizione personale: «Ho sperimentato questa sensazione», «Mio dio, quanto sono stato vicino a questo». Una silloge di testi brevi e lunghi, insomma, da cui traspaiono insistentemente bagliori di romanzo: all'interno della quale aggalla poco per volta un super-protagonista in veste di io narrante. «Un ragazzo di buona famiglia cattolica, studioso e perbene» che «di fallimento in fallimento», «cresciuto per sottrazioni successive» si trova a «non essere più nulla». Un individuo «senza nessuna contaminazione di socialità», che patisce di un profondo e sofferto smarrimento. «La mia natura è quella di una persona che appartiene» – scrive, intendendo una comunità, un'idea, una rete di affetti – «la mia storia mi ha fatto diventare inappartenente».

Come già per Barbaro in *Casa con le luci*, anche qui il contatto con un universo di emarginazione favorisce nel narratore la rottura dell'egocentrismo e l'affacciarsi su una più profonda percezione del dolore. Ma il punto è che in Mozzi le tante storie che si affollano sulla pagina valgono come altrettanti correlativi soggettivi (se così si può dire). Come documenti, cioè, di un malessere pericolosamente oscillante tra la condivisione pietosa e l'attrazione oscura provata dall'Io che le rievoca. A grandeggiare tra le righe è il fascino dell'isolamento, dell'annichilimento introvertito (il mito dell'uovo, della stanza, del campo cimiteriale) che solo pare garantire una forma autistica e però inattaccabile di sopravvivenza. Il titolo della raccolta – *La felicità terrena* – acquista uno spessore inedito proprio in ragione della duplicità vertiginosa di quest'intento. E ha il suo esito più alto nella figura di una misera addetta alle poste, Vanessa, «una persona debole», angustata dal sesso e in rapporto paranoide con il prossimo, ma che «all'interno del suo piccolo universo è forte come un dio».

C'è però un'ultima e insospettabile sfaccettatura che completa il prisma inquietante del romanzo dell'inetto contemporaneo, dello sconfitto nelle aspirazioni più intime: quella che po-

tremmo definire dell'emarginazione per cultura, e di cui ci reca testimonianza *Nel corpo di Napoli*. Qui, Landrò e Tommaso, mantenuti e sguardrappati studenti napoletani, con alle spalle altrettanti inferni domestici, si fanno emblema di una micro-borghesia meridionale imbevuta di un ribellismo velleitario di natura assolutamente libresca. «Credevo ciecamente alle parole di Rimbaud – asserisce Tommaso, il protagonista narratore – «Non lavorerò mai». E da questo asserto reciso, nell'intento esplicito di «evadere» da una realtà meschina e insopportabile, ecco per i due sodali l'elaborazione, parodicamente musiliana, di un «piano di approfondimento poetico, scientifico e filosofico» ripieno di letture e di citazioni mandate a memoria, in un capoluogo partenopeo in preda al malaffare e ai riti del rampantismo affarista. Un retaggio di formule maldigerite che da Hegel va agli onnipresenti Nietzsche e Heidegger, insieme a Spengler, Dostoevskij, e ancora Baudelaire, Rilke, Blake, Léon Bloy, per poi discendere in un parossismo delirante verso i territori dell'esoterismo occultista. E in modo tale che al primo, Landrò, erede di adeguate sostanze da parte di un padre disprezzato in vita, arrida infine un'ignominiosa integrazione nei meccanismi parassitari dell'intermediazione finanziaria. Mentre bruciati tutti i ponti alle spalle, a Tommaso non rimane che il senso rancoroso di una sconfitta, cui si accompagna una voglia generica di fuga all'ombra di una *jeunesse* rimbaudiana dissipata senza vera grandezza. In cui un'intraducibile *delicatesse*, strumento e prodotto di una vita mai iniziata, confina con l'impotenza e la confusione più ancora che con la vanagloria.

Forse al di là delle intenzioni stesse di Montesano, tutto preso dalla distruzione amara di un proprio mito giovanile e dalla rappresentazione oniricamente stravolta di un contesto sociale anomico e irredimibile, con tutti i vizi del cinismo nordista ma privo di opportunità e linee di fuga, *Nel corpo di Napoli* potrebbe valere come più generale autocritica per un tradizionalismo umanistico e idealista di cui il Meridione nostrano ama circondarsi con qualche eccesso di compiacimento. E nonostante taluni limiti costruttivi già indicati, in questo senso il romanzo risulta efficace, controcorrente. Soprattutto se pensato in rapporto a un altro scrittore meridionale, Vincenzo Consolo, che nello *Spasimo di Palermo* appare indirizzato per opposta via. Ciò che qui ci viene offerta è la raffinatissima requisitoria antisociale di un uomo di lusso, per usare i

termini verghiani, un intellettuale, umanista e scrittore, inorridito dalla barbarie che avanza. Gravato dai sensi di colpa, orbatò dell'affetto della moglie morta dopo lungo travaglio manicomiale, alle prese con un figlio emigrato perché ingiustamente accusato di terrorismo e però restio a concedersi agli affetti paterni, Gioacchino Martinez vorrebbe essere il testimone dolente (e alquanto ellittico, poeticamente allusivo) di un cinquantennio di vicende patrie: dallo sbarco degli eserciti alleati sino agli attentati contro i giudici di Palermo. Ma anziché la tessitura di un romanzo storico-contemporaneo, cresce pagina dopo pagina il senso di un rancoroso esilio interiore del protagonista: di una lunga e volontaria emarginazione senza possibilità di medicamento. Più che di reminiscenze eliotiane, Gioacchino vive di occasioni al modo di Montale, di «varchi», «nessi», «suture», «scarti» di una memoria radicata. Né una Sicilia resa irriconoscibile dalla mafia, né una Milano scempiata dalla volgarità del profitto possono concedergli riparo. Milano, anzi, già luogo di lontananza speranzosa, è oggetto di una ripulsa viscerale. Le pagine che la tratteggiano restituiscono il sapore di una dura polemica anti-manzoniana: «Città perduta, città irreale, d'ombre senz'ombra che vanno e vanno sopra ponti, banchine della darsena, mattatoi e scali, sesto e cinisello disertate, *tecnologico* ingranaggio, dallas dello svuotamento e del metallo. Addio».

Siamo all'opposto dell'amara ricognizione di Montesano, per cui la filosofia, la letteratura anche la più qualificata, possono trasfigurare insidiosamente in una forma devastante di bovarismo intellettuale. «Non scriverò più, nemmeno dediche!», inveisce il protagonista consoliano dal fondo della sua crisi di sconforto. Ma intanto c'è chi ne raccoglie il lamento spasimante, nel nome di un umanesimo eterno, unico valore da traghettare oltre la città infernale, giacché «là si trova, negli assoluti libri la verità umana». Libri per iniziati, va sottolineato: per quei pochi sopravvissuti al grande naufragio della cultura. Su questo, l'esule dell'interno, il disperato Gioacchino Martinez è inequivoco. Quanto resta da fare – e che Consolo non da ora propone – è forgiare una prosa poetica ritmicamente e lessicalmente arcaizzante che sappia porti al di fuori di ogni consuetudine democratica, concepita per assottigliare il senso selettivo anziché per allargare l'area della comunicazione. Anche a costo di rinchiudersi dolorante nella testimonianza postuma: «abborriva il romanzo, questo genere scaduto, corrotto, im-

praticabile. Se mai ne aveva scritti, erano i suoi in una diversa lingua, dissonante, in una furia verbale ch'era finita in urlo, s'era dissolta nel silenzio». Ma siamo con ciò nel punto esatto in cui il romanzo di emarginazione, giunto all'apice della scala verghiana dei vinti dalla vita, degli abbandonati sulla spiaggia dalla marea del progresso, travasa nel metaromanzo.

AMORE E SESSO
Romanzo sentimentale:
l'amore degli adulti
di Maria Sofia Petruzzi

Difficile da definire non solo per la sua destinazione stratificata ma anche per la sua duttilità tematica, il romanzo sentimentale ha mantenuto intatta la capacità di coinvolgere il suo pubblico, seppure attraverso vicende e personaggi nuovi rispetto alla tradizione: ora sono le figure adulte a dominare la scena, mentre ai giovani, un tempo veri protagonisti, è destinato un ruolo secondario e di semplice supporto.

«L'amore degli adulti, mi dissi, è complicato e pesante, meglio non fidarsene» (Claudio Piersanti, *L'amore degli adulti*. «E quando, poi, davanti a te si apriranno tante strade e non saprai quale prendere, non imboccarne una a caso, ma siediti e aspetta...Stai ferma, in silenzio e ascolta il tuo cuore. Quando poi ti parla, alzati e va dove lui ti porta.» (Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*). Basterebbero queste due citazioni a esemplificare la varietà di registri tonali entro cui si dibatte il romanzo sentimentale nei suoi esiti più recenti: la ritrosia perplessa non priva di autocommiserazione ironica e l'appello generico ma accattivante all'autenticità affettiva individuano poli opposti nell'ambito di un universo composito e stratificato, popolato di voci dissonanti. Difficile tracciarne una mappa ma è possibile, almeno, scorgerne un orientamento significativo: si tratta ancora oggi di una produzione di successo, in grado di coinvolgere, con modalità diversificate, larghi strati di pubblico. L'appello ai sentimenti risulta coinvolgente anche a fine millennio e la leggibilità sembra prerogativa connaturata alla scrittura che indaga nel mondo degli affetti: il successo imprevedibile e duraturo di *Va' dove ti porta il cuore* e la so-

stanziale tenuta sul mercato della letteratura rosa seriale dimostrano la vitalità del genere sentimentale a tutti i livelli della sua variegata produzione. Eppure, proprio se si tenta di ricostruirne la fisiologia composita, il genere si rivela sì articolato ma anche fluido e sfuggente. Le gerarchie, ad esempio, sembrano apparentemente identificabili con chiarezza, eppure si rivelano quanto mai reversibili. Immediatamente riconoscibile il livello più basso della produzione sentimentale, ormai da un ventennio consegnata alle strategie editoriali abili e consolidate del rosa seriale, collezioni Harmony in testa. Anzi, la letteratura romantica d'evasione ha ormai rimosso ogni imbarazzo ed esibisce con disinvoltura la propria funzione di intrattenimento, invitando a un consumo consapevole, non più destinato solo a un pubblico ingenuo e marginale. Può persino sbarazzarsi delle convenzioni tradizionali e compiere sortite spericolate sul terreno prima proibito della pornografia. Eppure la narrativa sentimentale di maggior prestigio è estranea a tale spavalderia, anzi, avverte la sdolcinatura «rosa» come un rischio sempre incombente, un marchio d'infamia da evitare con attenzione accurata. Al noto best-seller della Tamaro è stato imputata l'accusa di essere un romanzo rosa e tali appaiono, a giudizio di molti, i romanzi di Maria Venturi. Ma le ambiguità non riguardano soltanto il giudizio di valore. A rendere difficoltosa la definizione del genere sentimentale concorre non solo la sua destinazione stratificata ma anche la sua innegabile duttilità tematica. Già Maria Pia Pozzato, nel 1982, a proposito del romanzo rosa, rilevava le difficoltà di definire un genere il cui motivo dominante, l'intreccio amoroso, è di per sé elemento assai labile di riconoscibilità specifica. Si parla d'amore, si sa, in tutti i romanzi. Il romanzo rosa, in tempi recenti, non se ne è fatto, per la verità, un problema, anzi, ha saputo sfruttare la permeabilità fluida dell'intreccio sentimentale per assumere i travestimenti più scintillanti e impadronirsi di ogni offerta possibile dell'immaginario romanzesco, dall'avventura esotica o western allo scenario gotico o d'epoca. Al confronto le evoluzioni del romanzo sentimentale medio-alto sono senz'altro meno spericolate, ma non meno insidiose. A metterne in discussione l'identità non sono i flirt inevitabili con i generi narrativi affini e di volta in volta alla moda, dal neoromanzo di formazione al romanzo storico o alla saga familiare. La questione di fondo è un'altra e si risolve, piuttosto, in un interrogativo perplessito: è ancora la domi-

nanza dell'intreccio amoroso, tra giochi di coppia, triangoli, congiunzioni e separazioni a definire la riconoscibilità del romanzo sentimentale odierno? Più spiccata, per la verità, appare la tendenza a puntare sul pathos dei sentimenti, sul gioco complesso delle relazioni affettive che complicano ma danno anche significato all'esistenza. Del resto neppure le sollecitazioni dal basso, lo abbiamo detto, risolvono le ambiguità del campo di indagine. E se è ormai assodato che il marcato protagonismo femminile, il motivo del confronto polemico tra i sessi, il gioco estenuante della seduzione e del diniego, l'happy end d'obbligo siano i materiali riconoscibili di costruzione della trama rosa, è anche innegabile che risultino ormai continuamente messi in discussione da una produzione commerciale sì ma ugualmente spregiudicata, persino disposta a mettere in piazza il gioco sporco della sollecitazione e della rimozione erotica. Così, sul finire del secolo, il rosa seriale arriva a compiere l'esperienza del limite, dimostrando nei suoi esiti «hard» il coraggio di sbarazzarsi proprio degli effluvi caramellosi in cui era da sempre invischiato. Ma i sentimenti sono ancora un fardello ingombrante per la narrativa di maggiore impegno, che alla loro indagine presta registri diversificati di scrittura.

Siamo prossimi talvolta alle soglie dell'intrigo rosa più tradizionale. È il caso della vasta produzione romanzesca di Maria Venturi, che ha riversato nei suoi numerosi romanzi l'esperienza senza dubbio utile di direttrice di rotocalchi femminili e, in seguito, la familiarità con la sceneggiatura televisiva. La narrativa della Venturi sembra riprendere dal rosa il motivo fondamentale dell'intreccio, ossessivamente incentrato sul tema del conflitto tra i sessi, sul connubio tra aggressività immotivata e autolesionismo esasperato. Anzi, nei romanzi della scrittrice il masochismo femminile celebra i suoi trionfi, ispirando con accanimento ostinato la condotta delle protagoniste: così Laura, eroina di *L'amore stretto* o Chiara, protagonista di *La storia spezzata* e di *Un'altra storia*, concentrano le energie in un gioco tenace al massacro, a danno dei rispettivi matrimoni. Rispetto alle convenzioni del rosa ci sono, però, alcune novità e diverse inutili complicazioni. Le complicazioni inutili rimandano allo psicologismo banale e fastidioso, da rotocalco appunto, con cui l'autrice si sforza di dar spessore al rovello interiore dei personaggi. Più interessanti le differenze: spiccano la preferenza accordata a matrimoni già consumati, punto di partenza e

non più epilogo dell'intreccio, nonché il protagonismo privilegiato di figure femminili mature, per di più spesso sterili o, comunque, angustiate da problemi di infertilità. Tutti aspetti che basterebbero da soli ad allontanare i personaggi femminili della Venturi dal cliché dell'eroina «rosa», se non se ne profilasse uno più sostanziale: le donne della Venturi non ne condividono la strategia seduttiva, l'attivismo alacre unidirezionalmente mirato alla conquista del maschio. Per loro, invece, l'amore è passione cieca, una forza ineluttabile cui sottomettersi supinamente, sforzandosi, caso mai, di esaltarne l'effetto devastante. Accolti con discreto favore dal pubblico femminile ma di fattura mediocre e, comunque, incapaci di fare tendenza, contribuendo quanto meno al rilancio di una letteratura romantica d'autore, i romanzi della Venturi propongono, però, alcune costanti tematiche rinvenibili anche in testi di maggiore spessore e di destinazione più elevata. Può trattarsi di una semplice coincidenza ma stupisce, ad esempio, la rilevanza che il motivo della fatalità della passione acquista in testi di tipologia e qualità di scrittura assai diversi. E non si tratta soltanto della mitologizzazione banale del colpo di fulmine, ma della percezione di una forza oscura che incombe sui personaggi, predeterminandone le scelte e condizionandone le relazioni. Così è per i protagonisti della tragedia provinciale narrata in *Il caso Courier* di Marta Morazzoni, storia di una relazione adulterina che un commerciante, Monsieur Courier, riesce a coniugare con un ménage matrimoniale piatto e tranquillo fino a quando la morte accidentale dell'amante non lo spinge a un gesto definitivo e disperato. Succube rinunciataria rispetto a un destino incrementato da ipocrisie e incomprensioni familiari è anche Chiara, la protagonista di *Passaggio in ombra* di Mariateresa Di Lascia, che si iscrive, peraltro, nell'albo delle evocatrici attempate di saghe familiari. E se i due romanzi citati costruiscono attorno alla vicenda sentimentale ambienti di maniera, ma socialmente e localmente definiti, la provincia francese piuttosto che la campagna meridionale, in altri casi prevale l'indefinitezza suggestiva della storia paradigmatica. Così è per i protagonisti maschili dei due racconti di Roberto Piumini raccolti in *Le virtù corporali*, nei quali l'esperienza dell'incontro con la donna, narrato in un registro ora lirico-evocativo ora onirico-visionario, si configura come esperienza del limite, impatto con un'apparizione angelica che scompiglia le vite dei personaggi inducendoli a confrontarsi

con le dimensioni archetipiche della vita e della morte. È un'esperienza del limite anche quella narrata in *Vissi d'amore* di Paola Capriolo, che si ispira liberamente alla vicenda della *Tosca* di Puccini, raccontata dal punto di vista del malvagio, il perfido barone Scarpia. Raffigurata in registri e contesti affatto differenti, la relazione amorosa è, comunque, dominio di forze misteriose, che il destino o l'indecifrabilità delle pulsioni interiori contribuiscono a complicare. Più che narrarne pianamente lo sviluppo, la scrittura romanzesca, pur variamente modulata, si sforza, in questi casi, di evocare la genesi arcana. L'esito non è forse nemmeno un romanzo sentimentale, ma un romanzo della passione, intesa come attrazione misteriosa o inevitabile appuntamento con il destino.

Ma c'è un'altra ragione per cui la tecnica della ricostruzione, affidata al recupero memoriale o allo studio biografico, risulta il registro narrativo prevalente. Ed eccoci di fronte all'altro elemento qualificante dell'odierna narrativa sentimentale. Le storie sentimentali degli anni Novanta sono storie di amori adulti e, in questo senso, la già citata raccolta di racconti di Claudio Piersanti, *L'amore degli adulti*, inaugura una vera e propria stagione. La generazione dei quarantenni, non ancora sicuri della propria identità, relitti postgiovani di relazioni già fallite, è l'attrice principale dei racconti sentimentali, concentrati sul tentativo di raccogliere brandelli di passato o di registrare gli sforzi compiuti dai personaggi per aggirare lo scoglio della solitudine e della diffidenza. Di qui la varia casistica narrata, con uno stile ben giocato tra pathos contenuto e autoironia sottile, dal Piersanti, la cui opera si impegna, peraltro, a far saltare un altro luogo comune diffuso sulla letteratura sentimentale: la convinzione che si tratti, a tutti i livelli, di un circuito esclusivamente femminile tanto nella produzione quanto nella fruizione. Le voci maschili appaiono, invece, senz'altro minoritarie ma non assenti, come dimostrano i casi di Piersanti e del già citato Piumini. E se talvolta si attardano a riproporre i temi tipicamente novecenteschi della crisi della virilità, non mancano di individuare anche la strada di una possibile solidarietà tra i sessi, che passa attraverso la condivisione sofferta dell'isolamento e della marginalità.

La vita sentimentale dei quarantenni è, comunque, il soggetto privilegiato anche sul versante femminile. Lo confermano, ad esempio, le opere più recenti di Lidia Ravera, dalla raccolta di

racconti *Sorelle* all'ultimo romanzo *Maledetta gioventù*, tutti incentrati su storie di matrimoni in crisi, di trasgressioni adulterine tentate e poi rientrate, di fughe e separazioni, sullo sfondo dei contesti familiari forzatamente anticonvenzionali tipici della generazione di mezzo. «La mia vita prende forma soltanto quando il passato soverchia il futuro. La mia vita ha forma e questa forma è il fallimento delle mie sporadiche corse. La tua vita ha forma: tu hai sempre corso, tu hai unito al sogno la costanza e ti sei forgiata un destino». Così scrive, in una lettera immaginaria alla moglie, Carlo, il protagonista maschile di *Maledetta gioventù*, storia di un viaggio e di una permanenza: viaggia Linda in fuga dal marito che l'ha tradita con una studentessa e che, rimasto invece a casa, deve gestire l'ansia dell'abbandono, i rapporti difficili con i figli, le smanie della giovane amante occasionale. Le parole di Carlo suonano emblematiche, se riferite non tanto alla vicenda narrata ma alla fisionomia della narrazione stessa. Le storie sentimentali recenti sono costrette a prendere le distanze dal racconto di formazione vero e proprio. Una distanza non definitiva ma imbarazzata e inevitabile. La vicenda sentimentale non è più l'esperienza centrale di una giovinezza incompiuta che, proprio attraverso il rapporto con l'altro sesso, porta a termine un processo formativo. Qui se di incompiutezza si tratta, la condizione tende quanto meno a cronicizzarsi e la scrittura romanzesca non può evitare di fare i conti con tale mutata prospettiva. Se l'intreccio rosa ha sempre rispettato i tempi e le tappe di una fiaba di iniziazione femminile, i romanzi sentimentali di maggiore impegno degli anni Ottanta si adattavano facilmente anch'essi all'impianto del romanzo di formazione. Ci si trovava caso mai di fronte a casi di formazioni fallite, i cui protagonisti faticavano a liberarsi dai nodi ingombranti dei legami parentali. Ma di giovani pur si trattava. Ora invece sono le figure adulte a dominare la scena: ai giovani è destinata una parte secondaria, un ruolo filiale di totale supporto, assorbito com'è dalle beghe della coppia genitoriale in primo piano.

Anche la scelta di delegare al punto di vista giovanile la funzione narrativa corrisponde semplicemente all'espedito di puntare sulla focalizzazione dal basso: così avviene nel racconto *Sorelline* che apre *Sorelle*, la raccolta già citata della Ravera, o in alcuni episodi di *Maledetta gioventù*, in cui si assume l'ottica dei figli alternandola a quella dei genitori. E l'imbrigliamento dei giovani nel

ruolo filiale è confermato dal trattamento riservato all'unica figura giovanile estranea a tale condizione: Mimì, la giovane amante di Carlo, il cui nome da operetta già suggerisce il registro della deformazione ironico-grottesca in cui si iscrive il personaggio.

Certo il protagonismo dei quarantenni potrebbe rivelarsi un adattamento epocale più che una svolta sostanziale; nulla di più di un percorso evolutivo spiegabile in termini sociologici, imputabile al fenomeno attuale della maturazione ritardata o all'appartenenza generazionale degli stessi scrittori. L'età adulta potrebbe semplicemente soffrire dei limiti di una giovinezza prolungata, incapace di vivere i propri lutti e perciò pervasa della stessa condizione di incompiutezza della giovinezza fisiologica. Colpisce però la riluttanza ad affrontare l'indagine della crisi. Lo scavo nell'interiorità è, invece, abilmente eluso. I quarantenni in crisi, quando non si fanno raccontare dagli altri, evitano di parlare di sé: diventano narratori di formazioni rovesciate, biografi accurati, impegnati a ricercare nelle storie familiari i significati e i valori in cui riconoscersi. A volte sono ancora i rapporti parentali a risultare ingombranti e invasivi, com'è, ad esempio, per la protagonista di *L'amore molesto* di Elena Ferrante, la cui ricerca, tesa a far luce sulla morte misteriosa della madre, assume le movenze del racconto giallo, ma si risolve nella ricostruzione di una storia d'amore senile, che cattura la narratrice nel gioco morboso di identificazione con la figura materna.

Il filone più significativo, però, tende a mettere tra parentesi la contiguità generazionale. Ancora una quarantenne è, ad esempio, la narratrice di *Il catino di zinco* di Margaret Mazzantini che, nel tracciare una sorta di biografia *post mortem* della nonna Antenora, la ritrae protagonista di una singolare saga familiare. Una saga ricostruita all'insegna del salto generazionale giacché la narratrice ripercorre la storia familiare della nonna ma omette la propria e se accenna, per dovere di cronaca, alla figura paterna, passa sotto silenzio assoluto quella materna. Ed è proprio in queste saghe familiari stravaganti, dominate dalla terza età, che assume una configurazione nuova un filone non trascurabile del romanzo sentimentale odierno: a dar corpo al racconto non è tanto la vicenda amorosa, quanto una relazione affettiva forte, in tanto rassicurante in quanto coinvolge esponenti di due generazioni distanti, come è per le nonne e le loro nipoti. L'intrigo sentimentale, quando

c'è, è oggetto di una narrazione di secondo grado, capitolo significativo ma destinato a integrarsi nel resoconto, carico di umori sapienziali, di un'esperienza di vita. Le condizioni del patto narrativo possono ovviamente variare, nel senso che i due attanti della relazione affettiva possono scambiarsi i ruoli. E se le nipoti narrative sanno far uso di uno stile efficace, com'è nel caso della Mazzantini, che alterna un registro corposamente realistico a scarti visionari, le nonne si affidano più modestamente a una scrittura piana, moderatamente intrisa di pathos. Eppure non indulgono al racconto autobiografico vero e proprio, scartano l'ispirazione intimistica del libro di memorie.

L'autorevolezza del narratore attempato, nonna o zia, a seconda dei casi, non ostenta certezze né annovera successi, piuttosto azzarda consuntivi esistenziali: ma ha senz'altro bisogno di un interlocutore, giovane, se possibile anzi giovanissimo. Il genere privilegiato non è dunque l'autobiografia ma il romanzo epistolare, cui si affida il compito quasi pedagogico di comunicare un'esperienza di vita autentica. D'obbligo il riferimento a *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro ma anche a *Dolce per sé* di Dacia Maraini. E non importa se nel caso del romanzo della Maraini Vera, l'autrice delle lettere alla nipote, è una zia diciamo acquisita per la destinataria, la piccola Flavia, nipote, in realtà, del suo ex-compagno. Anche in questo romanzo la storia della relazione amorosa tra Vera, donna matura, e Edoardo, giovane musicista, risulta un episodio significativo sì ma compreso in un itinerario esistenziale più complesso, che attraverso l'esperienza dell'amore, del dolore, della morte chiama in causa un gioco ben più intricato di legami affettivi. Ecco che il romanzo sentimentale diviene in questi testi romanzo di sentimenti, l'essenza dei quali si riassume nell'appello allusivo alla ricerca della propria autenticità esistenziale. E l'allusività ammiccante non può che risultare l'unica cifra stilistica possibile per un appello siffatto. Se non è chiaro dove porti il cuore, è perché un simile itinerario sentimentale è tracciato da un'autorevolezza vacillante, artificiosamente assicurata dall'età attempata del narratore. La pretesa di suggerire una pedagogia dei sentimenti, proposta con dimessa bonarietà, rischia di rivelarsi un abile camuffamento: «Tu stai crescendo con tale rapidità, Flavia, che io non so più a chi sto parlando. Non so nemmeno se quella bambina non sia semplicemente una parte di me che si affaccia ti-

midamente ai bordi della memoria di un corpo che invecchia» (Maraini, *Dolce per sè*). Si insinua il dubbio che il coinvolgimento di un destinatario giovane non sia che un pretesto per sostanziare di significati sapienziali la ricerca di se stessi, aggirando lo scoglio della confessione autobiografica. Un alibi solido per mascherare un atteggiamento che ha spesso ispirato la scrittura femminile, intervenendo a condizionare i meccanismi del testo: l'identificazione narcisistica. Per smontarlo occorre forse ripartire dal basso e accettare senza pregiudizi la spudoratezza onesta dell'odierno romanzo rosa.

AMORE E SESSO
Romanzo erotico:
le donne sdoganano
il sesso proibito

di Paolo Soraci

Tra novità nei modi di distribuzione e di consumo e nuove preoccupazioni a livello tematico-stilistico, il romanzo erotico italiano, ad appannaggio quasi esclusivo di narratrici (autori di sesso maschile se ne contano pochi), si sta avviando verso un deciso processo di rielaborazione e legittimazione letteraria.

Le prime sono state Almudena Grandes e Alina Reyes, di poco anticipate dalla più letteraria Angela Carter. Poi è stata l'alluvione: autrici cerebrali come Helen Zahavi o Elfriede Jelinek, robuste narratrici prestate al genere come Régine Deforges, intere antologie tematico-geografiche (da sesso e alieni a sesso e terrore, ai racconti erotici spagnoli o afroamericani). Infine si sono aggiunte le italiane, un po' in ordine sparso, per lo più senza una vocazione esclusiva per il genere: dall'umorismo giovanilista di Rossana Campo, al thriller S/M di Claudia Salvatori con le eccezioni di tutto sesso solo sesso di Una Chi e Melanie Moore, fino all'antologia curata da Maria Rosa Cutrufelli *La città proibita*.

La nuova stagione del romanzo erotico inizia con i primi anni Ottanta e si connota per una serie di novità decisive.

Intanto si tratta quasi sempre di narratrici. Autori di sesso maschile non se ne contano quasi. Sarà colpa della caduta verticale del desiderio maschile? Sarà merito della riflessione post-femminista sul corpo e sul desiderio? Sarà che se a parlare del sesso e dei suoi eccessi è un uomo, c'è sempre il rischio di un'accusa di fallo-centrismo sessista?

Certo, si possono sempre ricordare i precedenti di Pauline Réage e di Emmanuelle Arsan, o risalire fino ad Anaïs Nin, ma mai

come ora il genere erotico è parso di quasi esclusiva competenza femminile, quasi a confermare l'antica diagnosi di Brunella Gasperini, quando, a proposito di *Porci con le ali*, istituiva un parallelismo tra il discorso erotico e quello sentimentale del romanzo rosa.

Le novità di sostanza sembrano però altre e tendono a sfuggire alla percezione più immediata. Messa finalmente, o quasi, in soffitta la distinzione tra erotismo e pornografia come nodo centrale di riflessione sul sesso narrato, bisognerà capire perché percepiamo che qualcosa è cambiato in un genere letterario che non si può certo definire «nuovo», avendo accompagnato nei secoli, in maniera più o meno clandestina, la vita letteraria di ogni paese.

Proprio qui forse sta la diversità rispetto alla tradizione. Una diversità che coinvolge aspetti più squisitamente culturali, ma si concretizza, di fatto, in nuovi modi di distribuzione e consumo del prodotto editoriale specifico.

Secondo una precisa dinamica, infatti, in età contemporanea i nuovi generi, prima di essere accettati dall'istituzione letteraria, sembrano condannati a trascorrere un più o meno lungo periodo nel limbo della cosiddetta paraletteratura. È successo al giallo e alla fantascienza, continua a riguardare il fantasy e il rosa. Si tratta di generi letterari che nascono «fuori» dall'istituzione, per rispondere a nuovi bisogni di lettura e a nuove comunità di lettori e che per questo hanno autori nuovi (per curriculum e modi di intendere la propria attività letteraria) e rispondono a criteri di distribuzione innovativi in termini di formato e confezione del libro e in termini di canali di vendita: si tratti della formula rivista o del libro periodico da edicola.

L'accoglimento nell'istituzione implica da un lato lo sfumare delle caratteristiche esclusive del genere, con l'adesione a preoccupazioni stilistiche e modi tematici della letteratura *tout court* e, dall'altro lato, la «colonizzazione» della letteratura più ufficiale con tematiche e moduli espressivi propri del nuovo genere, fino ad allora «censurati» in quanto ritenuti paraletterari.

Se questo modello ha una sua funzionalità nella descrizione di generi pienamente nuovi e novecenteschi come il poliziesco e la fantascienza, in buona parte diverso sembra il caso della narrativa erotica. Non si tratta di un genere nuovo, in quanto, lo ripetiamo, è sempre esistita una produzione erotica a fianco della letteratura istituzionale e d'altronde sul piano formale non possiamo riscon-

trare caratteristiche di genere autenticamente proprie ed esclusive: il romanzo erotico si presenta di solito come un innesto «parassitario» su altri generi, dal romanzo naturalistico a quello psicologico, dal poliziesco all'avventuroso.

La censura alla pornografia ha sempre riguardato, più che l'ambito strettamente letterario di legittimazione di generi e stili, quello del costume e della morale. Per questo, la produzione erotica è per lo più vissuta in una condizione di semiclandestinità: autori che si firmavano con pseudonimi, libri che circolavano per corrispondenza o venduti sottobanco solo da alcuni librai, case editrici «specializzate», minori o minime. Con la fine degli anni Sessanta e Settanta, però, la pornografia adotta gli stessi canali della letteratura di genere vera e propria e incontra un nuovo pubblico nelle edicole: un canale molto più massivo rispetto alle librerie, ma ritenuto un territorio franco, appunto al di fuori di qualsiasi istituzionalità letteraria (e quindi morale?).

Il vero cambiamento della situazione avviene però più tardi, con gli anni Ottanta: in quel decennio, un po' tutti i generi «paralletterari» conoscono fenomeni di legittimazione da parte dell'ufficialità letteraria e, per motivi in larga parte socio-culturali, lo stesso destino tocca alla narrazione erotica: la soglia di censura si abbassa drasticamente, romanzi fortemente erotici vengono accolti nelle collane prestigiose delle case editrici maggiori, la libreria si apre a questa produzione, gli autori firmano in prima persona i propri romanzi, il sesso anche più esplicito irrompe finalmente nelle pagine di autori istituzionali, il genere diventa indiscutibilmente una delle infinite varietà di temi e di scritture che il sistema letterario offre ai suoi lettori-consumatori.

In definitiva, il destino del sesso narrato nel sistema letterario sembra rientrare in una dinamica anticlassicistica che percorre la storia letteraria degli ultimi due secoli. Se il moto della letteratura dal Settecento a oggi è stato indirizzato all'ampliamento del mondo narrabile, a una democratizzazione intrinseca che tiene insieme i modi dello scrivere, gli argomenti affrontati e il coinvolgimento di nuove classi di lettori, risulta ovvio che insieme al lavoro, alle classi subalterne, alla corporeità, alla malattia, anche il sesso partecipi di quell'inarrestabile processo di apertura del discorso letterario a tematiche un tempo escluse, o subimate.

Eppure, e nonostante gli autori/autrici citati più sopra, la

produzione italiana sembra ancora per strada, in questo processo di legittimazione. Manca insomma, tranne poche eccezioni, una produzione letteraria che abbia il tema erotico al proprio centro, come invece avviene normalmente in altri paesi.

Certo, descrizioni più o meno esplicite e «disinibite» non mancano soprattutto nella produzione più giovane, dalla violenza fumettistica del *Bastogne* di Enrico Brizzi alle avventure lesbico guiffordiane delle Thelma e Louise romane raccontate da Elena Stancanelli di *Benzina*, dal protopulp di Simona Vinci all'intimismo cool dell'ultima Elena Soprano, per non parlare della saga metropolitana del Golinelli di *Come ombre*. Ma si tratta di elementi tutto sommato accessori, aspetti della vicenda e dei personaggi non prevalenti rispetto ad altre preoccupazioni e vicissitudini.

Ad assumere il sesso come asse tematico pressoché esclusivo sono solo alcune scrittrici. Ci ha provato Claudia Salvatori con *Schiavo e padrona*, in cui, come una nostrana Helen Zahavi, costruisce un giallo psicologico conseguentemente sadomaso; ci ha provato Una Chi (ancora lo pseudonimo) con *E duro campo di battaglia è il letto*, vicenda di nomadismo sessuale in una Milano pienamente riconoscibile, restituita attraverso a una tessitura stilistica estremamente personale e debitrice di una tradizione espressionistica di marca latamente gaddiana; ci hanno provato le autrici chiamate a contribuire nel 1997 alla citata antologia *La città proibita*, con una notevole varietà di esiti e di scelte tematico-stilistiche.

Un caso a sé è quello di Francesca Mazzucato, un'autrice che coi suoi romanzi si muove indifferentemente aldiqua e al di là della linea di legittimazione di genere. E con ciò intendiamo tanto i modi della narrazione e il diverso peso dato ai vari elementi tematici quanto le opzioni paratestuali e editoriali che caratterizzano i diversi testi. La Mazzucato è venuta alla ribalta delle patrie lettere con il romanzo *Hot Line* (edito da Einaudi, ma «prelanciato» nei Millelire di Stampa alternativa), in cui tratteggia il profilo di una ragazza comune che ha scelto di lavorare in una chat line erotica. L'elemento erotico è ovviamente presente, ma messo al servizio di un ritratto psicologico e sociologico non basato sulla dimensione erotica, che rimane tutto sommato complementare alle esigenze di costruzione del personaggio e della sua vicenda. La stessa impostazione si può trovare, con maggiori o minori accenti erotici, nei successivi romanzi, *Relazioni scandalosamente pure* e

Amore a Marsiglia. In compenso, la stessa autrice ha contribuito, firmando col proprio nome, alla collana sexy al femminile «Pizzo nero» (caratterizzata da espliciti riferimenti al genere, sia nel paratesto che nella grafica delle copertine), con il romanzo *La sottomissione di Ludovica*, in cui le proporzioni tra ritratto e peripezia erotica sono praticamente invertite rispetto alle opere approdate alla piena ufficialità letteraria e editoriale.

PASSATO E FUTURO
Romanzo storico:
siamo in un'età
iperstorica

di Lidia De Federicis

L'interesse narrativo per la mistura di storia e d'invenzione non è mai cessato, ma le forme dell'immaginazione si sono via via diversificate seguendo le correnti del pensiero novecentesco e il mutamento dei saperi. È possibile che ora il romanzo storico diventi un nuovo e sperimentale laboratorio

L. A proposito di Q, il romanzo più irritante del 1999, Adriano Prosperi, ragionando su Qoelet, nome in codice dell'agente del cardinale Carafa che si firma Q., ne ha tratto argomenti per rilevare che questo romanzo storico, dove siamo richiamati al messaggio dell'*Ecclesiaste*, è frutto di una negazione della storia. Ma è così? Due sono gli eroi del laborioso intreccio: non solo Qoelet, martello di eretici e contadini, ma il nemico che gli sopravvive e che, dopo la micidiale babele europea, approda infine fuori d'Europa a un confortevole tepore (bagno turco e narghilé). Suo è lo scandaloso augurio, datato Natale 1555 da Istanbul: «Possano i giorni trascorrere senza meta». Sua l'ingiunzione conclusiva: «Non si prosegua l'azione secondo un piano». La coerenza non è virtù romanzesca. Irrompono il caso e gli individui a sgangherare l'eterno piano, o di Dio o del Papa, o dell'Impero o della Chiesa, o di principi o di repubbliche, o di Stati o di affari. Risuonano voci plurime, orchestrate in un abbassamento stilistico con punte un po' triviali che simulano la presunta koiné dei lettori. («Porci bastardi, amici dei Giudei rottinculo!», schiamazza un certo Mulo, sicario in Venezia, durante una resa dei conti il 5 novembre 1551: quasi fossimo in un romanzo di tifoserie). Intanto Luther Blissett ha pubblicato da Derive/Approdi nel marzo 1999 un sag-

gio con titolo e sottotitolo espliciti, *Nemici dello Stato. Criminali, «mostri» e leggi speciali nella società di controllo*. Un settario saggio o pamphlet, che riassume gli ultimi vent'anni di storia italiana e, stando dalla parte dei latomici navigatori di Internet, addita nel processo inquisitorio, rafforzato dalla demonizzazione mediatica, il principale strumento repressivo dello Stato e della Chiesa-stato. *Nemici dello Stato* mette in luce il fondamento politico di Q. Se torna il romanzo storico, torna dunque a valere la risposta che Italo Calvino dava a «Nuovi Argomenti» nel 1959: «Il romanzo storico può essere un ottimo sistema per parlare dei propri tempi e di sé». Quanto però al fondamento strutturale, bisognerà ancora interrogarsi sulla decisiva domanda: «Credete che sia possibile ricostruire vicende e destini che non siano puramente individuali?» Senza meta (dice il romanzo del 1999). Non secondo un piano. Perduto il senso della totalità.

2. Nel collettivo Luther Blissett gli autori dichiarati di Q sono quattro bolognesi fra i 25 e i 36 anni: Fabrizio Pasqualino Belletati, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi, esordienti subito portati allo Strega. L'autore di *Bella vita e guerre altrui di mister Pyle, gentiluomo* è Alessandro Barbero, che ha 36 anni quando nel 1995 pubblica il finto diario di un finto testimone, l'americano Pyle, inviato da Washington a Berlino durante le guerre napoleoniche. È il primo romanzo di un medievista che (per ora) non scrive romanzi sul Medioevo; andato allo Strega e subito vincitore. Le carte d'identità smentiscono il pregiudizio che gravava sul romanzo storico: forma istituzionale del rapporto fra letteratura e storia, di tradizione ottocentesca e imparentata con l'ambigua nascita della nazione. Un genere che sembrava rivolto alla continuità; affidato al successo di Eco e all'estro dei professori; o all'impronta archivistica e regionale di Sciascia; o a storie di famiglia, tempo biologico contro il tempo storico, da Natalia Ginzburg (con *La famiglia Manzoni*, 1983) a Rosetta Loy con *Le strade di polvere* (1987), a Isabella Bossi Fedrigotti, a Marta Morazzoni. Nell'inventario della nuova narrativa italiana steso da Raffaele Cardone, Franco Galato e Fulvio Panzeri in *Altre storie* (1996), dei dieci percorsi di lettura ritenuti indicativi dell'innovazione, nessuno riguarda il genere storico e, su oltre 150 titoli schedati, soltanto sei o sette qua e là incrociano la storia e soltanto due o tre il romanzo storico: *La chimera*, 1990, di Sebastiano Vassalli e So-

stiene Pereira, 1994, di Tabucchi, nella categoria sospetta dei bestseller «in classifica»; e *Il gioco dei regni*, di Clara Sereni, negli «universi femminili» in mezzo ai quali però contraddice la pigra asserzione corrente del rifiuto femminile della storia. Barbero e Luther Blissett mostrano invece che si può essere nuovi e agguerriti, e tuttavia scegliere un'azione narrativa che proprio con il genere si misura. E spremere lo stesso succo servendosi di tecniche opposte. Luther Blissett non lesina nell'invenzione e non si cura di questioni narratologiche; e, mentre trascina il lettore affannato nell'andirivieni di tempi e luoghi, s'ispira al romanzo di spionaggio, al thriller, al *feuilleton*; e, nelle cose di sesso, a un immaginario ribaldo: «Il vento ha sciolto alcune ciocche dall'acconciatura, senza togliere nulla al fascino di donna, donandole anzi un'aria sensuale che prende al basso ventre e al cuore». Al contrario, l'ironia è sottesa alla settecentesca voce di Pyle, che governa linearmente le 650 pagine della scrittura e i tortuosi itinerari del viaggiatore. Barbero, modellandosi sui testi d'epoca, attribuisce a Pyle, con rari (ironici) scarti, la mentalità sociale che può aspettarsene un lettore istruito. Ma ne sa più del personaggio, sa quel che è restato degli ebrei di Varsavia e dei monumenti di Dresda: confusione della vita e generale insensatezza sono perciò l'effetto del libro.

3. Prospero ha scritto, sugli autori di *Q*, che i romanzieri, dopo aver rubato agli storici i personaggi e le informazioni, tolgono alla storia, appiattendola nel presente, «ogni speranza di mutamento reale, di progresso». Edoardo Tortarolo è intervenuto su *Bella vita* per ribadire il carattere affabulatorio, paradossalmente accentuato dall'immissione massiccia di storia: troppi eventi e incontri, tutti verosimili, tutti significativi! Girolamo Imbruglia è intervenuto sul rapporto fra presente e passato nel romanzo di Enzo Striano *Il resto di niente* (uscito in silenzio nel 1986 e ristampato con successo nel 1999), obiettando che Striano investiva i giacobini napoletani dei propri sentimenti di intellettuale comunista deluso. Luisa Passerini ha recensito *Il gioco dei regni*, resoconto dell'impegno politico, nel sionismo e nel comunismo, in tre generazioni di Sereni. È intervenuta, ancora Passerini, sulla forma del libro, sul montaggio dei documenti storici tenuti distinti dal testo narrante che veicola la memoria orale. E ne ha colto la criticità, segnalando l'eccesso o di sentimentale-

lismo o di didascalismo nel situare le singole storie dentro la storia collettiva.

Ho riferito esempi di giudizi trasversali. Infatti la discussione s'accende anzitutto per il confronto fra sistemi letterari e sistemi extraletterari. Il romanzo provoca gli storici a riconsiderare la politicità dei saperi, a ridefinire lo statuto della disciplina, secondo differenziate opzioni. Luisa Passerini vede volentieri storicizzarsi una memoria che s'apre ai contributi dell'antropologia, e della psicologia e della cultura materiale, tipici di molte storiche e narratrici. Altri diffidano dell'eccesso di memoria, l'insignificante memoria. È del rischio di fine millennio per cui, di romanzo in romanzo, prevale l'impressione che la storia stessa, la narrazione storica, sia un soggettivo romanzo. Si profilano schieramenti aggiornati. Risulta infatti che un romanzo storico di qualche pretesa ha per forza a che fare con l'ideologia o almeno con le idee.

4. A proposito di idee o ideologie, sarebbe comodo poterne riconoscere di dominanti grazie a una dominante scelta d'epoca. A me è congeniale l'Illuminismo laico, al di qua del melodramma romantico, di Barbero. Guardo con interesse alle riprese del Settecento, che sono numerose e spesso nel genere infido della biografia: parecchie della finora rimossa Eleonora Fonséca Pimentel o anche, nel 1999, di personaggi sovrani, come Rousseau in *L'ultima passeggiata*, la decima incompiuta passeggiata, di Francesca Cernia Slovin, o come Casanova in *Casanova e la malinconia*, un «libertino moderato», di Giorgio Ficara. Ma so bene che il Pyle di Barbero è atipico e non fa tendenza, neppure per Barbero, il quale ha scelto altro periodo e registro nel successivo *Romanzo russo* (1998). Non c'è epoca che non abbia avuto la sua dose di riuso. Tuttavia ha attratto un'attenzione speciale il nostro cosiddetto secolo breve. Una storia ravvicinata. Un passato prossimo compromesso con il presente ed esposto a quotidiani revisionismi. Penso a Lucarelli, Pansa, Augias. Siamo ancora dentro il romanzo storico? È possibile pensare storicamente (raccontare, insegnare) il Novecento? Lascio il problema agli storici. Noto invece che un pregio del postmoderno – categoria d'obbligo per il riuso eclettico e il «nomadismo culturale» (Achille Bonito Oliva) – o meglio un pregio del discorso sul postmoderno è stato di accentuare la riflessione sul tempo: il tempo storico e la contemporanea (d'oggi) voracità.

5. Il tema della «fine della storia» ha favorito il configurarsi in atto di un'età iperstorica. Il tema, ugualmente eurocentrico, della «fine del viaggio» ha attecchito in un'età (qual è appunto la nostra) di enorme diffusione del consumo di viaggi. Se è vero che, andando per viaggi e luoghi decontestualizzati, viviamo l'apparenza della simultaneità, ma percepiamo solo il già noto che portiamo con noi, allora è plausibile che pure questo tema della fine dei viaggi (i quali poi non finiscono affatto) abbia contribuito a distrarre la riflessione dallo spazio verso il tempo. L'esperienza del viaggio sembra interiorizzarsi, sento dire, in una particolare esperienza del tempo: far pausa, perdere o riprendersi il tempo, tempo della lentezza, anche della lettura (assicurano i viaggiatori), la lettura anche di un romanzo. Se la simultaneità è percepita come abbaglio, allora meglio si spiega il recupero di memoria e storia che avviene (così pervasivo) nel qui e ora, nel presente di ciascuno. Su alcuni lettori, e io sono di quelli, hanno buona presa i romanzi in cui lo scrittore stesso entra nel testo per lasciarsi osservare a contatto con la materia storica, e la narrazione reinventa due tempi, l'uno fattuale e trascorso, l'altro vivo e mentale. Penso al Del Buono di *La nostra classe dirigente* (1986), che porta a compimento una storia generazionale e la costruzione di sé come personaggio (l'inetto: personaggio autobiografico, personaggio del romanzo novecentesco); al Mario Spinella di *Lettera da Kupjansk* (1987), che assieme alla guerra racconta il formarsi del romanzo e finge alla maniera di Diderot il dialogo con il lettore; alla Dacia Maraini di *Isolina* (1985) e di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), la quale, cercando donne altrove, sempre mette in pagina la propria figura di donna che ha saputo impadronirsi degli attrezzi maschili del leggere e scrivere; alla Sereni, che conclude il romanzo rendendo conto della ricerca svolta. Il romanzo personale e storico riesce meglio, se è guidato da una memoria o da un convincimento forte: il garbuglio del fascismo nella coscienza degli italiani (Del Buono), la ferocia della politica in tempi bui (Sereni), la paura della guerra (Spinella), un'ipotesi di libertà delle donne (Maraini). Fa spavento discutere di nuovo di idee nel romanzo? E il romanzesco non ne viene danneggiato? Eppure, è alle idee che ci fa reagire il romanzo quando incontra la storia. Si veda l'accoglienza, politica e polemica, a *Sostiene Pereira*, mirata sul ritorno di Tabucchi all'impegno di «produrre un personaggio» (parole sue) e sull'assai schierata rappre-

sentazione e interpretazione delle tragedie dell'Europa fascista. Tabucchi è pervenuto a un romanzo filato dopo lunga pratica della scrittura allusiva, citazionistica, e ha avuto l'ambizione di trasferirne in Pereira gli esiti illimpiditi. Spinella aveva seguito una via simile, passando dagli strenui esercizi concettuali e formali all'intento comunicativo di un vero romanzo. Ma è toccata a Tabucchi, in un periodo più propizio, la fortuna del bestseller.

6. Chi frequenta i romanzi e l'insegnamento non può non riconoscersi nelle provocazioni dell'americana Martha C. Nussbaum, che insegna etica e diritto in tempi di multiculturalismo e i cui scritti dal 1996 vengono con tempestività tradotti e divulgati in Italia. Ha sostenuto la Nussbaum che al romanzo spetta il ruolo educativo, sociale, di combattere il pregiudizio: a causa della struttura del genere, destinato a sollecitare il rispetto del lettore «per qualsiasi storia» su cui ne attiri l'attenzione. Qualsiasi storia. E ha rafforzato tale parere con l'appoggio di un semplice concetto di «immaginazione narrativa». Il criterio empirico dell'immaginazione narrativa – che agisce a livello profondo e crea un circuito di simpatia fra scrittore, lettore e personaggio – valorizza l'importanza del coinvolgimento, un fenomeno di cui tutti abbiamo provato da piccoli la potenza e spregiato da grandi l'ingenuità. Nei romanzi che ho appena citato il coinvolgimento avviene tanto con l'autore quanto con i personaggi. La stessa forza possono avere certi tratti in microcosmi narrativi frammentari: i lampi sul passato di Giovanni Ferrara, antichista, capace di evocare romani e cartaginesi da una panchina di Chiusi (in *La sosta*, 1996); o le date di Laura Pariani, insegnante («le date, per me, sono essenziali per costruire i miei personaggi»), che fa parlare maestrine e dottorini e pella-grose contadine ottocentesche (nel primo e miglior libro, *Di corno o d'oro*, 1993). Martha Nussbaum, riabilitando lo spessore civile e morale dell'interazione fra lettore e opera, propone un'idea di lettura vantaggiosa per il romanzo storico (bella idea, ma foriera di inquietudini. Liberale, ma adatta a riaprire il dilemma su libertà o responsabilità di chi scrive).

7. Per concludere, ho due osservazioni. La prima è che c'è stata una fase di sgretolio del genere, il quale oggi sembra ricomporsi nella più accettata delle formule: narrazione lunga e mista di vicende inventate e veritieri eventi. Come se niente fosse successo. Come se sul romanzo non fossero passate le avanguardie. Come se

fosse cessato l'obbligo, per lo scrittore intellettuale, di esibire comunque consapevolezza delle proprie teorie e strategie narrative. È cessato l'obbligo e non è calato il divieto. Fra romanzo e storia è autorizzata la presa diretta e non è vietato il ricorso a una sofisticata intercapedine. È ammesso il rientro nella convenzione del genere e non è vietato il disperdersi e l'errare.

La seconda osservazione è che il romanzo storico può prestarsi a uno sperimentalismo complesso e tendenzialmente conoscitivo. Vorremmo aspettarci molto dal passato riveduto attraverso una nuova immaginazione che cresca nel mutamento attuale delle cose, delle culture e delle relazioni fra culture. Da un genere che presuppone la narrabilità di reali o possibili avventure collettive. Per ora sul banco del libraio vedo che continuano ad affollarsi i titoli di Andrea Camilleri, fra i quali i due recenti della serie storica, *La concessione del telefono* (1998) e *La mossa del cavallo* (1999). È bravo, il vecchio e civilissimo Camilleri, nel lavorare d'invenzione sulla trama delle prime inchieste postunitarie e nel districarsi da Sciascia e da Consolo declinando in classico divertimento l'eshausto filone della sicilianità. A qualcuno piace per il mistilinguismo, qualcuno ne diffida e vi spia indizi di falsa buona letteratura; e io l'ammiro per essersi inventato un universo intero, l'esatta e inesistente Vigàta della seconda metà dell'Ottocento e di oggi. Non conosco nessuno a cui Camilleri dispiaccia sul serio.

PASSATO E FUTURO
Romanzo
fantascientifico:
fantadetection
e cyberpunk
di Bruno Falchetto

Sulle orme un po' della letteratura popolare e un po' della letteratura fantastica, la scrittura fantascientifica italiana contemporanea mescola, in modi sempre differenti e personali, avventura e riflessione con una sempre maggiore predilezione per le storie alternative, le reinvenzioni-rivisitazioni del passato e le atmosfere onirico-ossessive generate dallo sviluppo scientifico e tecnologico.

Il 24 ottobre 1994 «Urania» pubblica il primo romanzo di Valerio Evangelisti, *Nicolas Eymerich, inquisitore*, vincitore del premio Urania 1993: è una data significativa per la fantascienza nazionale. Il libro ha immediato successo, per la prima volta un testo italiano vende più dei prodotti stranieri. Inizia qui la rapida e tutt'ora in ascesa fortuna di Evangelisti e del suo personaggio: appaiono altri cinque romanzi dedicati all'inquisitore, tutti targati Mondadori (anche direttamente in *hard-cover*, o in appendice al «Venerdì» di Repubblica, o nella veste di originale radiofonico) e un'antologia di racconti (*Metallo urlante*, nei «Tascabili Einaudi Vertigo», curati da Daniele Brolli). A conferma della popolarità dell'autore, il sito internet dell'Evangelisti fan club contava, a inizio settembre 1999, più di ventitremila contatti. Ma *Nicolas Eymerich, inquisitore* non è il primo romanzo della serie scritto da Evangelisti, che aveva già concorso due volte al premio Urania: in entrambi i casi però i suoi libri, pur molto apprezzati, erano parsi «troppo poco fantascientifici» per vincere. E forse proprio in questo difetto di purezza, nella propensione a mescolare liberamente aspetti tematici e strutturali che provengono da differenti tradizioni di genere (horror, fantastico, giallo, romanzo storico), si trova una delle ragioni decisive della fortuna dei libri di Evangelisti. Non

credo sia un caso che un'analogia apertura alla ibridazione dei generi dell'immaginario popolare si trovi in Dylan Dog, forse il prodotto più importante della narrativa di massa italiana anni Novanta.

Il ciclo di Eymerich si fa apprezzare prima di tutto per la compattezza (e la duttilità) del progetto. Alcune caratteristiche ricorrono e costituiscono il marchio di fabbrica della serie. Innanzi tutto il ritorno del medesimo protagonista, come segno di immediata riconoscibilità e strumento per incidere più a fondo nell'immaginario collettivo; poi il procedere su piani temporali alternati, distinti ma interconnessi, come via per creare «una suspense ai limiti del tollerabile», soddisfacendo l'«ossessione personale» di scrivere un romanzo che «il lettore, una volta iniziato, non possa più lasciare» (*Storia vera di Eymerich, il mio fanta-inquisitore*, «Avvenimenti», 23 ottobre 1996). I personaggi sono costruiti con semplicità, badando soprattutto all'efficacia, ma anche, nel caso delle figure maggiori e in particolare di Eymerich, con dinamicità e inventiva. L'inquisitore è uomo dell'ordine e della razionalità, ambizioso e politicamente abile, difensore inflessibile della religione cattolica (e più ancora dell'istituzione ecclesiastica) e nemico acerrimo di ogni forma di eresia e di spiritualità eterodossa. Ma come rivelano alcune idiosincrasie (insofferenza per il contatto fisico, avversione per le folle, repulsione per gli insetti), la sua rigorosa e incessante lotta contro le mille forme di Satana è il prodotto di un'ipertrofia della volontà, ed è il frutto, anche, di una rimozione: «Padre Nicolas, considerate i vostri incubi. Voi idolatrate la ragione perché odiate il vostro corpo, e pretendete di viverne al di fuori. È una frattura che crescerà in voi, e un giorno le soccomberete», gli dice padre Arnau, uno dei suoi primi avversari. Eymerich è costruito su caratteristiche contrastanti, ha due facce, una sempre in piena luce e l'altra per lo più in ombra. Gli ultimi testi apparsi sono più maturi e convincenti; a questa crescita non è estranea la capacità di approfondire la rappresentazione delle contraddizioni interiori dell'inquisitore dimostrata soprattutto in un'opera riuscita come *Cherudek*. Beninteso, non per via d'analisi psicologica ma di trasfigurazione fantastica: il libro è un'altra avventura di Eymerich e, nel contempo, un'avventura *dentro* Eymerich.

L'inquisitore è un personaggio legato intimamente al proprio contesto storico, al Medioevo della Guerra dei Cent'anni, ma il segno della sua azione tocca i futuri lontani raffigurati nelle trame

parallele dei romanzi di cui è protagonista e nei racconti «senza inquisitore» di *Metallo urlante*. Come ha notato Giuseppe Lippi (*Valerio, Evangelista meus*, «Urania», n. 1364, 20 giugno 1999), i lavori di Evangelisti si iscrivono in un coerente mondo fantastico. In questo universo l'uomo vorrebbe essere primattore (l'ordinamento, il dominio della realtà sono gli obiettivi primi sia dell'inquisitore, sia degli eretici-negromanti contro i quali combatte), mentre ne è invece per lo più ospite, semplice comparsa quando non prigioniero: le sue vittorie sono precarie e imperfette. La storia è un organismo, «è il pianeta stesso che muta ed evolve»; il tempo non vi scorre lineare, i diversi livelli temporali sono connessi da «una sorta di immenso sistema di rimandi» (Lippi). Presa in questo intrico opaco, l'umanità vive in simbiosi e attrito con natura e tecnologia, sfrutta il mondo vegetale-animale e il mondo dei metalli e insieme ne subisce la minaccia. Proprio nella rappresentazione di ibridi naturali-tecnologici, di paesaggi e persone che portano su di sé le tracce di una mutazione, di uno straniamento radicale, la scrittura di Evangelisti raggiunge gli esiti visionari migliori (si vedano i racconti di *Metallo urlante*). «Tutto ciò che esiste è tenuto assieme da un tessuto comune, da una sostanza unica impalpabile, che sta tra la materia e la non materia, e che partecipa di tutte le essenze senza identificarsi con nessuna di esse», dice un personaggio di *Cherudek*: questa sostanza fatta di particelle – gli psioni, con il termine scientificizzante impiegato in altri libri – è l'immaginario (l'inconscio collettivo junghiano, lo spirito delle filosofie antiche); lo scrittore gli dà una base fisica, quasi la consistenza di una materia, a indicare quanto le proiezioni fantastiche, le creazioni mentali condivise incidano nella vita degli uomini e delle società.

Evangelisti conta non solo per la sua produzione letteraria, ma altrettanto per le sue doti di organizzatore culturale: in una serie di articoli, prefazioni, interviste, curatele, sulle pagine della *prozine* «Carmilla» di cui è animatore, ha parlato con intelligenza e chiarezza d'intenti della propria scrittura e dell'idea di letteratura che la sorregge. Per lui la fantascienza è il filone della letteratura popolare «che situa le proprie storie nel contesto dei sogni e degli incubi generati dallo sviluppo scientifico, tecnologico ed economico di una determinata epoca» (intervista a Marco Deseriis, «l'Unità», 16 ottobre 1997): si tratta di un'idea allargata ed elastica di fantascienza, sentita sempre come parte integrante del territorio

più vasto della letteratura fantastica, «unica forma di realismo possibile in un universo dalla realtà incerta» (editoriale, «Carmilla», n. 1). Il suo è un fantastico pessimista, dello spaesamento e insieme della consapevolezza: nel mondo di Eymerich e dintorni l'orientamento etico del lettore (come quello spazio-temporale) non è facile e univoco. Non per caso Evangelisti colloca al centro del quadro e segue per lo più il punto di vista di un eroe «cattivo», o meglio, per usare le sue parole, «perfido senza mai essere meschino», insomma uno «sgradevole idealista» che non esita di fronte ad alcun mezzo pur di conseguire il proprio fine. Al protagonista d'altronde si contrappongono altri idealisti discutibili, aspiranti demiurghi caratterizzati dalla medesima assolutezza intransigente, che manifestano – anche quando si collocano dalla parte degli oppressi – la stessa inclinazione a privilegiare sistematicamente i propri grandi disegni rispetto agli individui concreti. Il narratore sembra così cercare di costringere i lettori soltanto a identificazioni perplesse e diffidenti. Evangelisti muove dalla convinzione che la narrativa fantastica «con la sua natura di sogno consapevole, da cui si entra e si esce a volontà, costituisca un buon addestramento a evadere dai sogni imposti ed eterodiretti» (editoriale, «Carmilla», n. 1). Il fantastico ha dunque un valore anche politico, una carica «antagonista», in grado di provvedere i lettori degli anticorpi migliori per affrontare un'epoca di colonizzazione dell'immaginario come l'attuale.

Evangelisti rivendica con orgoglio l'artigianalità della narrativa popolare, la sua diversità rispetto alla letteratura «alta». La sua intenzione è quella di lavorare per una letteratura di genere «pienamente consapevole sia dei suoi limiti che delle sue potenzialità» (ancora in «Avvenimenti»), perché gli pare che oggi abbia una forza critica e una capacità di dialogo con un largo pubblico che la letteratura *mainstream* va sempre più smarrendo.

La concezione di una scrittura fantascientifica fiera della propria natura artigianale, che sappia avvincere il pubblico e allo stesso tempo svolgere un discorso critico sul presente è condivisa dal piccolo gruppo di scrittori che è riuscito in questi ultimi anni a conquistarsi una certa visibilità editoriale. I «nuovi» autori, come ha notato Vittorio Curtoni nella sua vivace autobiografia fantascientifica (*La mia love-story con la fantascienza*, in *Retrofuturo*), «hanno capito benissimo l'importanza della serialità» e si affidano

volentieri a personaggi ricorrenti: Luca Masali, per esempio, all'aviatore della grande guerra Matteo Campini (*I biplani di D'Annunzio* e *La perla alla fine del mondo*); Nicoletta Vallorani alla detective sintetica Penelope D.R. (*Il cuore finto di Penelope D.R.* e *Dream box*). Anche la sintonia sulle grandi coordinate con le quali considerare la letteratura di genere e la fantascienza, la disponibilità a presentarsi come un gruppo, è un fatto nuovo per l'ambiente fantascientifico italiano, storicamente incline al dissidio (si veda in proposito ancora Curtoni).

Le strade percorse dai vari autori restano peraltro diversificate, la miscela di avventura e riflessione è realizzata in modi differenti e personali. Due libri usciti da poco come *La perla alla fine del mondo* di Masali e *Nell'anno della Signora* di Carlo Formenti lo testimoniano con chiarezza. Masali attualizza il modello verniano presentando una storia di *voyages extraordinaires* nel tempo, nel sottosuolo e nelle culture: l'intreccio ben costruito e il dialogo spesso da commedia brillante (anche se non sempre del tutto convincente) sanno tener viva l'attenzione del lettore, al quale il narratore fa compiere anche un primo percorso di avvicinamento al mondo arabo. Formenti racconta di una pianura padana immersa in un nuovo Medioevo nella quale si stagliano enigmatici i manufatti della società postindustriale, dalle Grandi Rovine della città di Milano all'unità di ibernazione in cui è conservato il corpo della Signora del titolo. I modi di un'avventura che mescola Conan il barbaro e Mad Max offrono lo strumento per condurre una meditazione problematica, senza toni euforici o apocalittici, sul rapporto fra civiltà e tecnologia. Nel complesso nella fantascienza italiana di questi anni si nota una predilezione per le atmosfere *cyberpunk* e un interesse per le ucronie, le storie alternative e più in generale la reinvenzione-rivisitazione del passato (da Masali a Pierfrancesco Prosperi a Franco Ricciardiello), un interesse quest'ultimo al quale non è forse estranea la lunga fortuna del romanzo storico nella nostra tradizione.

Il 9 novembre 1997 è un'altra data chiave della fantascienza italiana, Giuseppe Lippi, curatore di «Urania», ed Evangelisti presentano *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, un'antologia celebrativa dei quarantacinque anni della rivista, che raccoglie quindici racconti di autori italiani. I fatti di rilievo sono due: la compattezza generazionale (tutti gli autori sono giovani o semigiovani)

e la compresenza a pari titolo di scrittori legati a esperienze di genere (Masali, Vallorani, Brolli, Dazieri) e di scrittori esterni al mondo della fantascienza specializzata (Ammaniti, Carabba, Voltolini, Mari). Nella nostra letteratura gli esempi di *non-genre science fiction* sono stati anche importanti, ma sporadici. *Cancroregina* di Landolfi, i racconti cosmicomici di Calvino, le *Storie naturali* di Primo Levi, *Dissipatio H.G.* di Morselli, *Il pianeta irritabile* di Volponi sono opere di scrittori atipici: più che delineare una tradizione colta di fantasia scientifica, sono casi particolari di una linea fantastica della nostra narrativa, minoritaria ma ben riconoscibile dalla Scapigliatura in poi. Un esempio recente di questo interesse intermittente per situazioni e atmosfere della fantascienza da parte della letteratura «alta» è *3012* di Sebastiano Vassalli, apologo anti-buonista in forma di cronaca di storia futura, di paradossale agiografia del Profeta di una religione della guerra leale in un mondo che la guerra ha bandito, ma in cui la pace maschera infinite sopraffazioni e violenze.

La partecipazione di vari scrittori *mainstream* a un'antologia pubblicata da «Urania» è la conferma della diffusione crescente tra gli scrittori più giovani di un immaginario letterario ibrido, nutrito di letture varie per generi e livelli, come di suggestioni provenienti da altri media (televisione, cinema, giochi per pc). Per questi autori la fantascienza sembra insomma avviarsi a diventare una possibilità di scrittura fra le altre, non un'opzione professionale o una scelta eccentrica: può capitare così d'incontrare un racconto di fantascienza nelle antologie di Niccolò Ammaniti (*Ferro in Fango*) o di Silvia Ballestra (*Cozze marroni, non fatelo!* in *Gli orsi*). In questa maggiore «disponibilità» dei *topoi* fantascientifici mi pare abbia svolto un ruolo rilevante Stefano Benni, che forse per primo ha saputo rendere letterariamente produttivo l'immaginario di massa e il cui lontano esordio come romanziere è avvenuto proprio con un'opera di fantascienza satirica (*Terra!*). Mentre fra i «nuovi» autori è Enzo Fileno Carabba ad aver dimostrato maggior interesse per motivi e ambienti della fantascienza. *La foresta finale* è il racconto di una trasformazione totale della terra, progressivamente avvolta da una vegetazione fatta di piante e cavi (segno di una tecnologia riassorbita dalla natura), mentre il mare e il cielo vanno fondendosi. Carabba descrive con brillante vivacità immaginativa la mutazione dell'umanità e del suo ambiente di vita, come

apocalissi e insieme nuovo inizio. All'insegna della metamorfosi, dell'innesto, è anche l'uso che Carabba fa della fantascienza, ingrediente di un prodotto letterario cangiante, in oscillazione fra generi e registri, tra epos, avventura e umorismo, tra sospensione favolosa e scherzo: «credo che esista un luogo di origine dove i generi sono uniti [...] io cerco appunto quel luogo», ha detto lo stesso Carabba a Fulvio Panzeri, aggiungendo anche di conoscere le regole di genere solo in modo rudimentale e quindi di trovarsi «per forza» a mischiarli (cfr. *Senza rete. Conversazioni sulla «nuova» narrativa italiana*, peQuod, 1999).

RICORDI E SOGNI
Romanzo memoriale:
le ambiguità
dell'autobiografismo
di Mario Barenghi

Autobiografia senza alcuna convergenza tra scrittura e vita o autobiografia come perfetta convergenza tra vicende personali e fatti realmente accaduti? Oppure autobiografismo come memoria in cui il tema centrale è quello dell'identità? O ancora come narrazione episodica che seleziona nel continuum biografico avvenimenti variamente esemplari? Il romanzo «memoriale» italiano dell'ultimo decennio ha messo in luce tutte le sue varie anime e le sue diverse tipologie.

Questa è un'autobiografia, non un romanzo, dichiara il narratore di *Scuola di nudo* – che si chiama, come l'autore, Walter Siti. Impassibile, l'Avvertenza finale recita però: «Ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia». Non è il caso, ora, di avanzare congetture: cioè di chiedersi quali parti della narrazione debbano essere considerate assolutamente vere, quali soltanto probabili o verosimili, e quali inventate. Importa, invece, il dato di fondo: *Scuola di nudo* è un'opera strutturalmente giocata sul confine tra romanzo e autobiografia. Potremo poi parlare, come Filippo La Porta, di «un'autobiografia che contiene un romanzo che contiene un'autobiografia»; ovvero, prelevata l'opportuna citazione – «di notte ... ho il coraggio di ammettere che sto fingendo di fingere» – postillare, con Stefano Giovanardi: «Se la letteratura è per definizione il luogo della finzione, chi da esso dichiara che finge di fingere non fingerà per caso di star fingendo di fingere?». O ancora, sostenere l'ipotesi che Siti non sappia narrare se non parlando di sé, ma sappia parlare di sé solo entro un contesto romanzesco: sì che il racconto rimbalza di continuo fra testimonianza e invenzione, impedendo che il bisogno (o

il piacere) di confessarsi e il piacere (o il bisogno) di raccontare prevalgano definitivamente l'uno sull'altro. Di qui l'effetto di sconcerto evocato dall'Avvertenza: esperito dall'autore, forse, prima e più che dal pubblico stesso.

Beninteso, il caso non è del tutto inedito. Anche *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, se vogliamo, era un libro tutto vero, che però l'autrice desiderava fosse letto come un romanzo. Ma qui c'è qualcosa di più: c'è una elusione sistematica di quello che è stato chiamato il «patto autobiografico», ossia l'accordo fra autore e lettore sulla veridicità di principio del racconto, garantita dall'identità del nome dell'eroe con quello dello scrittore in carne e ossa. Siti rifugge da qualsiasi impegno di fedeltà al vissuto, così come da qualunque sospetto di amore istintivo per l'esistenza (molla segreta d'ogni vero autobiografo). Si veda questo fulminante scambio di battute: «Tu dici che non bisogna essere autobiografici?» / «Anzi, devi esserlo a un punto tale che la vita sparisca». Forse il riferimento meno incongruo è alla categoria critica di *autofiction*, coniata per libri come *Fils* di Julien Serge Doubrovsky (1977): neologismo dal significato volutamente elastico, parafrasabile in modi diversi. Resta comunque certo che tutto ciò non ha nulla, proprio nulla a che vedere con l'istanza anti-letteraria, ingenuamente o consapevolmente referenziale, congenita all'autobiografia: si tratta di un'operazione di squisita, sofisticatissima letterarietà. Lo conferma, se ce ne fosse bisogno, la seconda prova del Siti narratore, *Un dolore normale*. Rispetto a *Scuola di nudo*, è un romanzo più temperante, per misura e *imagery*: meno scintillante, e insieme meno pleutorico e ossessivo. Ma l'assetto non cambia: nessuna convergenza fra scrittura e vita, bensì una manipolazione genetica dell'autobiografia che vanifica ogni discriminazione tra realtà e artificio. La spia più eloquente è la stratificazione delle quinte testuali: una storia d'amore punteggiata da poesie, e intrecciata a un diario, che la complica e la perturba; un libro, derivato da questo diario; una seconda stesura, dopo il rifiuto dalla casa editrice; aggiunte ulteriori, in carattere tipografico differente... L'aderenza al vissuto moltiplica inesorabilmente le maschere.

Quello di Siti è un caso estremo, e in fondo isolato. Abbastanza numerosi sono invece i narratori dell'ultimo decennio che, più convenzionalmente, hanno attinto all'esperienza biografica senza lasciare in sospeso lo statuto di realtà dei fatti narrati. Una

sommatoria tipologia può basarsi sull'estensione delle memorie chiamate in causa. Ad esempio, *Il gioco dei regni* di Clara Sereni ha la misura della saga familiare: su se stessa l'autrice mantiene un sostanziale riserbo, l'attenzione si concentra sugli antenati (e, in particolare, sulle figure femminili). Pur attraverso la specola degli interni domestici, a prender forma è una serie di vicende strettamente connesse alla storia del nostro secolo: il destino dei vari personaggi evoca l'opposizione alla tirannia zarista, l'antifascismo, l'esilio, la deportazione, la prigionia, la Resistenza, il sionismo, le battaglie politiche del dopoguerra, la storia del Pci. Ma i fatti collettivi non fanno aggio sulla dimensione umana e intima dell'approccio: a lettura conclusa, l'impressione che rimane è quella di una galleria di forti personalità, e insieme di un'atmosfera familiare peculiare, in cui lo stridere dei contrasti e delle contraddizioni non inficia la condivisione di un complesso, più che di ricordi, di valori. Il centro di gravità appare tuttavia spostato verso le generazioni più anziane (fors'anche per la scelta dell'autrice di esporsi il meno possibile).

Altri hanno puntato invece sull'immagine di un nucleo familiare ristretto, cioè – essenzialmente – sulla famiglia d'origine, quale è stata percepita attraverso lo sguardo del sé stesso bambino. *Star di casa* di Fabrizia Ramondino compensa la focalizzazione cronologica con una maggiore apertura spaziale. Come in altri suoi libri, ma qui (mi pare) con singolare felicità rappresentativa, in primo piano è Napoli, una Napoli vera, pulsante e ombrosa, ctonia, quasi carnalmente segnata dall'inquieta geologia dell'area dove sorge. La rievocazione dell'ambiente familiare diventa così il ritratto di una certa borghesia partenopea, arroccata in un puntiglioso, asfissiante senso del decoro, e tuttavia permeabile da una realtà esterna che di volta in volta appare traumatica, sordida, solare, vivificante. Napoli svolge un ruolo di primo piano anche in *Non ora, non qui* di Erri De Luca (1989): la Napoli misera dei vicoli e dei bassi, che la famiglia vive come un temporaneo degradante esilio, contrapposta ai quartieri più agiati a monte di Mergellina, estranei e freddi per il protagonista bambino. L'ottica del racconto è decisamente più intimista; largo spazio è concesso infatti a un sofferto colloquio con la madre – donde le implicazioni patetiche pressoché congenite all'uso della seconda persona. Alla repressiva figura materna risale il titolo: «Non ora, non qui» è il monito (o il rimprovero) che

incombe su un'infanzia non felice, e simbolicamente aduggia anche il destino dell'adulto.

Per non pochi dei narratori migliori degli anni Novanta potrebbe valere un'espressione usata parecchio tempo addietro da un celebre studioso, cioè che scrivono i loro racconti con lo stesso inchiostro delle memorie (veramente egli diceva: i loro romanzi; ma era un'altra epoca). Già *Non ora, non qui* evita di esibire contrassegni autobiografici espliciti; a maggior ragione, dobbiamo dunque escludere dal nostro terreno d'indagine libri come *I beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy, *Camerati* di Antonio Franchini o *Tu, sanguinosa infanzia* di Michele Mari. Con il libro d'esordio di Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, rientriamo invece nell'autobiografismo dichiarato, e tramato da un assiduo confronto / conflitto con un'immagine di madre. La questione dell'identità – tema cruciale dell'autobiografia come genere – s'impone qui in maniera vertiginosamente complessa. I genitori della protagonista erano due ebrei polacchi prossimi all'assimilazione (sintomatica l'imperfetta conoscenza della lingua yiddish), unici scampati allo sterminio delle due rispettive famiglie di origine. Stabilitisi dopo la guerra a Monaco, avevano acquisito la cittadinanza della Repubblica Federale. La madre però, titolare d'un negozio di moda italiana, passa per italiana agli occhi della clientela bavarese; e alla figlia, nata e cresciuta a Monaco, non si stanca di ripetere «noi non siamo tedeschi» (tra le pagine più belle del libro l'illustrazione del «lessico familiare» in uso tra madre e figlia, fatto di un tedesco curiosamente selettivo, di frasi e locuzioni polacche, di sparsi residui yiddish). A sua volta, la figlia si trasferisce in Italia, eludendo per quanto possibile la richiesta di permesso di soggiorno – vuoi per repulsione verso una burocrazia ingrata e avvilita, vuoi per una consolidata abitudine alla dissimulazione. A ciò si aggiunga che Janeczek non era il vero cognome del padre, bensì un cognome fittizio assunto a suo tempo nella speranza di passare per polacco, anziché ebreo (e magari di origine tedesca) agli occhi delle autorità del Reich. L'espedito non era servito a evitare la persecuzione; e tuttavia fino al termine della sua breve esistenza il padre aveva mantenuto i dati anagrafici fasulli, seguitando a festeggiare un compleanno inventato.

Anche la Ramondino si presenta come una napoletana atipica, mal volentieri riconosciuta come tale dai concittadini. Il caso

della Janeczek è però senza dubbio molto più clamoroso, e (questo sì) sconcertante. Si potrebbe notare, per inciso, che problemi non dissimili di auto-identificazione non sono rari nella giovane narrativa tedesca: i figli di quelle che nell'immediato dopoguerra venivano qualificate come *displaced persons* scoprono (o constata-no) di patire un deficit di identità, che in qualche modo occorre colmare (se non altro, facendone oggetto di racconto). E non stupisce che l'acme narrativo di *Lezioni di tenebra* sia un pellegrinaggio nell'avita Polonia, coronata da una drammatica visita ad Auschwitz. Nella coscienza contemporanea, Auschwitz rappresenta il luogo dove l'identità – personale, nazionale, umana – viene negata: in senso letterale per alcuni, simbolicamente per tutti. Accade così che un narratore quarantenne privo, non che di problemi anagrafici, di ricordi familiari del Lager, come Eraldo Affinati (la madre, deportata, era venturosamente riuscita a scappare durante una sosta del treno a Udine), decida di andare a piedi ad Auschwitz, al fine di confrontarsi con «l'incommensurabilità del Male». *Campo del sangue* è insieme una raccolta di riflessioni sul tema dello sterminio, una serie di pagine autobiografiche, un'antologia di testimonianze, un taccuino di viaggio: pregevole, a suo modo, per ciascuno di questi aspetti. Ma questa postuma discesa agli inferi serba alcunché di troppo intenzionale, di volontaristico. Se la destinazione ultima s'impone comunque, per una sorta di magnetica necessità, quel lunghissimo cammino di avvicinamento non storna da sé il sospetto della gratuità: quasi una simulazione di esperienza, più che un'esperienza vera e propria.

Più significativi appariranno allora, in questa luce, altri e meno solenni esperimenti di scrittura di confine, tra diario, memorie, saggismo, cronaca: libri sorretti da una maggiore concretezza esistenziale, quali – per intenderci – *Maggio selvaggio* di Edoardo Albinati, resoconto di un'esperienza di insegnante presso il carcere romano di Rebibbia, o *Com'è grande la città* di Bruno Pischredda, riflessione in chiave autobiografica sul significato della modernità, avviata nel momento più critico per la sinistra (cioè all'indomani della vittoria di Berlusconi nelle elezioni nel 1994). In questi casi la contaminazione con le scritture dell'io alimenta la vena narrativa. Nella *fiction* vera e propria accade invece talvolta che la memoria costituisca piuttosto una tentazione, o una scorciatoia, che una risorsa (la nostra tradizione letteraria reca tuttora

un'impronta più lirica che drammatica, e più incline alla soggettivizzazione delle vicende che all'oggettivazione dei caratteri). In tanti, troppi libri vediamo personaggi appena sbazzati, e quindi non ancora resi interessanti, avvitarci precocemente in ricordi d'infanzia che annacquano o fuorviano la storia. Non mancano peraltro nella narrativa d'invenzione applicazioni sagaci del modulo pseudo-autobiografico. Si veda ad esempio *Il talento* di Cesare De Marchi, robusto romanzo in prima persona dove protagonista e autore non hanno nulla in comune (ferma restando l'identità di principio tra Flaubert e Madame Bovary).

Ma il decennio appena trascorso ha registrato anche una vera, integrale autobiografia di assoluto rilievo: un'opera che in un certo senso rappresenta il corrispettivo di *Una scelta di vita* di Giorgio Amendola – a sua volta rappresentativa del clima, anche letterario, degli anni Settanta. Mi riferisco a *Servabo. Memoria di fine secolo* di Luigi Pintor. Tre le caratteristiche salienti di questo libro. Innanzi tutto l'ampiezza cronologica del racconto, che copre l'intera parabola vitale del protagonista (nato nel 1925): fatto tanto più degno di nota, se si pensa che la memorialistica novecentesca ha volentieri percorso la via della narrazione episodica, selezionando nel *continuum* biografico avvenimenti variamente esemplari, per scrutinarli al microscopio. In secondo luogo l'opzione per una misura breve, sottolineata dalla scansione in parti di lunghezza omogenea: 12 capitoli (più un prologo e un epilogo), contraddistinti da titoli generalissimi, quasi stazioni di una via sacra (*L'isola, La città, La guerra, La mina, La prigionia, La pace, Il matrimonio, Lo scenario, L'esilio, L'avamposto, Il dolore*). Terzo, l'estrema sobrietà espressiva, a cui va ascritta anche la vistosa, «catoniana» scelta di omettere oltre alle date tutti i nomi propri, si tratti di persone, luoghi, istituzioni. L'effetto così raggiunto è straordinario, proprio in termini di memorabilità del discorso. L'autobiografia di un noto giornalista e militante politico perde ogni risvolto contingente e cronachistico per svolgersi in una dimensione di prosciugata essenzialità umana: nessun cedimento al gusto per la digressione o l'aneddoto, nessun abbandono narcisistico all'effusione (così frequente presso chi si mette a narrare di sé), bensì la riduzione della vita a un tracciato esistenziale dall'approdo incerto, ma dal decorso quanto mai limpido. Al gusto del racconto – o del romanzo – subentra insomma un singolare recupero della tradizione

dei «ricordi». Anziché una proliferazione tollerante e indiscriminata di memorie, o un'introspezione analitica tesa a contrastare le forze dell'oblio, un'ordinata serie di «cose da ricordare».

Quanto alla successiva prova autobiografica di Pintor, *La signora Kirchgessner*, colpisce il mutamento di prospettiva psicologica (tanti lutti personali non possono del resto non lasciare ferite profonde). Ma anche in questa rivisitazione amarissima della propria parabola esistenziale – che in molti punti si sovrappone al percorso di *Servabo*, rileggendo gli eventi in chiave di accentuato pessimismo – Pintor mette in atto dispositivi testuali di notevole efficacia. Allo sforzo di generalizzazione e astrazione sintetica subentra un impulso allo straniamento: «Un mio conoscente di genio non si lasciò sfuggire l'occasione di morire in giovane età» (riferito al fratello Giaime); «Si nominavano comunisti e avevano nei cinque continenti ottantadue rappresentanze» (nel capitolo sul 1956). Date e nomi, pur non numerosi, qui compaiono: ma non sono di solito quelli che ci si potrebbe aspettare (a partire dal titolo, che ricorda una suonatrice settecentesca di glassarmonica). Così, più che un cedimento all'umor nero, questa nuova memoria di fine secolo sembra andare a compiere un ideale dittico: da un lato un'orgogliosa rivendicazione di coerenza, dall'altro un senso di sconsolata vacuità. Un doppio monito per quanti avranno in sorte di invecchiare nel secolo venturo.

RICORDI E SOGNI
Romanzo fantastico:
magia e multimedialità
di Paolo Giovannetti

Un decennio di rilancio, di rinnovamento e metamorfosi per la narrativa fantastica o fantastico-avventurosa che, pur nella scarsa tensione allo sperimentalismo stilistico, è sempre più orientata ad attingere a tradizioni letterarie quasi per definizione non italiane e a lasciarsi «contaminare» da media e realtà esterni.

Sul fatto che una tradizione narrativa in senso lato «fantastica» ovvero «fantastico-avventurosa» in Italia non abbia mai davvero attecchito, non è il caso di spendere troppe parole. Il discorso è in effetti annoso. Data per lo meno all'inizio del secolo scorso, e si fonda su una presunta maggior «classicistica» razionalità che, in quanto eredi della civiltà greco-latina, distanzierebbe noi italiani dalle intemperanze immaginative dei popoli settentrionali. Né pare valgano a scalfire questo pregiudizio i nomi d'autori di primo e primissimo piano, come – li butto lì un po' a caso – Bontempelli, Landolfi, Buzzati, Calvino e un certo Volponi, ovvero quelli di rincalzi più che dignitosi quali Delfini, Zavattini, Morovich e Ortese; per non parlare poi – andando a ritroso – di episodi cospicui della scapigliatura e di aree non del tutto trascurabili del nostro romanticismo «gotico» (Guerrazzi, ma anche il Pellico e il Di Brema più spregiudicati, e la pletora di misconosciuti narratori in versi che costituiscono uno dei punti di forza della prima *modernità* italiana). Ma, appunto, è una polemica persa in partenza; e poco importa che da Goethe in poi sia quasi un luogo comune – attivo nei lettori-stranieri – rilevare l'antipatia tutta italiana per un «modo», il *romance*, che l'intero mondo occidentale ha apprezzato innanzi tutto nei romanzi cavallereschi del nostro Rinascimento.

Tanto più sintomatico, allora, sarà un rilievo cronologico forse non del tutto casuale: e cioè che la tradizione in ombra del fantastico in lingua italiana è andata incontro a un vero e proprio rilancio, a una metamorfosi e a un rinnovamento, da un decennio o poco più a questa parte. Dunque: risale al 1988 l'esordio di Paola Capriolo con i racconti della *Grande Eulalia*, e l'anno successivo il romanzo *Il nocchiero* fissa la cifra narrativa cui la scrittrice fino a oggi è restata fedele; nel 1989, poi, con *Di bestia in bestia* si apre la carriera di Michele Mari; solo di due anni precedente è *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni; e di due anni successivi sono *Castelli di rabbia*, esordio narrativo di Alessandro Baricco, nonché *Jacob Pesciolini* di Enzo Fileno Carabba (vincitore appunto nel 1991 del premio Calvino). Rilievi, questi, ai quali affiancherei altri segnali editoriali decisamente eloquenti: come il successo del *Bar sotto il mare* (anno 1988) di Stefano Benni, l'uscita proprio nel 1989 del *Vangelo di Giuda* di Roberto Pazzi; ovvero, retrocedendo di poco, il passaggio, nel 1986, dell'anziana Anna Maria Ortese alla casa editrice Adelphi (per la quale avrebbe poi pubblicato un paio d'opere nuove, decisive per le sorti del nostro genere), o anche, e magari soprattutto, l'inizio in quello stesso anno della fortunata serie fumettistica di Dylan Dog, di cui è ideatore Tiziano Sclavi (serie anch'essa suscettibile, nell'ultimo decennio, di rappresentare uno degli aspetti più importanti del fantastico «all'italiana»). Mentre – per ragioni che spero di render chiare nel corso di queste pagine – appare tutto sommato «remota» l'esperienza di Tabucchi che, come ha mostrato Remo Ceserani nel suo saggio sul *Fantastico* (Il Mulino, 1996), in *Il gioco del rovescio* (1981 e 1988) e in *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) aveva saputo dar prova d'un fantastico esemplare, per certi versi calligrafico, nutrito di abbondanti succhi letterari, vale a dire nato da una contaminazione postmoderna sì, ma forse troppo chiusa su se stessa, troppo condizionata dall'accorta manipolazione delle proprie autorevoli fonti.

Certo: così sinteticamente tratteggiato (magari anche a prescindere dagli slarghi fumettistici), il nostro è un dominio altamente disomogeneo, caratterizzato in particolare da un tratto distintivo negativo («assenza di realismo»), e invece povero di fondamenti comuni, di riferimenti stilistici e tematici non troppo generali e generici. Ciononostante, un paio di invarianti possono essere rilevate. Da un lato, colpisce il bisogno di attingere a tradizioni letterarie

quasi per definizione non italiane: al retaggio gotico inglese (Mari, soprattutto), al romanticismo tedesco (Ortese e Capriolo), alla fantascienza (in particolare Benni e Carabba), al romanzo d'avventura «stevensoniano» e alla ricchissima produzione sudamericana (Baricco). Non è proprio un caso, a me sembra, se il modello straniero solitamente più frequentato dal fantastico nazionale – quello surrealista – appaia nel complesso poco presente, anche se, certo, la ristampa nel 1986 della bella antologia curata quarant'anni prima da Gianfranco Contini, *Italia magica* (che era sottotitolata *Racconti surreali novecenteschi*), in qualche modo ha avuto a che fare con la nuova ondata di narrazioni fantastiche. Secondo carattere «positivo», forse più importante del primo: la scarsa tensione sperimentale, ovvero avanguardistica, di tutti o quasi questi autori, sul piano segnatamente dello stile. In effetti, il successo che ne ha accompagnato le sorti editoriali nel corso degli anni Novanta è motivabile anche con un tasso di leggibilità solitamente parecchio alto, con un impegno nella scrittura che – persino nei casi di personalità, come quelle di Mari e Baricco, la cui pagina non è affatto riconducibile ai moduli dell'italiano standard – non contraddice mai il piacere del racconto dispiegato, l'interesse per una storia-storia da gustare con passione sino all'ultima riga. Con il rischio, però (corso, beninteso, solo da alcuni degli scrittori ricordati), di indurre un diffuso grigiore espressivo, una *medietas* elocutiva che contrasta, e in modo spesso stridente, con l'eccezionalità dei casi raccontati, li omologa a una norma percettiva banalizzante, li borghesizza assimilandoli a un sistema di valori curiosamente prosaico.

Ma è proprio in questo settore, nel settore delle opzioni stilistiche e rappresentative (e della conseguente modellizzazione d'un lettore ideale), che sono percepibili le prime importanti differenze. Si prendano a esempio in considerazione i romanzi di Baricco, Capriolo e Pazzi usciti nel 1999: vale a dire rispettivamente *City*, *Il sogno dell'agnello* e *La città volante*. Opere che, per strade certo non coincidenti, sembrano tutte lavorare alla costituzione (o ricostituzione) d'un *sublime* normalizzato, d'una «magia» letteraria, più che d'un fantastico o una fantasia in senso forte. È il caso, tipicamente, di Capriolo e Pazzi: in grado di mettere al centro della propria narrazione un apologo massimamente lineare (infatti suscettibile presso altri autori di dar luogo a una narrazione breve, a un semplice racconto), che non solo si dilata alla dimensione di ro-

manzo, ma si carica di sovrasensi allusivi e in qualche misura simbolici, più che allegorici, fluttuanti e non di rado generici, che tuttavia tanto più affascinano il lettore in quanto non richiedono un forte impegno di lettura, un confronto serrato con snodi o impuntature rappresentative. Il fenomeno Baricco è solo apparentemente opposto: il suo stile non può definirsi monotono, essendo viceversa frequentissimi in lui gli episodi in cui un improvviso cambio di registro eleva la mera prosa di romanzo al rango addirittura della poesia, d'una pseudoversificazione che ambisce a costituire un «commento» o una divagazione lirico-epici, paralleli al filo principale della storia. E tuttavia, specularmente rispetto ai due altri autori con cui fa gruppo, anche Baricco finisce per scommettere su una specie di sublime indotto: le digressioni, il caleidoscopio degli episodi e delle forme evocate svolgono una funzione euforizzante, eccitante, chiedono al lettore di abbandonarsi fiducioso ai picchi d'una – appunto – magia, tutto sommato molto agibile e frequente, rinnovabile a comando ogni qual volta lo richieda l'estro dell'*autore* (piuttosto che del *narratore*), e perciò tanto più arbitraria. Come del resto Baricco ci suggerisce (si veda per esempio il risvolto di copertina di *City*), l'esperienza primaria dei suoi romanzi è costituita dall'*atto del raccontare*, dal mistero che si svolge innanzi tutto in una *persona* ben individuata e individuabile, che cerca in tutti i modi di renderci partecipi di un sublime da lei pienamente vissuto.

Tuttavia io credo che a questa poetica dello stupore e dell'estasi protratta o procurata, alle bolle di sapone d'un' enfasi tragica intelligentemente volgarizzata, e d'una intenzionalità magica (dove la parola sarà dunque da intendersi anche nell'accezione calcistico-sportiva, per cui di fronte a prestazioni agonistiche di massimo rilievo si esclama, enfatici e rapiti, «Magico Ronaldo», «Magica Juve», o «Magici azzurri»), si contrapponga un'area del fantastico italiano decisamente più problematica e negativa, e insieme più disposta a rischiare su modi e strategie espressivi discontinui, fortemente contaminati, in qualche caso addirittura lacunosi e incoerenti. È su tale versante che collocherei senza indugi gli ultimi due romanzi di Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996): in questa anziana signora che si era formata negli anni Trenta all'insegna del realismo magico di Bontempelli (in effetti, il suo scopritore), il fantastico

si riallacciava alle proprie radici storiche, hoffmanniane e romantiche, e sapeva restituire una visione massimamente problematica, magmatica e metamorfica del mondo. Sia essa l'infanzia o l'animalità, una femminilità offesa o lo «Spirito del mondo», il *perturbante* di Ortese agisce in profondità ed esemplarmente proprio perché asimmetriche e incomplete, sbavate, sono le vicende entro cui agisce; e gli evidenti limiti strutturali dei suoi romanzi arginano i rischi «lirici» e «profetici» d'una scrittura il cui messaggio – apparentemente facile, apparentemente definito – in realtà muta continuamente sotto i nostri occhi.

Ed è un versante, questo, su cui è possibile collocare anche la parte più sofferta e polemica dell'opera di Michele Mari. L'apologo gotico di *Di bestia in bestia* (più ancora che il godibilissimo gioco, cioè *pastiche*, di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*), l'irrequietezza paradossale e sconfortata di parecchi racconti contenuti in *Euridice aveva un cane* (1993) e in *Tu, sanguinosa infanzia* aggrediscono la nostra realtà, e magari anche – ma proficuamente – il lettore alla ricerca di emozioni epidermiche. E l'aggressione, lo shock sono quelli determinati da una sensibilità latamente postmoderna, capace di restituire un reale grottesco e stratificato, complesso e doloroso, tanto più minutamente notomizzato quanto meno amato. Obiettivo questo che, con strumenti letterari e stilistici assai meno smalzati, ma con un di più di giocosità umoristica tutt'altro che proclive all'ottimismo, è riscontrabile in un autore all'apparenza così lontano da Mari come Stefano Benni: assiduo contaminatore, manierista e appunto postmoderno, di generi e stili «di massa», e insieme portatore d'una polemica sociale addirittura esplicita, che, anzi, in qualche caso rischia di turbare la levità della scrittura comica.

Il punto, a ben vedere, è proprio questo: il miglior fantastico di fine millennio è forse quello che si lascia modificare, coinvolgere, polluire da *media* e realtà *esterni*, dai veri perturbanti della nostra scena letteraria, dagli orchi o vampiri o lupi mannari che maggiormente sconvolgono i sonni di critici, mamme, professori: e che con ogni evidenza sono rappresentati dai mezzi di comunicazione di massa. Se lunghissima è la serie degli sconfinamenti multimediali di Benni (oltre la sua attività di autore per la TV, mi piace anche nominare due dimenticati film come *Topo Galileo* – 1987 – e un *Musica per vecchi animali* – 1989 – con un

Dario Fo e un Paolo Rossi non ancora diventati o ridiventati figure abituali dell'immaginario televisivo italiano), va pure sottolineato che non pochi lettori del peraltro notevole *Poema dei lunatici* lo hanno scoperto perché Fellini ne ha derivato il suo ultimo film; ed è fuor di dubbio che *Dellamorte Dellamore* di Tiziano Scavi ha tratto giovamento dalla sua sovrapposizione esplicita alla serie fumettistica di Dylan Dog (e al film, *Nero*, tratto dall'omonimo romanzo, che sarebbe uscito l'anno successivo). Il fenomeno è tanto più interessante perché coinvolge la letteratura in direzioni non del tutto prevedibili. Così, mentre il letteratissimo Mari scrive omaggi espliciti al fumetto e alla fantascienza (anzi, per la precisione, alle copertine di «Urania»), sappiamo che il fumettaro Hugo Pratt negli ultimi anni di vita aveva pensato di «tradurre» in mera letteratura le storie del suo *Corto Maltese* (da cui i due titoli, *Una ballata del mare salato*, del 1992, e *Corte Sconta detta Arcana*, del 1996); mentre Scavi «introietta» nei propri romanzi tecniche cinematografiche (oltre che in *Dellamorte Dellamore*, per esempio in *Nero* e nel «giovanile» *Film* del 1974), e Benni si mette in scena come lettore, voce recitante le proprie opere in versi, insieme con un musicista come Paolo Damiani. Certo, bisognerebbe distinguere tra chi usa aspetti della cultura di massa dall'esterno, in modo per lo più effettistico, epidermico, quasi automatico e passivo, e chi invece sceglie di farli levitare dall'interno della propria opera, di trasformarli in struttura profonda (vera e propria *arrière-pensée* del testo), in combinazione con (se non in opposizione strategica a) le molte altre forme della propria enciclopedia espressiva. Il che equivale, insomma, a separare le strategie di chi coattivamente subisce le molte lingue estetiche della postmodernità, e chi le padroneggia, le manipola, infine sintetizzandole in *letteratura*.

Lo ha scritto Mari con la massima chiarezza, anche se è una chiarezza di specie con ogni evidenza allegorica: «Forse il sogno più grande della mia vita fu quando Robert Louis Stevenson venne a chiedermi se potevo prestargli un po' dei miei Urania» (*Tu, sanguinosa infanzia*, p. 25). Come fra bambini, scambiandosi e cedendosi oggetti, confondendo la fisionomia dei rispettivi posseduti. Solo debordando dai confini d'una letterarietà paga delle proprie norme chiuse, e accogliendo dentro di sé *l'altro* dei tanti generi e media fantasticanti che agiscono nel-

l'immaginario postmoderno, la letteratura, oggi, può restituire in modo autentico lo stupore e la meraviglia, ma soprattutto la perplessità inquieta, ondeggiante e turbata, che da un paio di secoli almeno a questa parte è il tratto distintivo dell'esperienza fantastica.

ILARITÀ E PAURA
Romanzo comico:
sette specie
di comicità
di Gianni Turchetta

Da un lato la letteratura cosiddetta «seria» presenta un po' dovunque delle aree di comicità «strisciante», anche se ha pochi filoni propriamente comici. Dall'altro la società dei media ha moltiplicato a dismisura i testi comici, pubblicando montagne di libri di attori, che a volte vengono ammessi all'area del letterario. Comunque il comico si mescola regolarmente al non-comico.

Lo sventurato critico che si volesse dedicare allo studio della letteratura comica in modo serio dovrebbe fare i conti con alcuni paradossi fondanti, trascendentali, senza i quali ogni categorizzazione del fenomeno comico resterebbe mero *flatus vocis*. Anzitutto, il comico passa, mentre la letteratura resta: infatti, scrivere letteratura significa (sperare di) scrivere testi destinati a durare nel tempo, tendenzialmente aspiranti alla posterità e all'eterno. Invece, come aveva già notato Mark Twain, la comicità è pressoché inesorabilmente legata alla società che la ispira, ai fatti e ai valori a lei contemporanei: quando questi perdono forza e attualità, la comicità che se ne era alimentata è destinata a morire, in modo più o meno rapido.

Paradosso secondo. Il critico letterario deve giudicare, e vabbè. Ma che cosa succederebbe se ci mettessimo a fare col comico quello che Benedetto Croce pretendeva di fare con la poesia? Immaginatevi un critico che analizzasse, che ne so, *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima* di Achille Campanile distinguendo accuratamente, bilancino alla mano, il riso/poesia dal non-riso/non-poesia. Questo Attilio Momigliano o Mario Fubini della risata sarebbe, è il caso di dirlo, un eroico pioniere. Epperò, all'idea di vederlo impegnato a additare puntigliosamente i passi in cui si deve

ridere da quelli che invece sono soltanto «struttura», ci verrebbe, è il caso di dirlo, proprio da ridere. Avete mai visto, a parte la poesia pura, il riso puro?

Corollario al paradosso terzo, in arrivo fra un minutino. Quando mi sono messo a studiare la letteratura comica dell'ultimo decennio, pensavo che mi sarei fatto un sacco di risate: e invece non è andata affatto così. Davvero, di risate me ne sono fatte proprio pochine. Sarà un effetto perverso della serietà delle mie intenzioni, oppure anche un effetto casuale ma inesorabile di una mia cattiva disposizione psicologica. Be', pensatela come vi pare: state prendendo un bel granchio. Certo, poche cose sono contro-natura come occuparsi seriamente del comico: al riso, come all'amore, non si comanda. È vero, ma (ecco che arriva l'annunciato paradosso) non è questo il punto. Al di là dell'atteggiamento soggettivo del lettore (reale o virtuale: per ora fa lo stesso) ci troviamo di fronte a un fatto decisivo, e che riguarda proprio le caratteristiche dei testi: il lettore tardo-moderno o post-moderno nella maggior parte dei casi non sa bene quali testi letterari siano comici. Nella cultura mediatica ci sono molte aree dichiaratamente dedicate al comico, ma queste aree non sono quasi mai «letterarie» in senso stretto. Per quanto riguarda la letteratura «vera», la modernità ha invece abbattuto le paratie fra generi e livelli stilistici, e la tarda-modernità, o post-modernità che dir si voglia, ha addirittura radicalizzato la situazione, restaurando sì i generi, ma anche rimescolando ancora più in profondità i livelli stilistici, e quindi i confini fra serio e comico. Si tratta, con ogni probabilità, di un esito fatale del laicismo liberal-capitalista; detto molto (ma molto molto) in sintesi: se tutti gli dei muoiono, rimane poco da ridere...

D'altra parte, se si guarda il complesso del sistema dei media, sembra quasi che, a dispetto delle più profonde analisi delle dinamiche della modernità letteraria, il comico manifesti una qualche forma di conservatorismo rispetto alla separazione fra gli stili. Si ha cioè l'impressione che, nonostante tutto, una gran parte del comico continui in definitiva a gravitare, alla faccia di tutti i mixaggi moderni e post-moderni, proprio nelle parti basse (*absit iniuria verbis!*) della cultura scritta, nei generi para-letterari o infra-letterari oltre che non-letterari *tout court*. Torneremo fra poco su questo problema, che parrebbe accessorio, ma tale non è per nulla. A costo di fare la figura del rozzo, proverei a ripulire il terreno nel

modo che segue. Per quanto riguarda la letteratura i testi comici si dividono in:

- I. testi a dominante comica;
- II. testi con componenti comiche ben percepibili, anche se non dominanti;
- III. testi con componenti comiche più o meno sporadiche, e più o meno evidenti.

Esagerando un po' (ma neanche troppo), si potrebbe addirittura allargare il secondo caso fino a fargli includere pressoché tutta la narrativa della modernità: infatti in un sistema letterario dominato dal romanzo, la letteratura seria spalanca sistematicamente i propri chiusi giardini alla marea montante del «basso», del «comune», del «volgare», del «corporale» e così via.

Le cose vanno più o meno così sul versante della letteratura cosiddetta «alta», o almeno della letteratura che tutti sono d'accordo nel definire tale. Ma, per l'appunto, l'altra faccia dell'onnipresenza strisciante del comico nella letteratura «seria», è l'onnipresenza conclamata del comico nell'industria culturale. La manifestazione recente più clamorosa di questa onnipervasività è l'inarrestabile proliferazione dei libri scritti (o meglio: firmati) da attori comici famosi: di testi dunque che, almeno in prima approssimazione, non si caratterizzano affatto come letterari. Questi libri sono tanto numerosi che ormai ci si dovrebbe chiedere non chi, fra gli attori comici, ha scritto libri, ma chi non ne ha scritti. L'elenco, sicuramente incompleto, è quasi sconcertante; in ordine alfabetico: Diego Abbatantuono, Antonio Albanese, Roberto Benigni, Alessandro Bergonzoni, Claudio Bisio, Lella Costa, Giobbe Covatta, Giorgio Faletti, Jacopo Fo, Gino & Michele, Gene Gnocchi Ezio Greggio, Corrado Guzzanti, Sabina Guzzanti, Massimo Lopez, Daniele Luttazzi, Antonio Rezza, Paolo Rossi, Teo Teocoli, Massimo Troisi. E ci sono anche i cantautori-scrittori: alcuni scrivono libri «seri» (Claudio Lolli, Roberto Vecchioni, Fabrizio De André), ma vari altri fanno incursione a vario titolo nell'area del comico, da Gianfranco Manfredi a Francesco Guccini a, *si licet*, Luciano Ligabue. È chiaro, le caratteristiche della società mediatico-capitalistica spingono allo sfruttamento intensivo della celebrità: se qualcuno è famoso, bisogna fargli pubblicare uno o più libri, il più in fretta possibile, non si sa mai, magari poi la gente si dimentica: anche la morte serve a vendere, figuriamoci una bella

fama di attore comico! Questa situazione conduce, del tutto spontaneamente, alla realizzazione di moltissimi libri, di oggetti che condensano in scrittura pubblica (cioè in memoria stabile, passibile di fruizioni differite), testi altrimenti destinati solo all'effimero della fruizione in tempo reale. Con metafora informatica: il passaggio al libro consegna all'*hard disk* dell'immaginario collettivo una testualità destinata in prima approssimazione a vivere (e a svanire) soltanto nella *RAM*.

Lo studioso di letteratura comica non può sbarazzarsi con un'alzata di spalle di questa marea montante, ancorché poco profonda, di testi scritti da comici. Infatti il passaggio alla dimensione-libro tende ad assomigliare a una letteraturizzazione. Anche se non si può parlare di un'ammissione *ipso facto* nella ricca comunità della letteratura, il libro va a galleggiare in una specie di zona di frontiera, presidiata dalle guardie doganali della critica: che sono, com'è noto, seriosissime, occhiute, eppure non di rado disposte (chi l'avrebbe mai detto!) a chiudere un occhio, e a lasciar passare oltre confine anche gli extra-comunitari provenienti dai *media* caldi, ancora e sempre in via di sviluppo. Certo, molti di questi libri sono soltanto raccolte di testi destinati alle prestazioni orali (ancora *absit iniuria verbis!*): copioni, sceneggiature, canovacci e simili. Ma qualche volta la qualità stilistica del testo gli conferisce una, direbbe Gérard Genette, «letterarietà condizionale»: è quello che accade per esempio con vari monologhi di Paolo Rossi. Ci sarebbe qui da discutere in realtà anche un altro problemino, che possiamo solo evocare: il teatro è letteratura? Le vergognose reazioni degli intellettuali italiani al Nobel per la letteratura assegnato a Dario Fo chiamano in causa, fra gli altri, anche quest'ordine di questioni.

Sarebbe inoltre interessante riflettere anche su un altro problema: la comicità è sempre un marchingegno ad alto tasso di concentrazione retorica, anche nel caso della più elementare barzelletta. Ma ci sono testi che, per quanto riusciti sul piano comico, non riescono assolutamente a sembrare «letterari»; altri invece (più rari) che hanno tutti i caratteri del testo autenticamente letterario, di fronte al quale possiamo anche dimenticare che l'autore è un personaggio dello spettacolo. La ragione principale di questi effetti risiede in larga misura (anche se non esclusivamente) nelle caratteristiche dei generi scelti. Per questo vorrei provare ora a trac-

ciare un abbozzo di mappa per generi del comico letterario italiano recente, facendo finta di poterlo considerare come un oggetto unitario. Propongo perciò qui di seguito sette «etichette», che forse, più che «generi» veri e propri, sono «tipi», grandi aree del comico particolarmente frequentate nell'ultimo decennio. Sono etichette assolutamente (vergognosamente?) empiriche, che non pretendono di possedere rigore né tanto meno esaustività: e che però potrebbero risultare ugualmente utili.

1. *L'iperbolico-surreale*, con spiccate propensioni al gioco linguistico. Ne è maestro anzitutto Stefano Benni, che però appare da qualche anno (dopo *La compagnia dei Celestini*) assai appannato; del resto la sua vocazione mescola da sempre al francamente comico il tragico, con spiccata propensione al didattico. Anche il già citato Gene Gnocchi (*Stati di famiglia, Il signor Leprotti è sensibile*) è scrittore vero, e per di più fa il comico in TV; i suoi libri tuttavia, per quanto appartenenti alla letteratura comica, non fanno poi molto ridere, e mostrano un *humour* nerissimo, al cui confronto la recentissima produzione belgradese di barzellette sui bombardamenti ricorda *Il processo di Sculacciabuchi*. Ancora una volta è però giocoforza prendere in considerazione testi la cui letterarietà è «condizionale»: come certi monologhi di Paolo Rossi (in *Si fa presto a dire pirla e Era meglio morire da piccoli*), ma anche Antonio Albanese (*Patapim e Patapam vale senz'altro una lettura*). Interessanti sono poi anche i testi di un altro attore, stavolta quasi solo di teatro, Alessandro Bergonzoni (*Le balene restino sedute, È già mercoledì e io no, Opplero storia di un salto*); sono libri tramati di giochi di parole in maniera talmente sistematica e oltranzistica da farsi sospettare pienamente letterari, o almeno puramente «scritti»: ma chi ha avuto la fortuna di vedere Bergonzoni in teatro sa che anche le sue *performances* hanno copioni analogamente «calembouristici». Come dire: neanche i confini fra scritto e orale sono sicuri a priori.

2. *Il porno-comico*. Sono molti gli esemplari per così dire «nobili» di questo genere. Si va da certo Aldo Busi, al purtroppo troppo poco conosciuto Giuseppe Mazzaglia (il suo *Principi generali* è un libro memorabile), fino a *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa, divertente esemplare di «romanzo metapornografico», secondo l'azzeccata definizione di Vittorio Spinazzola. Tratti pornomici sono presenti anche in Carmen Covito, e, più ancora, nei

romanzi di Rossana Campo (fin dai titoli: *In principio erano le mutande*, *Il pieno di super*), che però alla resa dei conti fanno ridere pochissimo. Un po' di grasse risate si possono invece fare con un vero porno quale *Tenero bersaglio* di Leo Stamis. Quanto ai cabarettisti, è chiaro che quasi tutti fanno uso di porno-comicità: da Giobbe Covatta a Jacopo Fo, da Claudio Bisio a Daniele Luttazzi. Ma nel comico, per così dire, «classico», il sesso faceva parte della più vasta area della corporeità «bassa». Nell'era post-Sessantotto invece la visceralità scatologica forse fa ancora ridere la gente, ma fra gl'intellettuali si è sganciata dal sesso, e viene in buona misura evitata: sarà che siamo «liberati», ma a me qualche volta sembra che l'eclissi della scatologia dipenda in buona misura dai rinnovati interdetti emessi dagl'infiniti chierici del *politically correct*. L'unico o quasi spudorato alfiere dell'esibizionismo scatologico infantile, cioè, per essere chiari: delle battutacce sulla cacca e sul culo, è ormai Roberto Benigni (erede di un'antica tradizione toscana, ancora oggi ben rappresentata da attori diversissimi come Paolo Poli e Marco Messeri): vari monologhi di Benigni (penso alla raccolta *E l'alluce fu*) meritano di essere ricordati. Come dite? Non è letteratura? Ma siete sicuri? E se lo diventasse?

3. *Il satirico*. C'è una vasta area di satira politico-sociale, da Stefano Benni a Michele Serra, da Domenico Starnone a Marco Belpoliti. Né dimenticherei le poesie, spesso esilaranti, di *Il libro de Kipli* di Corrado Guzzanti. Bisognerebbe poi mettere a fuoco l'area della satira di argomento religioso, che tocca molti autori, anche di sola letteratura: penso alle divagazioni pseudo-teologiche del giovane cannibale Matteo Galiano (*Una particolare forma di anestesia chiamata morte*). Ma anche in questo campo gli autori-attori fanno la parte del leone, e sono, manco a dirlo, i soliti: Paolo Rossi, Benigni, o i testi, recentemente raccolti in volume, della Smorfia (Massimo Troisi, Lello Arena, Enzo De Caro).

4. *Il giovanilistico-cannibalico*. L'area di scrittori cosiddetti «cannibali» (Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Nicolò Ammaniti, Giuseppe Caliceti, il citato Galiano e altri) ha quasi delineato una forma specifica di comicità, per la quale potrebbe essere ripresa una bella definizione coniata da Bruno Falchetto a proposito di Ammaniti: «modi abbassati e casarecci di una commedia all'italiana Vanzina-style virata splatter». Il comico cannibale ostenta modi giovanili, vuole *épater les bourgeois* esibendo sangue budella e umori

sessuali, mescola la risata grassa al *noir*, e si nutre abbondantemente di fonti extra-letterarie: mi verrebbe quasi da dire che per molti aspetti rappresenta la via post-moderna alla comicità grassa. Ma il post-moderno e la comicità grassa possono andare d'accordo?

5. Il *giovanilistico-non-cannibalico*. Si potrebbe identificare un'altra area di testi che mostrano, come quelli del gruppo precedente, segni evidenti della volontà di piacere a un pubblico composto prevalentemente da giovani. Soltanto che, rispetto a quelli precedentemente citati, appaiono privi della volontà (o velleità?) scandalistica. Questa constatazione non implica in alcun modo un giudizio di valore: vi rientrano infatti alcune buone prove, come il *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, o il *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia, che (come del resto Brizzi) convince solo se evita le forzature cannibaliche. Segnalerei magari anche, fra i molti altri, i racconti d'esordio di Alberto Forni (*Cronache da un mondo pop*), diseguali negli esiti, ma espressione di una vocazione autenticamente comica, cioè di una merce tutto sommato rara.

6. Il *comico autobiografico*. Un filone importantissimo del (serio-)comico all'italiana recente è senz'altro quello della narrazione autobiografica, apertamente tratta da fatti «veri». I modelli letterari operanti sono assai vari, e i risultati non di rado felici: penso al *Com'è grande la città* di Bruno Pischetta, a *Filologia dell'anfibio*. *Diario militare* di Michele Mari, o al davvero notevole *Memorie di una guida turistica* di Sergio Lambiase. Non di rado il filone comico-autobiografico sconfinava in quella che definirei la commedia della provincia, cioè nella rappresentazione, fra riso e amarezza, di una realtà locale un po' angusta, ma un po' anche ricca di un'umanità che pare destinata a sparire, e che probabilmente si farà rimpiangere: anche il notevole *Croniche epafaniche* di Guccini e persino il più elementare ma simpatico *Fuori e dentro il borgo* di Ligabue rientrano in questo filone, non immemore sia del grande esempio di *Libera nos a malo*, sia di certo Benni.

7. Il *giallo-comico*. Caratteristica della letteratura italiana recente è infine l'adozione di registri comici all'interno di un genere d'intrattenimento tradizionalmente drammatico come il giallo. Troviamo per esempio tratti comici nei libri di Andrea G. Pinketts (per esempio nei racconti di *Io non io, neanche lui*), di Nicoletta Vallorani (*La fidanzata di Zorro*), o dello stesso Carlo Lucarelli,

probabilmente uno degli scrittori più talentosi delle ultime generazioni. È d'obbligo a questo punto ricordare Andrea Camilleri: tutti i suoi gialli presentano marcati tratti comici. Ma a dire il vero i risultati più divertenti, e anche artisticamente migliori, Camilleri li raggiunge non nella saga del commissario Montalbano, quanti nei romanzi storici, in *Un filo di fumo*, *Il birraio di Preston*, *La concessione del telefono*, che stanno sicuramente fra i libri di buona qualità di quest'ultimo scorcio di secolo.

Alla fine di questo accidentato e un po' confuso percorso, poniamoci una domanda un po' rozza, ma che, di nuovo, potrebbe darci un'idea del problema. Franz Kafka è un autore comico? No? E perché? Oppure: Carlo Emilio Gadda è un autore comico? No? Ma come, non è il più grande scrittore comico del nostro secolo? Come ci ha spiegato Michail Bachtin, la «romanzizzazione» della letteratura occidentale ha consentito al comico di filtrare dappertutto: perciò il comico ha spesso connotati incerti, di confine. È questo il vero motivo per cui, a prescindere dalla qualità dei singoli esiti, dei passi presunti di riso/poesia e di non-riso/non-poesia, sui testi «comici» si ride davvero pochino. Se il comico arriva dappertutto, smette di essere discriminato, e perciò smette di essere «comico e basta»: i suoi contorni sfumano, e le reazioni emotive che suscita assumono tratti ambigui. Su un piano tecnico-retorico, gran parte della letteratura moderna rientra insomma nell'antica famiglia dei generi serio-comici, come ben sapeva Bachtin. Sono però tentato a questo punto di assumere una prospettiva spudoratamente contenutista e modernista: forse la letteratura si è fatta serio-comica perché ha voluto imitare la vita, la quale non è né triste né allegra, ma tutt'e due le cose insieme.

ILARITÀ E PAURA
Romanzo poliziesco:
enigmi in serie,
thriller, «corti»

di Gianni Canova

Il giallo italiano è ormai diventato di moda: si è infiltrato anche in generi e modelli di scrittura apparentemente lontani, raggiungendo livelli di diffusione ragguardevoli e allargando il ventaglio dell'offerta, dai romanzi a enigma di Camilleri al noir di Lucarelli alle short stories sul modello dell'ormai classico Scerbanenco.

Il successo, a volte, fa bene. Stimola la creatività, spinge a sperimentare nuovi schemi, induce ad allargare e a diversificare l'offerta. Anche in campo letterario: dove sempre più di rado si ritrova l'originalità pensosamente nascosta o rinchiusa in appartate sperimentazioni d'avanguardia (ammesso che di avanguardia si possa ancora parlare in epoca postmoderna) e sempre più spesso la si riscontra invece proprio nel cuore dell'industria culturale, talora collocata addirittura ai vertici delle classifiche dei best sellers o illuminata dalla luce curiosa e chiassosa dei grandi media. Prendete il caso della cosiddetta narrativa «gialla»: il processo di *sdoganamento del genere*, faticosamente avviato nel corso degli anni Ottanta, dopo decenni di ostracismo più o meno esplicito e palese da parte delle élites intellettuali e degli apparati giornalistico-accademici dell'*establishment* letterario, nel corso degli anni Novanta è finalmente giunto a maturazione e ha prodotto frutti abbondanti e succosi. Tanto che il giallo è diventato di moda, si è infiltrato anche in generi o in modelli di scrittura apparentemente lontani dalla sua standardizzata iteratività e ha raggiunto livelli di diffusione e di consumo davvero ragguardevoli. Non solo: proprio il successo – non del tutto scontato – ha allargato il ventaglio dell'offerta, ha spinto autori e editori a tentare strade inedite

e ha facilitato – proprio grazie alla *quantità* di titoli prodotti – anche l'emergere di opere contrassegnate da indiscutibili *qualità* e *originalità*.

Tre sono i modelli che tendenzialmente, all'interno di questo processo, sembrano in grado di imporsi sugli altri:

1. la ripresa del classico «giallo a enigma», insaporita da ambientazioni e caratterizzazioni provinciali di indubbia suggestione e imbastita su un uso colto della lingua che si riallaccia per molti versi alla lezione di Carlo Emilio Gadda o di Leonardo Sciascia;

2. l'affermazione – più volte tentata ma quasi sempre abortita in passato – di un modello di *noir* italiano capace di raccogliere le atmosfere e le suggestioni del miglior thriller internazionale (da James Ellroy a Thomas Harris), ma adattandole alle necessità di un'ambientazione volutamente «locale»;

3. il recupero del racconto breve (o della *short story*) come strumento di particolare efficacia per «mordere» in presa diretta le contraddizioni e le aporie della società italiana, sulla scia di un modello che risale – nei primi anni Sessanta – ai racconti fulminanti contenuti nelle raccolte *Centodelitti* o *Milano calibro 9* di Giorgio Scerbanenco.

Il primo modello è quello praticato con maggior successo da Andrea Camilleri: il suo ciclo di romanzi incentrato sulla figura del commissario Salvo Montalbano, di stanza nella cittadina siciliana di Vigàta (uno dei *luoghi immaginari* più credibili di tutta la letteratura italiana contemporanea), è il più bel serial poliziesco che la nostra narrativa abbia saputo produrre dai tempi del ciclo di Duca Lamberti di Giorgio Scerbanenco. Meno algidi dei racconti della saga di Renato Olivieri dedicata al commissario Ambrosio e più coinvolgenti dell'epica quotidiana che faceva da sfondo alle avventure investigative di Sarti Antonio nei gialli di Lorian Macchiavelli, romanzi come *La forma dell'acqua*, *Il cane di terracotta* o *Il ladro di merendine* hanno il pregio non trascurabile di saper inventare un mondo e di dispiegarlo con avvincente limpidezza davanti agli occhi del lettore. Abilissimo nel gioco di *variazioni sull'identico* che lega un racconto all'altro attraverso una fitta rete di rimandi, allusioni, riprese e concatenazioni, Camilleri è l'unico vero narratore seriale del poliziesco italiano contemporaneo: per l'abilità con cui intesse i suoi intrecci a scansione geometrica, per

la felicità con cui sa caratterizzare i personaggi con rapide pennellate di colore o con sapide notazioni comportamentali e per l'efficacia di una lingua sintatticamente italiana ma infarcita di voci idiomatiche e vernacolari che conferiscono un leggero sapore «esotico» – quasi un'idea di *lontananza* etica prima ancora che geografica o ideologica – alle avventure del suo commissario insofferente della burocrazia, capriccioso nella scelta dei metodi investigativi e incapace di resistere alle tentazioni gastronomiche più «pesanti» della cucina siciliana. Complessivamente estraneo ai modelli correvi di poliziesco siciliano codificati da una serie televisiva come *La piovra*, Camilleri racconta una Sicilia *demafiosizzata* in cui la forte caratterizzazione locale dell'ambientazione è direttamente proporzionale alla delocalizzazione diegetica degli intrighi delittuosi che diventano oggetto di racconto. I crimini e i misfatti su cui Montalbano si trova infatti a indagare non posseggono quasi nessuno dei connotati convenzionali della criminalità mafiosa, raramente hanno a che fare con l'onore o con la guerra fra clan, e si offrono piuttosto al lettore come paradigmi di una malvagità delittuosa che affonda le sue radici più nel terreno dell'antropologia che in quello della geografia. Ma proprio in questo inedito impasto, e nella scelta di raccontare «misteri» non specificamente siciliani in un contesto ambientale che è invece descritto con tratti di fortissima caratterizzazione regionale, sta forse uno dei motivi (e dei segreti) del suo successo.

Il modello del *noir* trova invece la sua realizzazione più compiuta nel lavoro di Carlo Lucarelli e – segnatamente – in un romanzo come *Almost Blue*, sicuramente uno dei testi più suggestivi di tutta la narrativa italiana del decennio. In precedenza Lucarelli si era misurato per lo più con il *giallo storico*, costruendo congegni narrativi molto rigorosi ambientati in prevalenza nell'Italia degli anni Quaranta, sullo sfondo epocale della Repubblica di Salò. Con *Almost Blue* approda invece direttamente alla contemporaneità e la racconta con un registro stilistico teso e nervoso, capace di farsi carico di tutte le suggestioni d'intreccio e di linguaggio messe a punto dal cosiddetto *psycho-thriller* di scuola americana. L'azione si svolge a Bologna e in Emilia, in quella gigantesca megalopoli che va da Parma a Rimini e che si distende frenetica e febbricitante dall'Appennino al mare. Tre le voci narranti, che si alternano nei vari capitoli del libro sempre in «sogettiva»:

un ragazzo cieco che «spazza» la città con lo scanner e ne capta i suoni, i rumori, le urla e i brusii; una giovane agente della Questura di Bologna che si trova a dover far convivere la sua sensibilità femminile con l'universo prepotentemente e ostentatamente maschile della Polizia; infine un giovane serial killer che si fa chiamare Iguana, assetato di sangue, che assume l'identità delle sue vittime e corre per la città sparandosi nelle cuffie del walkman sempre acceso le note più acide e metalliche del rock duro. Congegnato come una partita a tre, o come un concerto jazz eseguito da tre solisti su strumenti diversi, *Almost Blue* si regge su un intreccio narrativo tutto sommato abbastanza canonico: l'Iguana colpisce a ripetizione, spinto dalla furia omicida che lo possiede e dalle «campane dell'inferno» che risuonano senza requie nelle sue orecchie; la poliziotta gli dà la caccia invano, osteggiata dalla diffidenza dei colleghi spesso ottusi o prevenuti; e il ragazzo cieco, che non conosce i colori ma capta le voci oscure della città e le decodifica, diventa decisivo nel gioco di caccia e fuga. A volte la scrittura di Lucarelli si fa così tesa e nervosa che sembra di essere nella succursale emiliana di un incubo come quello narrato in *Il silenzio degli innocenti* di Thomas Harris: stessa capacità di dar corpo all'inquietudine e all'allucinazione, stessa qualità coinvolgente e ipnotica del ritmo e dello stile. Poco importa se nel finale concitato qualche dettaglio appare non del tutto risolto: al *noir* il lettore non chiede né esattezza né ordine, quanto la capacità di evocare il caos (emotivo, affettivo, relazionale) e di dargli l'impressione di viverci dentro. Lucarelli ci riesce, e vince. Indicando una strada che potrebbe produrre fecondi sviluppi in futuro.

Resta da accennare al terzo modello (quello del racconto più o meno breve), che ha conosciuto negli ultimi anni una frequentazione abbastanza intensa e declinata sui registri più diversi. Si va dal thriller con venature *splatter* perseguito da Paolo Di Orazio in *Primi delitti*, dove undici adolescenti «devianti» raccontano in prima persona, con un tono che oscilla fra l'odio e il delirio, la loro prima esperienza omicida, al progetto più ambizioso di Piero Colaprico in *Kriminalbar*: dieci racconti conclusi e compiuti, ma legati da una sottile rete di continuità spazio-temporale, che mettono a fuoco un ritratto mosso e vivace della nuova malavita metropolitana. Nel suo mondo cinico, livido e feroce, con una scrittura rapida e incalzante, Colaprico narra di truffe e ricatti, di se-

questri e scannamenti, di rapine ed evasioni. La misura «corta» non solo si addice in modo particolare al tono complessivo della materia narrata, ma intercetta anche le abitudini fruibili di un pubblico di massa che anche al di fuori dall'ambito strettamente letterario (si pensi al successo di forme come il clip, lo spot o il cortometraggio filmico) appare sempre più desideroso di testi a forte tasso di intensità emotiva ma dal consumo rapido e teso. In questa prospettiva, il modello del racconto appare dunque in perfetta sintonia con il sistema di attese e con i bisogni collettivi. Anche se al termine della lettura, come alla fine di un libro di racconti di Scerbanenco, il lettore ha come l'impressione di aver incontrato qualcosa di più di semplici frammenti di narrativa a suspense. Forse, tra le righe, ha perfino la sensazione di aver intercettato una delle forme contemporanee del male di vivere. O una nuova e amarissima «cognizione del dolore».

GLI AUTORI

Alte tirature

Albeggia una letteratura postindustriale
di Filippo La Porta

I cantanti che sanno scrivere
di Antonella Fiori

La divulgazione secondo Piero
di Sylvie Coyaud

Comprati in edicola

Il fumetto è prolifico
di Luca Raffaelli

Riviste pop e linguaggi giovanili
di Olivia Barbella

Adottati a scuola

Gli scolastici fra ipertesto e rotocalco
di Carlo Minoia

All'arrembaggio: i manuali per il concorsone
di Martino Marazzi

ALTE TIRATURE
Albeggia una
letteratura
postindustriale

di Filippo La Porta

Dopo la grande stagione degli anni Sessanta la letteratura industriale, o meglio postindustriale, sembra sempre più smaterializzarsi e occuparsi solo occasionalmente della grande mutazione prodotta da automazione e computer. Il romanzo postindustriale nostrano, a differenza di quello d'oltreoceano, infatti, si muove tra incomunicabilità generazionale, rappresentazione di mestieri legati al digitale e al «general intellect» e nuovi personaggi metropolitani alla ricerca delle radici della propria quotidiana infelicità.

Come negli anni Sessanta sembrò esserci la fioritura della «letteratura industriale», in concomitanza con il boom economico, potremmo chiederci se oggi, dentro la società dell'informazione e dei servizi, emerge una narrativa capace di raccontare le nuove modalità del lavoro, la scomparsa degli operai e il precariato diffuso (una letteratura postindustriale?).

I titoli non sono tanti, ma vorrei segnalare i libri che mi sembrano più interessanti: da una parte la collana Derive/Approdi, con *La fabbrica di paraurti* di Paolo Nelli e *Bassotuba non c'è* di Paolo Nori, dall'altra Angelo Ferracuti con *Attenti al cane*, Andrea Carraro con *La ragione del più forte* e Sebastiano Nata con *La resistenza del nuotatore*. Non sempre in queste opere troviamo ambienti di lavoro precisi, descritti in modo accurato, ma nei personaggi che mettono in scena ci sembra di cogliere alcuni caratteri di fondo della civiltà postindustriale. In particolare il senso di una pervasiva, morbida irrealtà (ben al di là della classica «alienazione» industriale), alla quale si tenta di opporre l'unica «realtà», irriducibile, della morte (come già avveniva qualche anno fa nel notevole, e forse incompreso, *Talk show*, di Luca Doninelli).

Un passo indietro

A cominciare da un fascicolo monografico del 1961 della rivista «Il menabò» diretta da Elio Vittorini, innumerevoli pagine sono state dedicate ai rapporti tra letteratura e industria negli anni del boom economico italiano e della più rilevante trasformazione antropologica del nostro paese dal dopoguerra. Proprio Vittorini, nell'editoriale, auspicava una letteratura capace di stabilire un nuovo rapporto con il linguaggio: in questo senso la francese e sperimentale «*école du regard*» gli sembrava «molto più a livello industriale» di tanti romanzi che avevano per argomento le fabbriche. Certo in quegli anni uscirono varie opere in qualche modo legate al nuovo tessuto sociale ed economico. Bisogna citare al riguardo almeno i libri di Luciano Bianciardi (*La vita agra*, 1962, su un intellettuale di provincia che parte per Milano con il progetto di abbattere il grattacielo Pirelli), di Lucio Mastronardi (*Il maestro di Vigevano*, 1962 – e l'intera trilogia dedicata alla città lombarda), di Ottiero Ottieri (*Tempi stretti*, 1957 e *Donnarumma all'assalto*, 1959, diario di uno psicologo addetto a scrutinare test aziendali), di Italo Calvino (*Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, 1963 – ma le fiabe-racconto con Marcovaldo protagonista risalgono agli anni Cinquanta), di Goffredo Parise (*Il padrone*, 1965), di Giovanni Testori (*Il ponte della Ghisolfa*, racconti, 1958) e anche di Giuseppe Pontiggia (*La morte in banca*, 1959). Opere anche molto diverse tra loro, ma che tutte hanno tentato di disegnare, attraverso le scelte espressive più varie (dalla mimesi neorealista a un grottesco espressionista), una attenta fenomenologia della nuova «civiltà» industriale, delle nuove modalità di organizzazione del lavoro e anche delle forme di alienazione a queste connesse. Ma chi ha saputo raccontare le condizioni del lavoro nella società postindustriale e terziarizzata che stiamo vivendo, dopo che si è compiuto l'ultimo grande ciclo di lotte operaie, nel 1969, legate alla fabbrica fordista e alla catena di montaggio, di cui troviamo traccia in *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini? La produzione industriale stessa tende a smaterializzarsi (la merce più importante di tutte è diventata l'informazione, la conoscenza...); la caratteristica di quasi ogni lavoro (sia esso «intellettuale» o meno) è l'importanza crescente che assumono le *relazioni interpersonali*, la comunicazione continua tra reparti diversi (con i requisiti richiesti: mobilità psicologica, flessibilità, estrema adattabilità...). E anche se

la fabbrica non è scomparsa dall'orizzonte della nostra società (vedi l'autobiografico *Mammuth* di Antonio Pennacchi, con una descrizione quasi «chapliniana» di macchinari e operazioni lavorative), automazione e computer hanno prodotto una mutazione antropologica senza precedenti, solo in minima parte rispecchiata dalla letteratura (e di computer ne troviamo anche nelle *Mosche del capitale* che Volponi ha scritto negli anni Ottanta). Negli anni Novanta sono usciti vari romanzi sui nuovi lavori precari, dal pony-express al fattorino e al giovane sottoccupato (Mozzi, Spinato, Voltolini, Culicchia), ai top-manager di agenzie di carte di credito (*Il dipendente* di Sebastiano Nata, in qualche modo accostabile all'*Assicuratore* di Mastronardi, del 1975), sulle molteplici forme di lavoro «nero» (Angioni), sul mestiere stesso di giornalista e romanziere (De Carlo), sull'immigrazione extracomunitaria (i libri scritti a quattro mani da Mario Fortunato e Salah Methani, da Pap Khouma e Oreste Pivetta). Nell'alienazione «postindustriale», ha osservato il sociologo americano Daniel Bell, il lavoratore dipende non più da una macchina e dai suoi ritmi, ma da altre persone (una schiavitù a ben vedere forse più insinuante). Eppure non disponiamo ancora, a proposito di questa inedita forma di alienazione, di un libro importante e rappresentativo almeno come il già citato *Padrone* di Parise. Come ho avuto già modo di osservare, la nostra narrativa più recente appare sociologicamente unidimensionale, caratterizzata cioè da personaggi che assomigliano troppo esclusivamente ai loro autori: scrittori, intellettuali, docenti, redattori editoriali, ecc. Al romanzo di Parise può essere avvicinato, almeno tematicamente, uno dei racconti di Giulio Mozzi (*L'apprendista*), in cui si parla di un caso singolare di «toyotismo», di affezione totale, fanatica al padre-padrone. Però le pagine di Parise si imposero allora non solo per il «soggetto» ma per la loro carica fortemente innovativa sul piano espressivo (la capacità, ad esempio, di mescolare creativamente Kafka e il fumetto, la letteratura alta e i materiali «bassi» della cultura contemporanea).

Tecnologia rattoppata e bricolage artigianale

Da noi hanno avuto poco sviluppo le rappresentazioni molto cyberpunk di un futuro ipertecnologico che recupera però il bricolage e i mestieri artigianali. Pensiamo soltanto al *protocyber*

Philip K. Dick, nella cui opera l'abilità a riparare è essenziale per qualsiasi sopravvivenza, e poi a Ballard e alla sua estetica dei rottami (in *Crash*, del 1973, sono i corpi umani a essere continuamente riparati e rattoppati) e ai vari Gibson e Sterling (dove il recupero della manualità appartiene alla controcultura e al popolo dei bassifondi, contro le multinazionali e le *corporations*) e ancora a un consistente filone cinematografico, dalla trilogia di MadMax a *Waterworld*, che si apre sul protagonista «mutante» e vestito di pezze che, su una solitaria zattera a vela fabbricata con scarti, si appresta a trasformare l'orina in acqua potabile attraverso un complicato meccanismo. Questa riscoperta della manualità in un futuro non lontanissimo presuppone però, a ben vedere, una catastrofe già avvenuta: dunque non uno sviluppo lineare, «pacifico» della tecnologia attuale, ma un'implosione, un punto di rottura, sia esso l'olocausto nucleare o un disastro ecologico tipo Chernobyl, ma molto più in grande. In una società prossima ventura, in cui l'intelligenza, la conoscenza (cioè qualcosa di immateriale) diventa la principale forza produttiva, in cui tenderanno a prevalere sempre più le professioni intellettuali e il terziario, in cui la produzione sembra appunto smaterializzarsi, si riscopre la necessità di un sapere manuale e di un'abilità pratica, di un «contatto diretto con gli oggetti» (Dick); e, in generale, si afferma una cultura del corpo e della fisicità, dalle arti marziali al *piercing*: ovvero bricolage del proprio corpo. Così, il nuovo soggetto del lavoro, l'«operaio sociale» che secondo la fantasiosa teorizzazione di Antonio Negri e Michael Hardt è il cyborg, «un ibrido di macchina e organismo», si muove in una zona di confine tra materiale e immateriale (il tema della invasione tecnologica del corpo e della mente è dominante in tutta la narrativa cyberpunk, e in particolare nello splatterpunk, con biorobot e transessuali), mentre al sapersi riparare da sé le cose, richiesto in futuro dalla sopravvivenza, può corrispondere un indurimento sul piano emotivo, un necessario economizzare le energie affettive, una cancellazione della memoria. A onor del vero in Italia sono usciti almeno due romanzi di fantascienza che riecheggiano con una certa convinzione, ma anche con fatale epigonismo, questo filone d'oltreoceano: mi riferisco ai recenti *Nell'Anno della Signora* di Carlo Formenti e al *Centenario* di Od-done Camerana.

L'incomunicabilità tra generazioni (Nori, Nelli, Ferracuti)

«Io sono quello che non ce la faccio. Io sono stanco, anzi, stanchissimo...io sono esaurito...sembro vivo, ma sono morto. Oppure no». Così comincia, con un'anafora un po' petroliniana e molto musicale, l'opera prima del parmigiano Nori, nato nel 1963. Il protagonista Learco, che fa il magazziniere e insieme aspira a pubblicare un romanzo, oltre a «essere sotterrato da una storia sentimentale finita male» (è stato lasciato dalla sua ragazza, Bassotuba), sembra avere caratteri inconfondibilmente autobiografici (almeno per il riferimento alla doppia attività lavorativa). Learco è esperto di letteratura russa, ha stampato il suo secondo romanzo, scrive continuamente su taccuini, ha familiarità con autori e tendenze culturali contemporanee (Wenders, Pasolini, Vattimo...), suona la tromba in un gruppo folk, nutre qualche dubbio sul fatto che gli scrittori «producono» e lavora, grazie all'intercessione di un amico, dentro uno strano magazzino dove tutti si chiamano «lupo». Tra visite a meravigliosi supermercati, libri anarchici, corsi di pensiero positivo (e la malattia del padre – che va a Bologna a fare la chemio –, un tema ricorrente nell'ultima narrativa), messaggi alla segreteria telefonica, dialoghi del protagonista con gli angeli, traduzioni dal francese, si snoda una trama fatta di niente e scorre la scrittura secca, paratattica dell'autore, che affida alle figure della ripetizione i suoi umori comico-grotteschi. Il romanzo si impone sia per una sua inconsueta «verità» sociologica (Learco fa mille mestieri, ma il suo lavoro manuale di magazziniere lo strema e infatti è ossessionato dal tempo, perché deve lavorare tutti i giorni dalle 6 del mattino...), sia per una sua svagata, divertente leggerezza, per un suo lunare umorismo, con quel finale tutto «aperto» (chi narra è seduto sul water e parla al telefono con un'amica). Una leggerezza a volte eccessivamente ostentata, di imbarazzante fragilità. «Mi sveglio alle cinque trallalà. Faccio il bagno trallalà. Prendo un caffè trallalà. Mangio un panino trallalà. Con il formaggio trallalà...»: alla fine quella irresistibile leggerezza, che tutto consuma con allegria menefreghista (postondelliana?) e che dovrebbe tra l'altro proteggerci dalle pene d'amore, ti fa sentire scarico, quasi «morto» trallalà...

Negli ultimi decenni si è avuta nel nostro paese quella fine del mondo che hanno rappresentato molti grandi scrittori (la Morante, Zanzotto, Pasolini). Proviamo ora a vedere questa fine del

mondo (o di un mondo) per così dire dal basso: «...e io mi chiedo come cazzo è possibile aver resistito tutto quel tempo, capisci, a fare sempre le stesse cose sempre con le stesse persone». Così si esprime il trentenne co-protagonista dell'opera di esordio di Paolo Nelli, *La fabbrica di paraurti*, a proposito di un operaio sessantenne ora in pensione. Il libro, diviso in due distinti monologhi, registra in modo impassibile il salto antropologico tra due generazioni di operai, la diversità abissale di visione del mondo, di pensieri, di stili di vita. Certo, neanche nel sessantenne, ex operaio alla catena di montaggio, ritroviamo più l'etica del lavoro e l'orgoglio professionale dell'artigiano. Però il suo orientamento totale, «egoistico», sui consumi è ancora poco consapevole di sé, quasi vergognoso, umile, sempre legato alla famiglia. Il giovane invece rivendica il suo consumismo individuale gioiosamente e rumorosamente: è arrogante, del tutto cinico (si divide tra coca, discoteche a Rimini, puttane, poker, film porno, risse e atti di teppismo), vagamente berlusconiano («avrà anche rubato ma chi non l'ha fatto?»), aggressivamente consapevole del suo diritto al consumo illimitato («io penso che ognuno deve essere libero di fare più soldi che vuole dandosi da fare»), più cosmopolita (pensa di andare a Cuba, «che le fighe ti corrono dietro»), senza famiglia o ingombranti storie sentimentali. Il vecchio, che si affida al «caso» della schedina, esplora il mondo febbrilmente e niente vuole lasciare al caso (ricerca sempre l'«occasione giusta», come si conclude il libro). La «resa» letteraria mimetica è efficace e alcune pagine sono strazianti proprio in quanto non sentimentali, come quella in cui il vecchio operaio riceve dalla fabbrica un dono natalizio diverso da quello richiesto dalla figlia; o quando il «giovane» si sveglia la notte col prurito alle mani, «come se una marea di formiche rosse mi stava rosicchiando la carne», poiché deve mettere le mani nei solventi (altro che produzione smaterializzata!). Ma il pregio del libro consiste soprattutto nel descrivere, senza giudicare, il nuovo tipo umano che caratterizza oggi il paesaggio metropolitano: è interessato solo a consumare, senza neanche più la leggerezza coatta di Learco (e consumare qualsiasi cosa: merci, sesso, rapporti, amicizie, droga). E la *pietas* dell'autore nei suoi riguardi deriva dal fatto che lui non ha «scelto» tutto questo e non sente affatto la mancanza di legami affettivi o scopi ulteriori. Perciò è innocente.

«Non c'è persona più triste di un uomo solo in trattoria...».

Di una estrema, irredimibile solitudine, e di una non-comunicazione generazionale, ci parla anche Ferracuti in *Attenti al cane*. Il suo postino di provincia (sei ore al giorno, orario continuato e stipendio modesto) si appropria della corrispondenza che dovrebbe smistare (ma ha il terrore di essere licenziato) perché è attratto dalle esistenze degli altri, di tutte quelle persone senza volto che intravede magari solo per un attimo quando consegna le lettere, e sulle quali ama fantasticare. Eppure la scena decisiva del libro, che si compone di tante microstorie ed è abitato da una folla di «persone comuni» inedita per le patrie lettere (si pensi invece a un Carver) è l'incontro con il padre, basso e smagrito, ricoverato all'ospizio, in cui i due, tra una frase smozzicata e una premura filiale, non riescono a raccontarsi più nulla, non ne hanno voglia. A quel punto si apre un vuoto, una voragine incolmabile, lo schiudersi di una richiesta silenziosa e non esaudibile, cui fanno da *pendant* tutte quelle buste vuote e aperte, senza affrancatura, che qualcuno per tre anni misteriosamente imbuca.

La morbida irrealtà del lavoro... (Nata, Carraro)

«Anche se sulla diminuzione del tempo consacrato al lavoro ho perso tutte le speranze e so che le idee di Keynes e Russel rimarranno un sogno, da diversi giorni mi dedico meno a Transpay» (dalla *Resistenza del nuotatore*).

Anche il romanzo di Nata, come quello di Ferracuti, si conclude con una richiesta del padre al figlio. «Allora resti?», chiedeva al figlio, postino, il vecchio affetto dal morbo di Parkinson e ricoverato in un ospizio. Mentre la richiesta che a Matteo Fineschi rivolge il padre, ex chirurgo e ora agonizzante, appare molto più drammatica: «“Aiuto” dice papà “Ho le gambe di burro. Cado. Mettimi subito a letto”». I protagonisti dei romanzi di Nata e Carraro, pur diversissimi tra loro e come sorpresi dentro cornici narrative diverse (melodramma, commedia...), hanno qualcosa che li accomuna: sono dei *single*, lavorano tutti e due (con ruoli e responsabilità certo diversi) in un settore dei «servizi», tendono a stabilire con i propri genitori (il padre o la madre) un rapporto insieme di forte dipendenza e di rifiuto, ma soprattutto si trovano a dover fare i conti con qualcosa di molto reale (la morte) rispetto a

cui il lavoro fa affiorare la propria strana irrealtà, alienata e insieme protettiva. Si tratta di romanzi che certo si limitano a sfiorare il mondo del lavoro (banca o società di carte di credito), ma che sono ugualmente avvolti entro un senso luttuoso e anche straniato dell'esistenza, che in qualche modo si riflette nel linguaggio e nel tono narrativo (come di un destino che accomuna i personaggi, inerte, fiacco ma inesorabile). Certo tutti e due, ben distanti dalle suggestioni cyberpunk, ci mostrano come nell'immateriale della produzione attuale (in questo troppo «pieno», fasullo e illusorio) si insinua come una tendenza a cercare qualcosa di «reale», di non manipolabile né controllabile, nell'unica direzione possibile, cioè quella del vuoto, della morte.

«Nell'era digitale quelli in gamba scuola Citybank lavoreranno quanto lavorano adesso, non le tre ore volute da Keynes, gli altri, le mezze calzette, perderanno il posto...»: Nata sembra celebrare con amarezza il naufragio di tutte le generose utopie sulla fine (o ridimensionamento) del lavoro da Keynes fino a Marcuse. No, le ore di lavoro non sembrano proprio diminuire, né per i postini e i magazzinieri (che forse perderanno il lavoro), né per i top manager. Le riunioni alla Transpay aumentano e, come abbiamo visto, creano maggiore dipendenza dei ritmi imposti dalle macchine. Si tratta di una «irrealtà» ben remunerata, e che appare fondata su una sorta di deconcentrata attenzione. Tanto che Matteo Fineschi vi contrappone la «concentrazione» richiesta dall'apnea, e, al contrario del postino, tenta di avvicinarsi al padre, e lo fa nell'unico modo che gli riesce: con le nuotate, riproducendo alla fine, volontaristicamente (e dunque un po' artificiosamente), le stesse sensazioni di dolore fisico.

Andrea Carraro nella *Ragione del più forte* ci presenta il borghese piccolo piccolo Gregorio, inetto, irresoluto, risentito verso il mondo. Ne descrive il luogo di lavoro (una banca) in modi realistico-grotteschi e poi lo precipita in una vicenda drammatica, in cui si consuma la rinuncia all'utopia dell'amore adolescente, riflessa per un momento negli occhi chiari della bellissima Sonia. Gregorio ha infatti l'opportunità irripetibile di uscire dalla confortevole irrealtà del lavoro e della convivenza con la madre (il «donnone») e poi dalla propria molle, lacrimosa cattiveria, attraverso la realtà (felicitemente destabilizzante) di un rapporto con l'Altro (la futura moglie, «comprata» attraverso

un'ambigua agenzia matrimoniale e venuta dall'Est). Ma non ce la fa, si sottrae.

La novità di questi romanzi non consiste dunque nel rappresentare i nuovi mestieri, legati al digitale e al «general intellect» (in questo senso Nata appare il più «futuribile»), ma nel mostrare alcune «risposte» individuali, contraddittorie e concretamente vissute, a uno «spirito del tempo» che passa anche attraverso il lavoro. Naturalmente postini, magazzinieri e bancari esistono da alcuni secoli (anche se prima non leggevano e non scrivevano in misura così abnorme...), ma oggi è mutata la loro percezione di sé (e del lavoro). E così nel mondo della produzione smaterializzata i personaggi della nostra narrativa, malinconici cyborg metropolitani, sembrano cercare, paradossalmente, un rapporto (impervio, problematico ma almeno *reale*) con le radici della propria stessa infelicità.

ALTE TIRATURE I cantanti che sanno scrivere

di Antonella Fiori

Jovanotti, Ligabue, Guccini, De André, Vecchioni: non solo cantanti, ma anche scrittori con diari e romanzi di grandissimo successo di pubblico e talora anche di critica. Un modo per gli editori di «acchiappare» il pubblico giovanile presentando i loro idoli musicali come giovani autori esordienti, però con la stessa cura e la stessa promozione usate per il lancio dei dischi.

«**I**l deserto ti svuota la testa, non è un posto di pensiero, è un posto che annulla il pensiero. Il tempo si adegua allo spazio e lo spazio è senza fine, senza punto di riferimento, è aria e luce (ora ho capito che cosa intendeva Ferretti quando diceva che il confine è d'aria e luce)». Per sapere dove è andata a finire la letteratura italiana di questo fine secolo, forse bisogna anche cominciare da qui: da questo deserto, «non è importante che sia il Sahara o qualcos'altro, è un deserto e basta». Partire dalle quattro frasi iniziali del diario di un ragazzo che ha letto Chatwin, Sepúlveda e Latinoamericana, il diario in motocicletta del Che, e adesso, scaraventato in un deserto qualsiasi, ci racconta la sua esperienza come se niente fosse successo prima, come potremmo ascoltare una canzone intorno a un fuoco d'estate...

Uscito nell'inverno scorso nei «Canguri», la collana di letteratura della Feltrinelli dedicata per lo più agli esordienti, *Il grande Bob!* di Jovanotti ha spopolato. Più di 50.000 copie vendute, buone critiche. Facile, ha detto qualcuno. Ma davvero il successo di questo diario di viaggio, tra il deserto e la Patagonia passando per la cronaca del suo matrimonio o la preparazione di una tournée, sta solo lì, nel fatto che lo ha scritto Lorenzo Cherubini, in arte, dai tempi de «La mia moto», Jovanotti?

«Fu trovato in un fosso. Immerso a metà. A testa in giù. Sotto un cavalcavia nei pressi di Carpi. Capirono che era lì da almeno tre giorni. Sufficienti perché nessuno potesse riconoscerlo». Così Ligabue, il Ligabue di «Lambrusco e popcorn» che con *Fuori e dentro il borgo* ha realizzato l'altro grande exploit editoriale di un cantante-scrittore, tentando una via ancora più difficile: il racconto diretto della sua esperienza giovanile. Un libro da cui è stato tratto un film, *Radiofreccia*, scritto e diretto dallo stesso Ligabue, come il libro, più del libro, molto visto, ben criticato, apprezzato...

Il fenomeno dei cantanti-scrittori, autori non di una loro autobiografia ma di un'opera letteraria che abbia un valore in sé, non è nuovo in Italia. Si è sviluppato soprattutto negli ultimi dieci anni con almeno tre dei cantautori della generazione dei 45-55 anni. Da Francesco Guccini, che all'inizio ha firmato i suoi libri da sé e poi con Lorianò Macchiavelli, sino a Roberto Vecchioni e Fabrizio De André. I due libri di Jovanotti e Ligabue, tuttavia, presentano un elemento di novità, collegando queste prove ad altri fenomeni verificatisi nella recente letteratura italiana.

Francesco Guccini, modenese, che dalla metà degli anni Sessanta ha pubblicato diciassette album, ha preso sin dall'inizio molto sul serio la carriera di scrittore. La sua sperimentazione letteraria inizia alla fine degli anni Ottanta con *Cròniche Epafàniche*, cui sono seguiti *Vacca d'un cane*, *Racconti d'inverno*, con Giorgio Celli e Valerio Massimo Manfredi, *La legge del bar e altre comiche* e la serie dei libri con Lorianò Macchiavelli, da *Macaroni* a *Un disco dei Platters*. Partito con un progetto autoriale forte, con romanzi rivolti a un pubblico in crescita rispetto ad album come «Tra la via Emilia e il West» o «Via Paolo Fabbri 43», Guccini ha usato la letteratura per rinnovarsi, per svecchiarsi sul piano dei contenuti, prima affrontando il problema della lingua e poi, negli ultimi romanzi, quello della struttura della narrazione. I libri scritti con Lorianò Macchiavelli, collocati in un'unità di tempo e luogo, l'Italia degli anni Sessanta e l'Appennino toscò-emiliano, con un personaggio come il maresciallo Santovito, ci introducono a una serietà da scrittore di genere.

Diversi i casi di Roberto Vecchioni e Fabrizio De André, i cui romanzi sono stati pubblicati nel 1996 da Einaudi. Nel caso di De André in particolare, l'attesa per questo libro annunciato da

anni era molto forte, in considerazione del contributo dato dalla sua «voce poetica» all'innovazione della canzone italiana sia nelle coloriture del timbro, sia nell'impronta originalissima dei testi. Aspettative in parte disilluse proprio dalla diversità di timbro poetico nel tono del romanzo. Se Vecchioni, da solo, con *Viaggi nel tempo immobile* aveva tentato la carta della letterarietà pura, diversa era stata la sfida dell'autore di «Creuza de mä». Scritto con Alessandro Gennari, *Un destino ridicolo* ci riproponeva, in gran parte, la storia stessa del cantautore genovese vista in controluce attraverso i «temi» di alcune sue canzoni, protagoniste indirette della narrazione (dalla prostituta, a Genova in via Pré, fino al pastore sardo, allo stesso protagonista Fabrizio che fa il cantautore e ama Brassens...). Usciti nella prestigiosa collana dei narratori dello Struzzo, nonostante la notorietà dei loro autori, *Un destino ridicolo* e *Viaggi nel tempo immobile* si sono posti come opere dichiaratamente anti-popolari, andando in direzione opposta rispetto a libri come *Il grande Boh!* o *Fuori e dentro il borgo*.

Autori dei loro testi più che cantautori per definizione, Jovanotti e Ligabue hanno conquistato, negli anni, e attraverso passaggi molto diversi, credibilità di critica per la ricerca musicale, nel rap e nel rock, unita alla capacità di suscitare una sentita partecipazione del pubblico ai versi di canzoni che restano assolutamente «pop» (nel senso di popolari): un'identificazione scattata da parte di un'intera generazione-tribù con la messa in gioco dei temi del viaggio e della libertà in Jovanotti, della memoria e del racconto della provincia in Ligabue.

Nato a Correggio (Reggio Emilia) nel 1960, Ligabue ha dato voce con tutta l'energia che ha potuto, alla più genuina trasposizione nostrana di un rock springsteeniano, senza che le sue canzoni risultassero troppo artefatte da un maledettismo anfetaminico esagerato. Nel libro, e poi nel film, il cantante ha semplicemente trasfigurato il suo stile, in modo che la storia di *Radiofreccia* non risultasse datata agli anni Settanta (e quindi alla generazione precedente), ma senza pretese ideologiche si sintonizzasse sulla stessa lunghezza d'onda, parlasse lo stesso linguaggio del pubblico di «Certe notti», il suo più grande successo da stadio.

Jovanotti, che da «La mia moto» a «Capo Horn» è riuscito a ribaltare completamente il suo personaggio crescendoci «da dentro», come se la sua fosse stata l'evoluzione di un qualsiasi ragazzo

che apre gli occhi oltre il mondo della discoteca, ne *Il grande Bob!*, ha riproposto il suo giro della terra rappesco, l'universalismo positivo che gli ha fatto cantare che il mondo, «l'ombelico del mondo», è tutta «una grande Chiesa che va da Che Guevara a Madre Teresa». Con un occhio particolare, un debito riconosciuto, agli scrittori di viaggio, da Kerouac a Sepúlveda: saccheggianti, citati, amati. Il rischio di scivolare nella cialtroneria, sfiorato in continuazione dal ragazzo di Cortona (Arezzo) nelle sue canzoni, si è riproposto anche nel «diario di bordo» che aveva in copertina i suoi disegni e le sue foto, a rivelare un altro contatto, quello della trasposizione visiva, con Ligabue che di *Radiofreccia* ha seguito tutte le fasi, anche della regia.

Racconti antiletterari, diari di un'esperienza di vita nella quale riconoscersi direttamente, narrazioni per frammenti o per flash, questi due libri involontariamente si pongono nella scia dei romanzi di alcuni giovani scrittori: sono in sintonia, per la freschezza e la novità, più con Brizzi e con Ammaniti che con i romanzi degli altri cantanti. «Io ho una piccola tenda, tre pagnotte, dieci litri d'acqua, questo quaderno, due penne, due libri, uno di Kerouac e uno di Dio, o per lo meno di gente che sostiene di conoscerlo bene» scrive Jovanotti nel suo libro, come potrebbe anche cantarlo in una canzone.

Coinvolgendo un pubblico di lettori molto simile a quello dei loro concerti, il vantaggio, rispetto agli scrittori giovani, è stato quello di un contatto già raggiunto e consolidato. Liberi dall'etichetta di cantautori di serie A, senza il peso di maestri della «chanson», al massimo guardando all'America o a MTV, Jovanotti e Ligabue, uno nato come dj e l'altro dalla radio, cercando nuovi spazi nella scrittura, non si sono sentiti schiacciati dal valore aggiunto della letteratura, consapevoli che restando fedeli a se stessi il pubblico sarebbe restato fedele a loro. Un'altra differenza rispetto agli anti-pop Guccini e De André. Se Guccini si è reso «altro» dalle sue canzoni pur mantenendo un tono regionale verace nel suo racconto (è presente in un cameo in *Radiofreccia*), De André, forse, è arrivato troppo tardi al romanzo della sua vita, fuori dallo spirito del tempo, quando il profumo era svanito e gli echi di quelle canzoni straordinarie spenti e avrebbe potuto raccontare se stesso solo in una vera e propria autobiografia.

In conclusione. Da tempo i grandi editori librari cercavano

un modo per acchiappare il pubblico giovanile con la musica, puntando su raccolte antologiche a poco prezzo come la collana Miti Musica della Mondadori o su biografie più o meno riuscite come quella di Vasco o i libri-moda di Ramazzotti. La formula del libro economico usa e getta, il ritratto della star confezionato modello giornale dei fans non ha funzionato nel momento in cui azzerava, rendeva dozzinale la personalità di un artista che aveva costruito il successo sul suo stile. Non è un caso che Jovanotti e Ligabue siano stati intercettati da Feltrinelli e Baldini & Castoldi, le case editrici che più di tutte le altre negli ultimi anni hanno cercato di pescare tra i nuovi scrittori. L'uovo di Colombo è stato di trattarli né come mostri sacri né come usa e getta, ma come normali giovani autori esordienti. E nello stesso tempo di fare, con il loro libro, per la cura, la promozione, il lancio, la grafica, quello che di solito si fa con un disco.

ALTE TIRATURE
La divulgazione
secondo Piero

di Sylvie Coyaud

La straordinaria storia della vita di Piero e Alberto Angela: un best-seller di cui è difficile spiegare il grande successo, al di fuori della fama televisiva dei due autori. Presentato come il diario di un viaggio, ma con uno stile da insegnante poco accattivante e poco palpitante, il libro risulta, per usare una terminologia cara proprio al mondo della televisione, fisso sul «primo piano» e privo dell'indispensabile «profondità di campo».

Nato nel 1928, Piero Angela ha festeggiato il 4 giugno 1999 le duemila puntate di *Quark* e annessi, trent'anni di divulgazione scientifica in televisione, sulla stampa e in ventisette libri con una tiratura di oltre due milioni e mezzo di copie.

Sulla copertina del volume *La straordinaria storia della vita*, che raccoglie *La straordinaria storia della vita sulla terra* e *La straordinaria storia dell'uomo*, il Parasaurolophus – un dinosauro del Cretacico, erbivoro e bipede alto 4 o 5 metri e lungo una decina – risulta molto più piccino di Angela e del figlio e coautore Alberto. Entrambi ridono, il Parasaurolophus non ne ha motivo, si scopre a pagina 316 che verrà azzannato da un Tirannosauro e comunque sta per cascargli il cielo in testa. Gli autori sono in giacca e cravatta – più sobria quella di Alberto – e Piero punta il dito sull'osservatore, nella posa resa celebre dal manifesto «Uncle Sam wants YOU!» che chiamava gli americani alle armi. Sotto la copertina, il lettore è invitato a una gita nel tempo, grazie al «diario di bordo di due viaggiatori immaginari che, nel corso di 4 miliardi di anni di evoluzione, hanno potuto osservare dal vivo gli avvenimenti che avevano luogo sul nostro pianeta... Si tratta naturalmente di un espediente narrativo» (ma davvero). La storia è nota e non la racconteremo. Diciamo che la gita è pacata e i punti controversi, in

particolare a riguardo dell'evoluzione umana, sono riassunti con equanimità.

Si tratta naturalmente di un best-seller, ma non riusciamo a trovarne la ragione al di fuori della fama televisiva degli autori. L'espedito narrativo del diario di viaggio lasciava presagire di meglio. Non si pretende che il primo venuto emuli Bruce Chatwin, forse inarrivabile. Ma perfino uno scienziato olandese di basso profilo come Tijs Goldschmidt riesce a far passare una notte in bianco fra risate e struggimenti con l'evoluzione biologica, la genetica e la tassonomia dell'*Haplochromis*, un pesciolino in via di estinzione (*Lo strano caso del Lago Vittoria*). In assenza dell'umorismo di Goldschmidt e della sua simpatia priva di condescendenza verso gli africani, di cui si è preso la briga di imparare la lingua, si può provare ad avere un punto di vista. Morale magari, à la Pietro Greco di *Hiroscima, la fisica conosce il peccato*, o polemico, o critico. Si può provare a esserci, insomma.

Già in passato, l'impressione di trovarsi davanti soltanto a una giacca e una cravatta si era ricavata da libri che non avevano un filo conduttore e incollavano cocci sparsi di trasmissioni televisive, come *Viaggi nella scienza*, *La macchina per pensare*, *La vasca di Archimede*. Veniva il sospetto che una narrazione probabilmente resa vivace da immagini e suoni, ci rimettesse una volta trasferita sulla carta. I tentativi di richiamare il medium originario facevano digrignare i denti. Digrignano tuttora: nel nostro *Vita* la tivù s'intromette con effetti speciali del tipo «Mentre affrontiamo l'ultima parte del percorso, improvvisamente veniamo investiti da un'onda sonora: è una musica di Beethoven. La Quinta Sinfonia!» (p. 373). Pietà.

Nella seconda parte del volume, cade l'espedito del diario e viene adottato uno stile da insegnante aggrappato al manuale come a un salvagente: «[Lo] sviluppo del cervello ha portato a un'altra caratteristica tipica dell'evoluzione umana: la capacità di usare la mano in modo sempre più raffinato. La mano, infatti, è diventata in pratica un prolungamento del cervello, un "tentacolo" esterno capace di tradurre il pensiero in movimenti. Essa viene comandata da impulsi cerebrali...» (p. 563). Essa, la frase, né più ottocentesca né più piatta di altre, illustra la scelta di fondo: stare nella media, nella neutralità, non cedere a impulsi cerebrali inconsulti. Così forse si spiegano i ripetuti best-seller: nella proposta, cioè, di un consumo rituale e rassicurante.

Abbiamo citato un'immagine di copertina, una colonna sonora e un tono di voce, perché dimostrano come sia difficile liberarsi del mestiere televisivo. Non che sia incompatibile con la scrittura, e lo dimostrano i deliziosi racconti di David Attenborough (sì, lo sappiamo perfino noi, nell'editoria gira voce che Piero Angela non abbia scritto i volumi usciti con la sua firma, ma finché questo non viene dimostrato pezzo alla mano deve valere la presunzione di innocenza). Scrivere è un'altra arte, ci sembra, da praticare con più cura ora che il talento abbonda anche fra i ricercatori, soprattutto nelle scienze della vita e dello spazio di cui Angela preferisce occuparsi, probabilmente perché producono immagini seducenti e quindi materiale per il datore di lavoro. In tivù non c'è problema: nemmeno il commento più lugubre può rovinare l'incanto della nebulosa del Cavallo, la bellezza di una molecola di emoglobina che «respira» o del batterio *Archeoglobus fulgidus*.

La prosa, come abbiamo visto, ha il pregio della pacatezza ma non è delle più accattivanti e non regge il confronto con la potenza stilistica della concorrenza, in particolare degli scienziati colti e fantasiosi come Freeman Dyson e Roald Hoffmann, o più filosofici e progressisti come Jean-Marc Lévy-Leblond e Richard Lewontin, e perfino di certi riduzionisti puri e duri come Edward O. Wilson, che nella stessa pagina riesce a farci sentire nella pelle dell'entomologo e in quella della formica guerriera.

Eppure forma e contenuto dovrebbero rispecchiare quello che Angela disse all'intervistatore Giuseppe Ferrari in *Raccontare la scienza*: «Fare il divulgatore scientifico è un lavoro di scoperta continua, in cui si ha sempre l'impressione di attraversare un paesaggio nuovo, sconosciuto, dove la nebbia mano a mano si dirada e lentamente appaiono i contorni delle cose. È una grande avventura, che certamente si confà soprattutto a chi ha desiderio di esplorare, di conoscere. È in definitiva un viaggio, un bellissimo viaggio... Il mio scopo è quello di aiutare la gente a capire il proprio tempo, a capire la natura e la tecnologia, un po' come farebbe un esploratore che va in avanscoperta e riferisce le cose che ha visto e che ha sentito dire.»

Le metafore dell'esploratore, del viaggio e del paesaggio, che erano state segnalate nella recensione di Fabio Pagan apparsa su «Le Scienze» (agosto 1988, n. 240), sembravano ingenuie ma giuste a noi che allora debuttavamo nella divulgazione. Il libro era

pubblicato in una collana dedicata ai linguaggi della comunicazione e prometteva una riflessione proprio sul racconto, quindi sulla traduzione in narrativa di storie scientifiche. Però era deludente: un'esplorazione, del linguaggio o della scienza, dovrebbe essere qualcosa di palpitante, di pericoloso (perché a ogni passo si è insidiati dall'ignoranza), di felice (perché si arriva in luoghi che la mente rimasta a casa non immagina nemmeno). L'avventura, per il divulgatore, dovrebbe essere un farsi largo fra il linguaggio della scienza e il linguaggio comune del suo tempo come Livingstone nelle giungle dello Zambesi. Altrimenti che avventura è?

Senza rischiare altro che il crampo dello scrittore, si possono usare espedienti letterari già rodati. La scienza si presta alla forma del giallo perché ogni volta qualcuno pensa di aver capito chi è stato a creare il Big Bang o a far venire la gastrite. Basta ricordare che la spiegazione finale *à la* Hercule Poirot è un'illusione: verrà soppiantata da una versione più convincente, escogitata da un Poirot con cellule grigie – o microprocessori – più moderni, che avrà scovato nuovi indizi o ricomposto i tasselli del puzzle per creare un altro disegno. Si presta alla forma del ritratto: pullula di personalità smisuratamente intelligenti, eccentriche, megalomani. Alla ricostruzione genealogica, quando l'esploratore risale il fiume fino alla vera fonte del Nilo, e Max Perutz la corrente delle pubblicazioni sulla doppia elica del Dna nel 1953, sempre più su, fino alla perplessità di Oswald Avery davanti ai pneumococchi lisci e a quelli raggrinziti nel 1916. Al saggio critico anche feroce perché gli capita di avanzare pretese arroganti. Al poema in dodecasillabi come il *Canto dello Stirene* (da intendersi come polistirolo) di Raymond Queneau. All'inno alla sua libertà di dubbio e alla sua convivenza con l'incertezza.

Questo e altro volevamo trovare nei resoconti delle avventure di Piero Angela, insieme alle idee e agli strumenti della scienza, all'esultanza quando riescono a far vedere oltre l'apparenza.

Richard Feynman, il fisico americano al quale James Gleick ha dedicato la biografia giustamente intitolata *Genio*, sbagliava di rado, cosa che lo rendeva insopportabile ai più. Qui si riferisce a una nuova edizione di *Storia chimica di una candela*, sei conferenze per ragazzi tenute da Michael Faraday alla Royal Society durante le vacanze di Natale del 1860-1861, e scrive: «Faraday sostiene che qualunque fenomeno, se si osserva abbastanza da vicino, risulta

collegato all'intero universo; e lo dimostra parlando di ogni aspetto della candela, combustione, chimica ecc. Nell'introduzione, il curatore racconta della vita e delle scoperte di Faraday», tra cui la famosa legge sulla quantità di elettricità necessaria per l'elettrolisi di sostanze chimiche. «E spiega che è un principio utilissimo, usato nel processo di cromatura dei metalli così come in decine di altre applicazioni. L'ho trovato desolante. Faraday aveva scoperto che ciò che lega gli atomi tra loro, ciò che determina la combinazione giusta di ossigeno e di ferro per formare l'ossido di ferro, è il fatto che alcuni sono elettricamente positivi e altri negativi... Aveva anche scoperto che l'elettricità si presenta in unità minime. Entrambe queste scoperte sono molto importanti, ma la cosa più emozionante è che questo è uno dei momenti più clamorosi nella storia della scienza, uno di quei rari momenti in cui due grandi campi si fondono e vengono unificati. All'improvviso Faraday vide che due cose apparentemente diverse erano solo aspetti diversi della realtà. Si studiava l'elettricità e si studiava la chimica. D'un tratto divennero due facce della stessa medaglia: trasformazioni chimiche prodotte da forze elettriche, ed è un'interpretazione valida ancora oggi. Quindi dire semplicemente che queste scoperte si usano nel processo di cromatura è imperdonabile» (*Il senso delle cose*).

Ecco, Piero Angela ricade sempre nel processo di cromatura, gli sfuggono il momento emozionante, la sfida baldanzosa dell'interpretazione. Ogni sua storia si annuncia «straordinaria», ma il primo piano è fisso su un signore ingessato, dalla voce monocolore e dalla visione ristretta. Non abbiamo il televisore, ma crediamo che gli manchi la profondità di campo.

COMPRA TI IN EDICOLA
Il fumetto è
prolifico

di Luca Raffaelli

Di tutto si può parlare, ma certo non della morte del fumetto. Si moltiplicano le fumetterie, aumentano i piccoli (anche piccolissimi) editori, si allargano gli spazi dedicati ai fumetti nelle librerie normali, appaiono sul mercato delle edicole novità di grandissimo successo come i Simpson. Insomma il fumetto oggi continua ad attrarre bambini e adolescenti e comincia a far presa anche sugli adulti, grazie alla capacità di creare appartenenza a un gruppo, di allargare il proprio raggio d'azione e di presentare generi e sfaccettature sempre diversi.

Che nessuno più si azzardi a dire che il fumetto muore, che è in crisi, che tira le cuoia. Il fumetto non è una specie animale, se dio vuole, così come non è un genere (il genere può invecchiare. Come il western, che ormai si può riesumare giusto con operazioni nostalgiche o da parodia). Il fumetto è più simile a madre natura, piuttosto (quando anche questa dovesse morire non ci sarebbe più nessuno a profetizzarne la fine). Quindi zitti perché il fumetto – come il genere animale sa fare – per assicurarsi la sopravvivenza assume continuamente forme diverse, allunga unghie e colli, forgia code diverse, per non parlare delle forme dei musi, di quelle dei denti, degli occhi, delle pinne e delle zampe. Oggi c'è così tanto fumetto in giro per il mondo, così tanti autori, stili, personaggi, formule editoriali, che la salvezza è già un argomento del passato. La moltiplicazione delle forme ha avuto un successo per certi aspetti imprevisto, e ora bisogna rimboccarsi le maniche per non lasciarsi sfuggire occasioni già mature, che stanno per cascare dagli alberi. Creative e editoriali.

Certo, il fumetto non è più il medium popolare che fu agli inizi quando raccontava come il cinema ancora non sapeva fare, né quando riusciva a costruire un contatto quotidiano tra lettori e

personaggi, come la radio e la televisione avrebbero imparato a fare ispirandosi proprio alle strisce dei quotidiani.

Però non è neanche più quel prodotto così rozzo che ha fatto sì che in Italia «fumetto» fosse già un brutto certificato di qualità. E poi, sulle fondamenta di una nostalgia imperante, qualche anno fa il fumetto si costruì una valenza culturale (che comunque oggi davvero non si nega a niente e nessuno). Allora si parlava di fumetto d'autore e di fumetto popolare, come fossero due flussi paralleli inarrestabili. Oggi dei due non rimangono che tracce confuse nelle molteplici nicchie di mercato che a volte sono vere miniere d'oro: «nicchione» di fronte alle quali l'editore arrivato troppo tardi non può che picconarsi la cervice.

La prima «nicchiona» è stato il manga, il multiforme fumetto giapponese, che continua a entusiasmare tutta una generazione cresciuta con i cartoni nipponici; poi la più ovvia «nicchiona» americana, la cui formula di partenza è quella dei supereroi destinati al pubblico adolescenziale; oltre Superman e Uomo Ragno offre una quantità di stimoli straordinari in un rapporto a doppio senso con il cinema, la televisione, il cartone animato, la musica, i videogiochi, Internet, il merchandising.

Un tempo chi amava il fumetto poteva rischiare di sentirsi costretto in un'isola più o meno felice. Oggi, senza dubbio, il fumetto è uno dei percorsi attraverso i quali si entra a contatto con il mondo. Da qualsiasi parte lo prendi, come nel gioco del bersaglio della settimana enigmistica, alla fine il percorso porta a far sì che la lettura non sia l'esperienza individuale e solitaria che poteva essere un tempo. I fumetti creano appartenenza a un gruppo, anzi, a più gruppi diversi: da un punto di vista commerciale questo è un segno che è riduttivo definire positivo. Il direttore della centrale nucleare dei Simpson, Montgomery Burns, esclamerebbe: eccellente...

Ed ecco così un primo dato nuovo della recente stagione editoriale a fumetti: le cosiddette fumetterie – i negozi specializzati che però allargano il loro raggio d'azione alle videocassette, al merchandising, ai dischi, eccetera eccetera – non sono più un plus: la loro attività è divenuta fondamentale per l'editoria specializzata. Proprio come era accaduto negli States vari anni fa. Gli editori italiani di manga e di comics americani – soprattutto i primi – non potrebbero sopravvivere solo con le edicole. E le fumetterie si moltiplicano: si contano circa duecento punti vendita di un certo ri-

guardo su quattrocento totali (non esiste una schedatura ufficiale in proposito). Ora arrivano anche in provincia. E consentono la moltiplicazione di piccoli, anche piccolissimi editori – non solo fanzinari – ma anche di giovani autori che si autoproducono, di scuole di fumetto che pubblicano i saggi di fine anno: insomma, permettono la creazione di un terreno nuovo e fertile, nel quale ci sono i cloni dei fumetti di successo, come è logico che sia. Ma c'è anche qualche barlume di nuovo.

Ancora sulle fumetterie. Alcune testate giapponesi della Star Comics – la casa editrice che, sotto la guida dei superesperti Kappa Boys, pubblica i manga più venduti – fatturano nei negozi specializzati più del 50%. Gli americani – che vendono meno dei manga e tra i quali la Marvel dell'Uomo Ragno va meglio della DC di Superman – nelle fumetterie smerciano ben il 30% del venduto. Eccellente...

Nelle fumetterie c'è posto anche per le nicchie: per esempio i libri. Quelli di Will Eisner, l'americano più europeo del mondo (pubblicati da Punto Zero, vendono tra le tre e le quattromila copie), quelli di Terry Moore (*Strangers in Paradise*), Dave McKean (*Cages*) e Jeff Smith (*Bone*) pubblicati da Macchia Nera, quelli della Image (da «*The Invisibles*» a «*The Preacher*») proposti dalla Magic Press (che ha cartonato anche «*Stray Bullets*», che dovrebbe essere oggetto di studio da parte di Quentin Tarantino), e poi la Lizard che pubblica Hugo Pratt e Vittorio Giardino, la Eura con i suoi personaggi e autori argentini e francobelgi, la Rizzoli con Manara e i nuovi libri nostalgici su Mandrake, Popeye, Superman e Martin Mystère, Kappa edizioni con le nuove proposte italiane, da Toffolo a Vinci, le proposte di lusso della Hazard e di Alessandro, quelle raffinate di Phoenix, Le Mani, Stampa Alternativa e Edizioni Di, quelle audaci della Topolin Edizioni. È stata una lista troppo lunga? Forse sì, ma bisognava pur dare un'idea di quanto si stia facendo oggi rispetto ai soliti BUR di Lupo Alberto e i libroni Mondadori sugli eroi Bonelli o su Diabolik di poco tempo fa. Ora il fumetto allarga il suo raggio d'azione anche a livello linguistico: dai supereroi che pretendevano il superamento delle vignette per paginone piene di colore si è poi arrivati a un misto di vignettine e dettagli e di campi lunghi con didascalie in prima persona, per poi ricominciare con le vignette senza didascalie (proprio lo *Stray Bullets* di cui si diceva prima) o a divisioni di pagina più tradizio-

nali per fumetti dallo stile personalissimo (Eisner, Smith, Moore, Ennis, ecc.). Il passaggio degli stili che fino a ieri causava la morte di quello precedente oggi moltiplica le possibilità e ciò che prima poteva invecchiare oggi diventa tradizione. E la tradizione è sempre – se rispettata, se amata, e naturalmente se rispettabile, se amabile – un ottimo punto di partenza per tutto ciò che si propone di rinnovarla. Eccellente...

Eccellente non solo perché ci sono più libri nelle fumetterie, ma anche perché si allargano gli spazi nelle librerie normali, nelle Feltrinelli e nelle Mondadori (anche se ancora in qualche occasione lo scaffale del fumetto coincide, probabilmente per via di Forattini, con quello dell'umorismo).

Ma attenzione: se il fumetto è diventato ufficialmente adulto e vaccinato, questo non vuole ancora dire che davvero si considerino i libri a fumetti degni di stare accanto ai loro cugini senza disegno. Siamo ancora lontani anni luce dalla Francia, dove i fumetti si possono leggere nelle librerie per poi decidere di comprarli o meno, dove un libro a fumetti (di Bilal) può vincere un premio come migliore libro dell'anno fra tutti i libri tutti, dove i best-seller della *bedé* si vedono accatastati in pile ad altezza d'uomo (e gli albi a fumetti sono assai meno spessi di un romanzo o di un saggio). No, per carità: per arrivare a quello troppi fogli dovranno passare nelle rotative. Però non è più la catastrofe di un tempo, quando da noi un albo cartonato che avesse il tipico formato alla francese riceveva dagli addetti ai lavori sguardi pieni di compassione e di condoglianza. Oggi l'albo ha un suo pubblico e soprattutto può continuare a conquistarlo proprio tra i lettori di libri altri. Soprattutto se si propongono con una forte componente narrativa. Il disegno troppo bello, troppo illustrato, che incide troppo sul tempo di lettura, sembra avere minori potenzialità di fronte al segno che ti spinge ad andare avanti, a cercare nella vignetta successiva il senso di quella precedente. È stato questo uno dei motivi del successo del manga, ma lo è anche di tanto fumetto angloamericano, con le ovvie eccezioni di Dave McKean (l'autore del raffinatissimo e pittorico *Cages*) e Alex Ross (autore del più sorprendente, iperrealista, marmoreo, leccato Superman della storia).

A proposito di analogie con la Francia, la vera crisi del fumetto la si riscontra anche lì con la morte delle riviste. Non ci sono

più da noi (a parte «Linus» che sembra la Torre di Pisa), mentre oltralpe è nata da qualche mese «Bo Doi» che ancora sembra reggere.

Ma ormai è chiaro che le riviste di fumetti non riescono più a fare gruppo, a esprimere una loro personalità. Pensiamoci bene: questo è un fatto positivo, mica altro. Segno che il fumetto non è più un fatto di per sé, che davvero non è più un genere, che l'interesse, la passione, si frammenta, si divide, si compone nei diversi generi, nelle diverse sfaccettature editoriali, stilistiche, artistiche che il fumetto propone. Insomma, quello che si è già detto a proposito della capacità del fumetto di fare gruppo.

E in edicola allora cosa è rimasto? Prima di tutto le due grandi colonne del fumetto italiano: Bonelli e Disney. Per dono qualche lettore, è vero. Ma hanno avuto la capacità di armonizzarsi con la tendenza alla riproduzione, moltiplicazione e frammentazione. Un tempo Sergio Bonelli centellinava le sue novità editoriali. Faceva passare i mesi in attesa di un nuovo personaggio, del quale prima di uscire si udivano voci, e le supposizioni diventavano leggende che si lasciavano decantare fino all'evento. Oggi la politica è un'altra, le proposte si susseguono ed è evidente che questo è un processo legato anche alla monopolizzazione che la casa editrice milanese ha fatto degli autori italiani. La stragrande maggioranza di quelli che, oltre a essere validi, riescono a sopportare un alto ritmo di consegne, sta con Bonelli (e trema, come tutti i fedeli lettori, al pensiero che un giorno l'editore di via Buonarroti possa cedere alla tentazione di qualche grande impero editoriale). E così ecco Julia, Napoleone, Brendon, Magico Vento, Jonathan Steele, Gea. Qualcuno funziona bene, qualcun altro meno, ma anche questo fa parte della legge della natura. Dal canto suo anche la Disney, pur con molta più cautela, estende il suo target. Prima moltiplicava le testate per rivolgersi allo stesso pubblico, frammentandolo (le crescite nella vendite erano più significative con gadget succulenti). E invece ieri con PK e oggi con MM («Mickey Mouse Mystery Magazine»: i primi numeri disegnati da Giorgio Cavazzano e scritti da Tito Faraci sono dei veri gioielli) propongono Paperinik e Topolino in versione avventurosa e *noir*, e in formato supereroistico.

Si dovrebbero ancora citare le glorie sempre in salute Diabolik e Lupo Alberto, ma la vera novità fumettistica in edicola di quest'anno sono i Simpson a fumetti (non c'entra davvero il fatto

che io sia coinvolto insieme a Francesco Artibani nella cura degli albi), pubblicati dalla Macchia Nera di Silver, che toccano venduti di ottantamila copie coinvolgendo un target vastissimo. I Simpson a fumetti e i Simpson a cartoni sono stati per anni in cerca di un editore e di una televisione. Più di un distributore, più di un editore ora si mangiano le mani per l'occasione perduta, e questo anche perché, dai Simpson in poi, il mercato americano si è dimostrato molto più coraggioso, proponendo cartoni per bambini assai più stravaganti, adulti e pazzoidi di quelli che si vedono qui. E ai bambini piacciono un mondo.

Dunque, ricapitolando, i fumetti attraggono ancora bambini e adolescenti, nonostante televisione e videogiochi. Più complesso il rapporto con i lettori adulti, ma nella moltiplicazione e nella frammentazione qualcosa anche qui migliora. E non è un caso che mai come in questi due anni si siano scritti e pubblicati in Italia saggi sul cartoon, sulla musica nel cartoon, sui Simpson, su Tex Avery, su come si scrive un fumetto, su Dylan Dog, sugli autori di Dylan Dog, e poi su Tex, naturalmente; sul fumetto giapponese, sugli autori del fumetto giapponese, sui supereroi americani, sugli autori del fumetto italiano e francese. Eccellente...

Lasciatemi però dedicare queste ultimissime righe al vero capolavoro a fumetti di questi ultimi mesi. Il fumetto si moltiplica, dicevamo, e lo fa a dispetto degli alti costi di stampa, della carta che spenna gli editori, dei distributori che fanno pagare le rese. Un tempo, quando fare l'editore era molto più facile, il fumetto viveva anche dei cosiddetti «cartari»: veri avventurieri dell'editoria, improvvisati produttori di albi che ci provavano alla o la va o la spacca proponendo storiacce, personaggi improbabili, disegni da conversazione telefonica. Ecco, con Kill Killer sembrano ritornati anche loro, i cartari. Guardare per credere: è un albo incredibile, ideato da Roberto Galati, edito da Roberto Galati, distribuito da R. Galati Distribuzione. Copertina di Roberto Galati, Art Director: Roberto Galati (verificare in seconda di copertina). Mentre scrivo ho in mano il terzo numero, mica il primo. Il fumetto riesce a essere oggi sia il suo futuro sia il suo passato. Poi qualcuno si azzardi ancora a dire che muore.

COMPRATI IN EDICOLA
Riviste pop
e linguaggi giovanili
di Olivia Barbella

«Il Mucchio Selvaggio», «Pulp», «Kult»: tre riviste che funzionano. Ovvero: come immergersi nella contemporaneità senza smarrire il senso critico. Un punto di forza è che non esiste gap generazionale tra redattori e collaboratori da una parte, e pubblico dall'altra.

Giovani, inclini agli stimoli culturali più aggiornati, con faziosi interessi in campo musicale, letterario e artistico. È il «target» ideale, per dirla con lo *slang* dei manuali di marketing, di certe riviste spesso relegate nella retrovetrina delle edicole – quella che il titolare deve aprire su richiesta, e che custodisce rarità per palati specializzati e non facili da soddisfare. Prendiamo «Il Mucchio Selvaggio». Benché si autodefinisca «Settimanale di musica rock, cinema, libri, video...», e malgrado il titolo cinematografico (dal film di Peckinpah), è essenzialmente una rivista specializzata di musica. Da più di vent'anni (nasce nel 1977) segue l'evoluzione multiforme del rock (categoria da intendersi in senso lato), fino alle sue tendenze più attuali e «contaminate». In sintesi, si occupa di musica pop non convenzionale, facendo leva sullo «spirito anticonformista» (n. 333) del suo pubblico: «ogni settimana su queste pagine si cercano di difendere artisti *underground* o di limitare quelli di massa che sono altrimenti venerati dal resto del mondo» (n. 351).

Formato maneggevole; copertina con fotografia a colori di un artista o di una band sparata a tutto campo, con sovrainpressi il titolo della testata e i nomi dei musicisti considerati all'interno: il «Mucchio» ostenta la sua ben riconoscibile fisionomia di *rock*

magazine. La povertà della carta, le foto decisamente non *fashion* e la grafica un po' improvvisata, tendente comunque a salvaguardare la leggibilità, tradiscono mancanza di soldi e abbondanza di entusiasmo. Mensile per gran parte della sua esistenza, diventa settimanale nel settembre del 1996 per contrastare la concorrenza spietata di «Musica!», l'inserto di «Repubblica» su cui scrivono anche molti critici del «Mucchio». La capostipite delle riviste di musica pop-rock oggi in circolazione («Buscadero», «Rockerilla», «Rock Star», «Jam», «Rumore») può comunque contare su un seguito di circa 40.000 fedelissimi, al 70% maschi.

Un aspetto interessante del «Mucchio» (basti vedere la rubrica della posta) è il rapporto interattivo con i suoi lettori: ne sollecita la partecipazione invitandoli a compilare classifiche personali e varando referendum sugli artisti dell'anno. Sono lettori intransigenti, che pretendono la fedeltà a una linea di condotta critica non compromessa con i meccanismi di mercato e decisamente alternativa. Cosa non facile per una rivista che si basa in gran parte sulle recensioni (una trentina alla settimana, tra album e singoli) delle nuove uscite. Ma lo stesso Max Stèfani, direttore editoriale fin dall'inizio, può continuare a vantarsi del rapporto di stima reciproca che lo unisce alle case discografiche: «Loro sanno cosa non possono chiedermi e io cosa posso dare. Posso dire di non aver mai fatto "marchette"» (n. 287).

Il tono con cui il «Mucchio» si rivolge ai suoi *aficionados* è quello, medio, della conversazione tra amici, senza distanze ed esente da connotazioni troppo formali o da cultura «alta». Oltretutto gli interventi di mediazione tra parlato e scrittura, specialmente nelle interviste, non prevedono censure sul lessico: con le case discografiche non si hanno eufemistici rapporti problematici, ma realistici «scazzi»; e qualche giornalista che cura la parte musicale sui quotidiani non scrive cose talvolta discutibili, bensì delle «stroncate paurose» (n. 287). Critici, musicisti e lettori condividono lo stesso modo di esprimersi, diretto, senza ipocrisie né tabù linguistici: un po' «selvaggio», appunto. D'altra parte, negli articoli di taglio più analitico e nelle recensioni, il lessico diventa necessariamente ipertecnico e specializzato; il codice comunicativo si fa criptico ed ermetico, difficilmente accessibile al profano ineducato al linguaggio della critica musicale, che oltre tutto ricorre massivamente all'inglese. Il «Mucchio», insomma,

è fatto per chi abbia almeno una pallida idea di cosa siano *drum'n'-bass*, *jungle*, *stoner-rock*, *trip-hop*, *gothic-dark*, *acid-house*, *ambient*, *goa-trance*, *industrial*, *noise*, *indie-pop*, *skunk-rock*, *asian underground*, *big beat*, *lo-fi* ecc.

Poi c'è «Pulp», il bimestrale tirato in ventimila copie che tratta delle «Letterature di fine millennio», come spiegava l'ormai abbandonato sottotitolo. Nasce nel 1996 nella fucina del mensile musicale alternativo «Rumore», di cui viene a costituire una sorta di *pendant* letterario: alcuni critici scrivono su tutte e due le riviste, entrambe dirette da Claudio Sorge. Due numeri zero di «Pulp» fecero la loro comparsa addirittura come allegati a «Rumore»: il sottotitolo allora suonava, significativamente, «Libri per un immaginario rock» (al rapporto tra «Parole e musica» «Pulp» del resto dedica una rubrica fissa).

Icasticamente, al titolo si accompagna l'immagine ironico-macabra di un bulbo oculare estrapolato dalla compagine in cui più ci si aspetterebbe di vederlo figurare. E così sistemato, già il titolo, dal sapore tarantiniano e prima ancora debitore dei *pulp magazines* americani, la dice lunga. L'editoriale del numero 001 aggiunge poi espliciti chiarimenti: «Pulp: polpa, sostanza. Carne alla brace viva e palpitante. Pulp: pasta di legno per fare la carta. Che serve ai libri come la fiamma al fuoco. Pulp: per azzerare i livelli letterari, A o B o Z. Chisseneffrega?, se è buona scrittura basta e avanza. Pulp: che preferisce star dentro la contemporaneità. Dentro la serie B(assa) e il sottosuolo, piuttosto che sul binario morto dell'omologazione. Pulp: che è fiction e non fiction. Realtà possibile o da inventare e immaginare.»

Il punto di forza della rivista, dal taglio visceralmente anti-accademico e anti-istituzionale, coincide con l'esplorazione delle vaste lande della letteratura di genere, altrimenti troppo trascurate: nuovo *noir*, *splatterpunk*, *cyberpunk* (generi targati USA anni Ottanta), *horror*, *steampunk* e fumetto sono qui trattati col massimo rispetto, anche per la loro capacità di rappresentare, realisticamente o metaforicamente, le inquietudini e le ossessioni della sensibilità contemporanea. Il monitoraggio di questi generi narrativi è comunque orientato a rilevarne le attualizzazioni testuali più artisticamente qualificate. Un'attenzione del tutto particolare è riservata alla fantascienza (anche «radicale» e *cyberpunk*), genere che del resto sta suscitando sempre maggiore interesse tra i lettori, gli scrit-

tori e gli editori italiani (anche *mainstream*). È il caso poi di sottolineare l'alleanza che «Pulp» ha progressivamente stretto con una casa editrice decisamente alternativa come la Shake (madre di «Decoder» e specializzata nella pubblicazione di saggistica e narrativa *underground*), che alla Fiera del Libro torinese di quest'anno ha addirittura ospitato la rivista nel suo stand. Altrettanto connotante è l'interesse per una narrativa di grande qualità non automaticamente riconducibile a generi fortemente codificati, ma comunque ad alto grado di leggibilità, incentrata su un sensibile gusto affabulatorio e sull'ineccepibile padronanza delle tecniche narrative da parte dei suoi autori.

Gli scrittori stranieri (ma sono soprattutto anglofoni) passati in rassegna o intervistati non si contano. Sorprendentemente esiguo invece il numero degli italiani presi in considerazione, e con un prevedibile sbilanciamento verso i «giovani narratori» (tra gli altri, Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Niccolò Ammaniti, Nicoletta Vallorani, Enrico Brizzi, Isabella Santacroce), dei quali in ogni numero viene pubblicato un racconto rigorosamente inedito. Degli autori istituzionali, quelli da canone, Renzo Paris fa invece una rilettura personale nella rubrica «Il tempo ritrovato».

Grazie al recente *restyling* grafico, ora la pagina è più pulita e più leggibile. Si gioca meno sul colore dei caratteri, ma soprattutto è sparito il vezzo di variarne gratuitamente il corpo all'interno dello stesso articolo. Ben pensata anche la mossa di rendere la densissima sezione delle recensioni un inserto autonomo staccabile. Di «Pulp» apprezziamo appunto la scrupolosità nel recensire in ogni numero decine e decine di nuove uscite; l'apertura internazionale, oltre che ai generi «bassi»; e soprattutto la tempestività con cui riesce ogni volta a intervistare autori di rilievo nel panorama letterario internazionale, non appena abbiano un libro fresco di stampa.

A «Kult», il mensile di «moda + design + arte + costume» fino a poco tempo fa sottotitolato più sinteticamente «avanguardie creative», è bastato un anno per diventare una rivista di «kulto». Tutto ciò che la riguarda è in continua crescita: il numero delle copie distribuite (ormai 110.000); il numero delle pagine; il numero degli inserzionisti; il numero delle mostre sponsorizzate e degli *young talents* presentati. L'idea propulsiva è appunto dare spazio e visibilità a quei giovani creativi operanti nell'ambito del-

l'arte, della moda, del design, sperimentatori di nuove linee d'avanguardia nei rispettivi settori. Sono artisti, anche multimediali ed elettronici, *performers*, fotografi, scrittori, musicisti, creatori di movimenti alternativi spesso soffocati o marginalizzati dalla cultura istituzionale italiana, al contrario invece di quanto accade nelle grandi capitali internazionali come Londra, New York o Tokyo. Cioè quei luoghi in cui spesso sono proprio i fermenti nati dal basso, dalla *streetculture*, a indicare la via alle prossime culture con la C maiuscola.

L'ispirazione arriva dal londinese «The Face», modello prestigioso di cui è stato importato lo spirito, oltre che il gusto della composizione grafica. Proprio l'impianto grafico è un punto di forza decisivo per «Kult»: belle foto, bei caratteri, bei colori, ma soprattutto ottimo gusto nel combinare *visuals* e testi, disposti nella pagina in soluzioni ricercate, innovative, sempre accattivanti. L'effetto finale, di pulizia e di eleganza anticonformistica, è giocato sulla ricerca di equilibri interessanti tra pieni e vuoti, cioè tra testi e immagini da una parte, e il bianco della pagina (spesso in primo piano) dall'altra. Degna di nota è l'estrema coerenza grafica dell'intera rivista, in cui sembra non esserci soluzione di continuità tra le pagine dei servizi e degli articoli, quelle dedicate alla pubblicità redazionale di alcuni prodotti di abbigliamento e di cosmetici, e quelle occupate da annunci pubblicitari veri e propri (di articoli *glamour* e legati a un gusto sensibilmente generazionale).

Anche l'Agenda Night & Day con il calendario degli eventi *kult* e l'agile City Guide dedicata ogni volta a una metropoli diversa sono studiate su misura per il lettore di «Kult», di cui si può tentare l'identikit senza paura di sbagliare: un venti-trentenne con tanti interessi, specialmente artistici e musicali; creativo a sua volta o aspirante tale; culturalmente cosmopolita; sensibile alle innovazioni e ai fermenti emergenti dalle sottoculture urbane; viaggiatore curioso; spericolato *surfer* tra i siti *web*; nottambulo e socievole frequentatore di *clubs*. E anche, diciamo, un po' modaiolo.

«Kult» ha successo perché sa valorizzare l'energia creativa dei suoi stessi lettori: moltissimi inviano opere, foto e racconti (spesso di notevole qualità) che trovano effettiva visibilità nella rivista. Ancora: non c'è *gap* generazionale tra redattori e collaboratori da una parte, e lettori dall'altra. Fanno riferimento allo stesso immaginario e parlano la stessa lingua, agile e sensibilmente con-

taminata dall'inglese di «The Face», di Internet e di MTV. La piccola tribù della redazione è infatti composta da giovani pieni di entusiasmo, a partire dal direttore appena trentaduenne, Enrico Cammarota. Ma «Kult» ha preso piede anche perché ha escogitato operazioni di autopromozione intelligenti: organizza feste e *happenings* nelle discoteche più *trendy*, promuove eventi e *performances* di artisti esordienti (anche grazie a sponsor del calibro di Pupa) nelle gallerie e negli istituti d'arte; si rende visibile attraverso strategiche locandine nei *megastore* e nei luoghi di aggregazione giovanile.

ADOTTATI A SCUOLA
Gli scolastici
fra ipertesto
e rotocalco
di Carlo Minoia

La parola d'ordine della centralità del testo letterario ha, paradossalmente, fatto proliferare nei manuali scolastici il materiale critico e documentario. La tendenza è di organizzarlo secondo il modello dell'ipertesto, ma il rischio è che il risultato si avvicini di più a un rotocalco. E se sono chiari gli obiettivi didattici, non sempre lo sono quelli pedagogici e culturali.

In un suo intervento del 1996, *Leggere* (recentemente riproposto dalla Fiera del Libro di Torino 1999 in un volumetto dal titolo *Le utopie della lettura*, a cura di Ernesto Ferrero e impresso dalle macchine IBM Infoprint), Giuseppe Pontiggia individuava uno dei fattori che scoraggiano la lettura nel «culto della "introduzione"». Leggere un libro prima di leggerne un altro. La scuola ci abitua a differire la lettura di un genio per una mediocrità che lo spieghi. Il risultato è di smettere la lettura del primo e di non passare mai al secondo. La noia della traversata ci spinge molte volte a cambiare rotta».

Ciò che rende l'atto d'accusa di Pontiggia nei confronti della scuola lontano sia dal conservatorismo di chi rimpiange il passato in quanto tale sia dagli idealismi semplicistici alla Penac di *Come un romanzo* è la diagnosi cruda, precisa e circoscritta del male: anteporre alla lettura di un libro di valore quella di un libro mediocre che lo spieghi. Non credo che Pontiggia intendesse farsi fautore di una lettura totalmente ingenua e impreparata, ma che volesse denunciare la prevalenza della preparazione sulla fruizione. La sua condanna è semmai approssimata per difetto, perché negli odierni manuali scolastici di storia e/o antologia della letteratura risulta strabordante non solo ciò che si pro-

pone *prima*, ma anche quanto viene offerto *durante* e *dopo* la lettura dei testi degli autori.

Negli anni Settanta, investito dall'ondata strutturalista, l'insegnamento dell'italiano fece propria la parola d'ordine della «centralità del testo». Il risultato fu sì, da un lato, un incremento del numero delle pagine d'autore lette dagli studenti, ma dall'altro fu anche la tendenza all'elefantiasi di tutto quanto incominciò a disporsi intorno ai testi letterari: alle parti introduttive tradizionali, infatti, si aggiunsero guide alla lettura o all'analisi, pagine critiche contrapposte, interpretazioni e confutazioni delle pagine critiche, documenti non letterari da cui risultasse il clima sociale, politico e ideologico entro cui il testo letterario era nato e così via. Proprio l'idea della centralità del testo giustificava, paradossalmente, questa congerie di materiale: posto al centro in modo quasi sacrale, come tutto ciò che è sacro anche il testo sembrava non poter sfuggire a una laboriosissima liturgia che ne rivelasse ogni più riposto significato. E anche quando i paramenti liturgici non erano di modesta fattura (capitava che andassero oltre la mediocrità di cui parla Pontiggia), il loro sovrapporsi finiva per soffocare la loro stessa ragion d'essere, cioè il testo. In questa stratificazione gli insegnanti si orientavano, fruendo di un comodo aggiornamento per «distillati»; gli studenti, invece, per lo più si perdevano come in un labirinto, da cui uscivano, se uscivano, magari convinti che Marx fosse un poeta del Settecento.

Non è difficile, oggi, rendersi conto che allora si stava compiendo un passo decisivo verso quello che potremmo chiamare l'«ipertesto cartaceo». Negli ultimi anni si sta prospettando un'ulteriore svolta, alla quale concorrono la richiesta didattica di testi «flessibili», cioè che permettano un uso a diversi livelli di approfondimento, e forse quell'abitudine al procedimento a zapping che sta diventando una *forma mentis* anche nella scuola. Sta di fatto che si assiste a una «scomposizione» dei contenuti e al tentativo di andare oltre la logica, fino a ora connaturata con l'oggetto libro, della lettura in sequenza continuativa. Un esempio: notizie biografiche su Manzoni. Nella pagina in cui si parla della conversione e del possibile influsso di ambienti giansenisti ci potrebbero essere anche un box sul giansenismo in generale e uno sulle figure di Eustachio Degola e Luigi Tosi come esponenti del rigorismo milanese di quegli anni. Un altro esempio: la «quarantana». Nella pagina in

cui se ne parla, in un ampio riquadro, si può aprire un rapido *excursus* sulla storia dell'illustrazione dei *Promessi sposi* e affiancare a un paio di incisioni di Gonin i corrispondenti fotogrammi di trasposizioni cinematografiche e televisive del romanzo. In altre parole, per consentire all'insegnante una selezione puntuale a seconda delle necessità del suo lavoro didattico, i contenuti vengono scomposti in un gran numero di box, schede, linee del tempo, tabelle delle date più importanti, citazioni di documenti, riproduzioni di opere d'arte e di fotogrammi cinematografici...

La parentela con l'ipertesto è ancora più evidente, perché oltre che sul piano concettuale cerca di manifestarsi anche su quello visivo. Da parte sua, infatti, la grafica dell'editoria scolastica è andata smalzandosi e ha cercato di attenuare (per quanto possibile in un libro cartaceo) la dimensione della successione continuativa degli elementi per accrescere quella della loro contemporaneità frammentaria, tanto che oggi nelle redazioni, quando si parla di progetti grafici, si usa sempre più un linguaggio mutuato dall'informatica e nei libri, per i rimandi fra le parti, si ricorre frequentemente a un sistema di piccole icone simili a quelle che compaiono sugli schermi dei computer. Questa trasformazione profonda nel modo di concepire il testo scolastico, e non una semplice questione di gusto, spiega, per esempio, la grafica dei volumi di italiano e storia di una casa editrice sicuramente proiettata in avanti come Bruno Mondadori, grafica controversa, ritenuta dagli uni decisamente moderna e stimolante, dagli altri quanto mai frammentaria, affastellante e confusa.

Grande quantità di materiale, dunque, e articolazione in «pezzi» fruibili autonomamente: una miscela che può risultare esplosiva per chi lavora nell'editoria scolastica, perché il pericolo è di dar vita non a ipertesti cartacei, ma a prodotti che nella impostazione grafica e, soprattutto, nel modo di concepire lo studio e il sapere assomigliano agli inserti culturali di cui fanno (o facevano?) frequentemente omaggio i principali quotidiani nazionali: insomma a dei rotocalchi a uso scolastico. Nei casi in cui questo succede, l'elemento di gran lunga più inquietante è il rischio di una banalizzazione dei contenuti. Mi limiterò a due esempi, e in entrambi i casi la vittima designata è Dante Alighieri con la sua *Commedia*. Fra le antologie del poema più diffuse a scuola, una (Thema) propone i passi scelti scardinando completamente la struttura nar-

rativa del viaggio oltremondano e la successione di canti e cantiche e sostituendola con una griglia di «percorsi o unità di lavoro»: *La mentalità simbolico-religiosa; Il rapporto con il mondo classico; La concezione dell'amore; La tematica politica* ecc. Il fatto che il libro sia giunto alla terza edizione e che in essa sia stato aggiunto un nuovo percorso, *Amici e maestri*, testimonia del gradimento incontrato dall'impostazione, a fronte della quale la distinzione crociana, che riconosceva in ogni caso alla struttura una non eliminabile, ancorché non poetica, funzione di impalcatura di supporto della poesia dei momenti lirici, appare superato moderatismo.

In un'altra antologia della *Commedia* (Clio), apprezzata, si dice, per le stimolanti proposte di percorsi dentro la letteratura, non solo italiana, a partire dal testo dantesco, compare un titolo come questo: *Francesca da Rimini, una Bovary del Duecento*. La «rotocalchizzazione» salta subito all'occhio già nella spregiudicatezza sensazionalistica del linguaggio, così come l'audace «capovolgimento» dell'auerbachiana interpretazione figurale per cui la Francesca di Dante viene retrocessa a figura che solo nella romantica Emma troverà il proprio compimento.

«Or volge l'anno» avevo cercato, su queste stesse pagine, di dare ragione della struttura non desanctisiana che sempre più presentano i volumi di storia e/o antologia della letteratura per facilitare la didattica per moduli. Mi ero soffermato, in particolare, sul fatto che la didattica per moduli tende a escludere la sistematica istituzionale a favore di una selezione in base a percorsi che abbiano come centro, di volta in volta, un autore, un'opera, gli sviluppi di un tema o di un genere oppure un periodo o un movimento. La rinuncia alla completezza propria della sistematica istituzionale non può che porre l'accento (cosa che i programmi ufficiali fanno) sulla metodologia dello studio. In altri termini è come se si dicesse allo studente: invece di farti studiare in modo anodino tutti gli autori (le opere, i temi, i generi ecc.) della letteratura, te ne faccio studiare alcuni in modo vivo e serio, perché tu impari che cosa si deve fare sul piano del metodo quando si studia un autore, che cosa invece quando si studia un'opera e così via. Come dice anche il ministro, a scuola bisogna prima di tutto imparare a imparare.

Che i manuali scolastici si propongano traguardi ambiziosi da questo punto di vista, è evidente. Se, oltre che ambiziosi, gli

obiettivi risultano anche velleitari e forse non pertinenti con i compiti che la scuola ha nei confronti di studenti di 14-18 anni, la responsabilità non è solo dell'editoria, che ovviamente risponde anche a indicazioni programmatiche (ministero) e a richieste di mercato (corpo docente). Su alcuni punti sarebbe opportuna una riflessione «triangolare».

In quali termini intendere la metodologia – Un conto è cercare di educare gli studenti a un metodo di studio in generale, un altro cercare di avviarli a una specifica metodologia disciplinare. Ogni metodologia disciplinare è cosa complessa (e oserei dire anche tutt'altro che univoca) e uno studente di 14-18 anni dovrebbe impadronirsi di tante metodologie quante sono le materie previste dal suo specifico curriculum: forse sarebbe meglio lasciare le metodologie disciplinari (con il dibattito e l'approfondimento teorico che comporta) a studi di carattere più specialistico, da quelli universitari in poi.

Come sollecitare la ricerca – Sia negli ipertesti cartacei sia nei rotocalchi raramente lo studente trova reali indicazioni di ricerca che lo invitino ad andare oltre il rapporto con il manuale stesso, ma viene chiamato a mettere in relazione i contenuti presenti nei materiali offerti, che altri hanno selezionato. Imparare a orientarsi in una bibliografia, e poi in una biblioteca, avere un'idea del diverso tipo di contributo che può offrire una raccolta di articoli rispetto a un saggio monografico: ecco aspetti di metodologia operativa (per non parlare di quelli legati alla realtà telematica) la cui padronanza precede la specificità disciplinare.

Come offrire un orizzonte unificante – Mettere in relazione contenuti (disciplinari o addirittura multidisciplinari, se non interdisciplinari) non è facile quando non si possiedono le grandi coordinate culturali di riferimento, la conoscenza dei grandi snodi. Ma su coordinate e snodi hanno sempre gettato fasci di luce studiosi specialisti al termine di lunghe e faticose, quelle sì, ricerche, e giovani studenti non possono ripercorrere le stesse strade in un batter d'occhio. Sono contenuti che è giusto trasmettere in modo chiaro e organico perché costituiscano il quadro di riferimento entro cui collocare le successive acquisizioni. Prima della ricerca e della me-

odologia viene sempre l'alfabetizzazione, la semplice consegna delle grandi coordinate che permettono al neofita di orientarsi in prima battuta. Allo studente, per esempio, deve essere detto che strutture, generi e stili letterari si modificano nell'età moderna in seguito a un «rivolgimento delle pratiche di lettura: da una fruizione intensiva, orale e collettiva si passa a una lettura estensiva, muta e solitaria» (Giovanna Rosa). Accingendosi a leggere anche solo qualche ottava del *Furioso*, opera ancora destinata a una lettura pubblica ad alta voce, il giovane lettore sa in partenza di non potervi trovare lo scavo psicologico che troverà nell'*Ortis*, opera destinata a una lettura silenziosa e individuale.

Il pericolo di un ritorno al nozionismo – La selezione modulare e la scomposizione, talvolta frammentaria, dei contenuti e dei nessi rende ancora più necessaria, anche da un punto di vista psicologico, la presenza di quadri sintetici di riferimento. La richiesta che proviene dal mondo della scuola, regno fino a ieri di un modello iper-storicistico, va nella direzione di sintesi storiche puramente informative, di tabelle cronologiche, date ed eventi. Se di fronte ad altre parti dei manuali non si riesce a sottrarsi a un'impressione di nozionismo «concettuale», imbattendosi nelle sintesi informative da bigino o in quelle cronologiche viene da pensare che anche il nozionismo tradizionale, cacciato con ludibrio trent'anni fa dalla porta, stia rientrando in pompa magna dall'arco di trionfo.

ADOTTATI A SCUOLA
All'arrembaggio:
i manuali per il
concorso
di Martino Marazzi

Di fronte al «megaconcorso» l'editoria non si è fatta cogliere impreparata: ecco allora un fiume di libri, o meglio di cose in forma di libro, che vanno dalla manualistica di puro servizio ai volumi con ambizioni di trattato onnicomprensivo e panottico. Un grande ventaglio di offerte e, insieme, una grande frammentazione delle informazioni e dei saperi: il tutto condito dalla esiguità di indicazioni concrete sulla realtà del concorso e sulle modalità di svolgimento.

*As long as learning is connected with earning,
as long as certain jobs can only be reached through exams,
so long must we take the examination system seriously.*
Edward Morgan Forster, 1927

Il decreto che a distanza di quasi un decennio ha riaperto le porte della scuola pubblica agli aspiranti insegnanti è stato salutato da un coro di iperboli: «ecco il megaconcorso», «il concorso di fine millennio», «l'occasione di fine secolo», e via discorrendo. Ma da qualsiasi parte la si rigiri, la realtà dei fatti porta in un'altra direzione. Metà dei posti disponibili, innanzitutto, è riservata ai cosiddetti precari: il legislatore ha taumaturgicamente trasformato i vizi privati in pubbliche virtù; inoltre non sono stati chiariti i criteri della selezione dei candidati, destinati dunque come d'abitudine a un'incontrollabile mattanza. Comunque («piatto ricco, ecc.») l'editoria non si è fatta cogliere impreparata di fronte all'appuntamento epocale. Ma prima di addentrarsi nella lettura dei singoli testi ammanniti ai candidati, non ci si può esimere da riflessioni frammentarie e preliminari sulla loro effettiva utilità. Chi scrive, se mai può essere assunto a *specimen* rappresentativo, non ricorda il contenuto delle famigerate prove d'esame: segno che si trattò della

solita e formulaica parata di questioni abusate, alle quali rispondere senza particolari *exploits* interpretativi. Un esercizio di normale amministrazione del sapere medio. Assolutamente indimenticabile fu invece l'impatto con il mondo della «didattica», in parte prescrittivo e in parte fumosamente aperto alle novità. Il corso di formazione all'insegnamento si aprì, infatti, in una lontana primavera, con la simulazione di un metodo di sopravvivenza per astronauti abbandonati sulla superficie lunare. L'esercitazione venne assegnata senza la minima ombra d'ironia, come un naturale avvio al lavoro dei neodocenti. Il clima, come vedremo, forse non è poi così mutato.

A insegnanti non digiuni di questo tipo di didattica sembrano indirizzarsi infatti gli editori per la compilazione dei più vari sussidi in vista della scadenza concorsuale. Giova riproporre nel nostro caso la cinica ma non del tutto irrealistica distinzione, diffusa nelle redazioni, tra libri e cose in forma di libro. Per una ragione o per l'altra, le uscite editoriali finalizzate ai concorsi si inscrivono limpidamente in quest'ultima categoria. Del resto, si tratta di merci niente affatto affini a quelle che costituiscono il sempre più fiorente sottobosco della manualistica di divulgazione (dai «bigini» in su), terreno, di recente, di fiera competizione (si vedano le collane, omologhe nei fini ma assai differenti nei contenuti, del Saggiatore, del Mulino, di Laterza, Garzanti, Bollati Boringhieri, ecc.). I manuali per i concorsi si discostano altresì sia dalla più comune produzione parascolastica, sia dallo schietto, e a volte persino brutale utilitarismo dei volumi ormai molto richiesti per la preparazione ai test delle più disparate prove d'ammissione. Eppure, nell'insieme proprio questa offerta di un nozionismo agile e intelligente appare più idonea a una rapida ma non banale opera di rilettura e aggiornamento dei singoli campi di competenza.

Ma vediamo più da vicino le proposte, ben distinte anche in quanto a sbocchi distributivi, a prezzi e impostazione grafica. Esiste innanzitutto il grado zero di una manualistica concorsuale di puro servizio. Basterà qualche esempio (tratto, come in seguito, dall'area delle materie linguistiche e letterarie): i *Quesiti strutturati in preparazione alle prove di inglese degli esami di Stato e dei concorsi secondo i nuovi Programmi* (autrici Susan Taylor e Carla Bertacchini), supplemento al mensile «Oggiscuola» stampato dal Centro Programmazione Editoriale di S. Prospero (Modena); i testi di

preparazione ai concorsi, nei vari ambiti disciplinari, proposti come supplemento alla rivista «Scuolainsieme» da «La Tecnica della Scuola» di Catania (gli autori del fascicoletto per le materie letterarie sono Gabriella Alfieri, Ray Bonetta Attanasio, Antonino Indelicato, Agato Sanfilippo Lo Faro, Giovanna Mezzatesta, Antonino Torris); *Concorsi 1999*, serie di dispense edita da La Scuola di Brescia, con fotocopie dei decreti di legge e bibliografie stringate (e autopromozionali) di orientamento generale. Meri sussidi informativi di cui non va tuttavia disprezzata l'utilità.

Dal piccolo al grande, o meglio all'enciclopedico. Una nicchia spaziosa è occupata dal manuale con ambizioni di trattato onnicomprensivo e panottico. Mole e prezzo dei volumi tradiscono spesso già a una prima occhiata l'altezza degli obiettivi. Si noti, *en passant*, che questa tipologia prevale largamente nel campo contiguo della scuola dell'obbligo, dove le guide per il concorso magistrale non possono non sbalordire per la complessità delle proposte e l'affastellamento delle indicazioni concrete (mi limito a menzionare Enzo Fresolone – Pina Martone, *Guida al Concorso Magistrale. Programma completo d'esame per la prova scritta e orale*; e Vito Piazza – Dario Ianes, *Insegnare domani. Guida al concorso magistrale*). Con modalità simili opera Maurizio Tiriticco (*Il concorso a cattedre. Guida per una preparazione conforme alle «Avvertenze generali» ai programmi*), autore di quello che si potrebbe definire un trattato di insegnantologia, i cui riferimenti non si limitano all'area psico-pedagogica, ma comprendono spunti gnoseologici e schegge di quel «sapere relazionale» diffuso nei volumetti per manager aziendali; scontate ma da annotare le dovute aperture alla multiculturalità, al contesto europeo unitario, all'inserimento dei disabili in classe. Uno sforzo a suo modo ammirevole di sintesi, anche se discutibile pressoché in ogni suo punto specifico. Rimane però forte la sensazione di una scarsissima attinenza ai bisogni del candidato.

Di più basso profilo (il che non costituirebbe di per sé un limite), e maggiormente sbilanciato in senso psico-pedagogico il *Manuale per il concorso della scuola secondaria* a cura di Cosimo Guido (con scritti di autori vari), che utilizza senza mezzi termini alcuni popolari *passe-partout* del «didattichese» (la modularità, la programmazione, l'autonomia): realtà (o speciosità) che il neodocente è destinato ad apprendere, per utilizzare un'altra espressione

del settore, *in itinere*, e che non ha molto senso assorbire astrattamente *prima* del proprio ingresso nella scuola.

Fortemente specialistico risulta anche un vivace e polemico manualetto concentrato sulle tecniche di scrittura: Maria Familietti – Giacomo Giustolisi – Rolando Secchi, *Il tema di concorso per la scuola secondaria. Tecniche, strumenti, modelli per preparare la prova scritta*. Esempio interessante di delimitazione del campo, aduggiato però da una fiducia eccessiva nella scomposizione del cosiddetto «elaborato scritto». È pur vero che il «tema» rimane un delicato strumento di retorica da adoperare con accortezza, tanto più nelle ore decisive del concorso; ma anche limitatamente alla prova scritta, le priorità del candidato sono assai più sostanziali. L'accento, insomma, viene posto sull'«argomentazione»: ma resta al lettore il compito ben più arduo di trovare gli argomenti. Dopo tutto, il concorso è una prova da superare, non un esercizio di raggiunta maturità retorica.

Su uno scaffale ancora diverso troviamo le due collane espressamente concepite per i concorsi da Mursia e da Simone. Prendiamo in considerazione due volumi: Guglielmina Morelli, *Per superare il concorso di Italiano e Latino*; e Amelia de Angelis – M. Gisella Fizzarotti, *Ambito disciplinare 5. 45/A Lingua straniera. 46/A Lingua e civiltà straniera. Inglese. Programma per la prova scritta e orale di analisi del testo*. I singoli punti di forza andranno ricercati tra le pieghe dei testi, nelle scelte più particolari: l'impostazione di fondo, infatti, è piuttosto simile, anche se i manuali Simone hanno l'onestà e la furbizia di proporre scheletriche rassegne sui fatti e le nozioni basilari delle singole materie. Altri spunti interessanti a loro favore sono una maggiore enfasi sulla delicata pratica della valutazione, la decisione di non riempire le pagine di disposizioni ministeriali e, in generale, una scansione più netta nelle analisi testuali. Il resto si ripete da un manuale all'altro: alcune considerazioni introduttive sulla specifica applicazione didattica di un determinato sapere (per l'italiano, «che cosa, in concreto, si deve insegnare»); un'introduzione al metodo dell'insegnamento, tanto nei suoi risvolti più quotidiani e relazionali, quanto sotto il profilo più ampio e generico dell'«educazione» (manca di solito una riflessione sul ruolo del docente come figura intellettuale e operatore culturale). Ma qui la presenza dei triti eufemismi e delle circonlocuzioni del «didattichese» introduce note

di involontaria comicità che non possono essere sottaciute: il docente attento e responsabile potrà notare, verbigrazia, «una certa refrattarietà dei suoi allievi nel partecipare alle sue proposte», e si porrà quesiti del seguente tenore: «Favorisco l'attivazione di eventi comunicativi circolari?»; «Attivo momenti di co-costruzione di conoscenze?».

Peraltro, quando la didattica si fa da parte e ci si piega sulle *res*, le due collane non sono affatto avare di stimoli e suggerimenti: è il momento, appunto, in cui gli autori rivestono finalmente i loro panni di insegnanti e dismettono quelli di teorici dell'apprendimento, sociologi dell'adolescenza, esegeti dei più disparati papiri programmatici (ah, il formidabile Brocca!).

Cosa ci segnala questa frondosa varietà di offerte votive? Certo, l'esistenza di un ventaglio ampio di esigenze da parte dei candidati che devono in qualche modo essere soddisfatte; ma, subito dopo, l'eccessiva frammentazione delle informazioni e dei saperi che ci si sforza di comunicare; la povertà di indicazioni concrete sulla realtà del concorso e sulle modalità del suo svolgimento; la vaghezza dei suggerimenti sull'effettiva preparazione. Da un certo punto di vista non c'è da stupirsi, non solo vista la media della riflessione sulla didattica dominante da anni, ma anche, obiettivamente, data l'eterogeneità delle domande possibili: da bravi manuali-omnibus, anche quelli per il concorso presuppongono una fruizione scaglionata nel tempo, diluita per «pillole» di lettura, nello spirito di un avvicinamento lento e progressivo al giorno fatale. Ma così facendo essi sembrano ignorare bellamente che il concorso conserva una sua fortissima unità drammatica (proprio di tempo, luogo e azione), e che un serio e solerte collega anziano dovrebbe sentire il bisogno di preparare il candidato innanzitutto a *quella* rappresentazione su cui convergono, più che le preoccupazioni intorno al proprio ruolo ancora inesistente di insegnante, svariate motivazioni intellettuali, emotive, esistenziali (per un ventenne-trentenne il concorso è anche uno dei tanti tentativi di trovare un lavoro purchessia). Dire che così come sono confezionati questi manuali offrono comunque uno specchio sui pretenziosi volontarismi e sull'insufficiente *curiositas* di tanta nostra scuola non deve essere motivo di soddisfazione. D'altro canto, lamentarsi per l'occasione mancata suona enfatico e falsamente ingenuo, data la palese natura composita e compilatoria dei volumi, nati dalla con-

crezione di *idées reçues* attribuibili tanto agli autori quanto alle redazioni editoriali.

Resta la considerazione più superficiale e immediata: queste «cose» di carta equivalgono, almeno nelle intenzioni, a preparati ansiolitici. Sono *cachet* bizzarri da acquistare comunque, da passarsi tra amici nei giorni di poco precedenti le prove: come poi si è sempre fatto, tra nervosismi e risate liberatorie.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Piccoli che pensano da grandi
Intervista a Sandro Ferri
di Fabio Gambaro

Pubblicare meno, lavorare meglio
Intervista a Marco Zapparoli
di Fabio Gambaro

Newton Compton, come partire
da una nicchia e arrivare a una miniera
di Dario Moretti

La libreria non è un tempio
di Bea Marin

Le vie della promozione

La febbre dei Festival
di Laura Lepri

CRONACHE EDITORIALI Piccoli che pensano da grandi

Intervista a Sandro Ferri
di Fabio Gambaro

«Pensare da grandi, pur restando piccoli editori. In poche parole, cercare un libro da 10.000 copie, investire su un autore, pagare un buon anticipo, curare la rete dei venditori: insomma credere che un libro possa vendere come con un grande editore di modo che l'autore non si senta penalizzato, rimanendo però sempre con i piedi per terra, continuando a lavorare in maniera artigianale e portando avanti sino in fondo il proprio progetto».

Sandro Ferri dirige la casa editrice E/O, da lui fondata nel 1979. Negli anni Ottanta ha fatto parte del cartello dei Piccoli editori. Oggi, con un fatturato di due miliardi, la casa editrice pubblica una trentina di novità all'anno, dimostrando vitalità e capacità di crescita.

Sandro Ferri, qual è la situazione della sua casa editrice?

Abbastanza buona, visto che negli ultimi quattro o cinque anni siamo cresciuti in maniera regolare, senza grandi impennate ma in modo costante. Un piccolo editore può gestire senza problemi solo una crescita del 5-10% all'anno, di conseguenza abbiamo evitato di spingere verso uno sviluppo più sostenuto. Tuttavia, nonostante la crescita, restiamo pur sempre un piccolo editore e quindi per noi un libro va molto bene quando vende 10.000 copie, il che poi rappresenta circa il 10% del nostro fatturato. In questa prospettiva, la scelta del singolo titolo diventa fondamentale, giacché ogni anno abbiamo bisogno di 4 o 5 titoli da 10.000 copie per fare circa la metà del fatturato, mentre un altro quarto lo realizziamo con il catalogo, che sfruttiamo ad esempio nella collana dei tascabili: ogni anno, infatti, abbiamo una trentina di titoli

che vendono dalle 1.000 alle 5.000 copie. In questo modo ci garantiamo una crescita lenta ma regolare, anche se non è per niente facile trovare ogni anno i 4 o 5 titoli da 10.000 copie.

Ma è indispensabile crescere o si può restare piccoli per sempre?

Io ho sempre sostenuto che bisogna pensare da grandi pur restando piccoli. Quindi non c'è bisogno di far crescere il fatturato a tutti i costi.

Cosa vuol dire pensare da grandi?

Ad esempio, cercare il libro da 10.000 copie, che per noi è come un best seller. Ciò significa investire anche in termini economici su un autore, pagando un buon anticipo e curando molto la rete dei venditori per lanciare il libro tra i librai. Per noi, le librerie – soprattutto le 200 più importanti – sono un canale fondamentale, di conseguenza cerchiamo di avere rapporti molto stretti, facendo promozioni, mandando gli autori, spingendo i librai a leggere i nostri libri quando riteniamo ne valga la pena. Insomma, pensare da grandi significa fare in modo che un libro possa vendere come con un grande editore. L'autore con noi non deve sentirsi penalizzato.

Però bisogna restare piccoli...

Sì, soprattutto bisogna restare con i piedi per terra. Anche quando un libro o una collana vanno bene, non bisogna mai dimenticare che alle spalle non abbiamo la forza finanziaria del grande editore, e quindi non bisogna mai credere di poter competere con i grandi. È inutile dissanguarsi economicamente per strappare un autore a un grande editore. Inoltre, restare piccoli significa continuare a lavorare in maniera artigianale. Io e mia moglie siamo nati editori lavorando sul singolo libro, di cui abbiamo sempre curato tutto il percorso, dal manoscritto alla libreria. Oggi continuiamo a lavorare così, anche se non possiamo più fare proprio tutto da soli. Nondimeno continuiamo a seguire ogni fase del lavoro editoriale, così ad esempio io so sempre quante copie di un titolo abbiamo in magazzino.

Ma questo modo di lavorare è una forza?

Direi di sì. Forse è l'unica forza del piccolo editore, che in questo modo è più agile e può prendere più in fretta le decisioni. L'agilità non serve solo nella fase decisionale, ma in ogni momento della fabbricazione e della commercializzazione del libro, nei rapporti con i fornitori come con le librerie.

Alcuni dicono che i piccoli editori, se vogliono sopravvivere, siano costretti a fare meglio degli altri il mestiere di editori. Cosa ne pensa?

Non credo, perché anche i grandi editori fanno libri bellissimi, e quindi fanno bene il loro lavoro. È vero però che il grande editore non può pubblicare un libro di cui non vende almeno 4/5.000 copie. Noi invece sì. Ciò può essere una condanna per quegli editori che faranno per sempre libri da mille copie, ma può essere l'occasione per scoprire e lanciare un autore che farà molta strada. Per noi l'investimento sul primo libro di uno scrittore sconosciuto è molto meno oneroso che per un grande editore, quindi le perdite eventuali saranno meno dolorose. Detto ciò, penso però che il modo di lavorare di tutti gli editori, piccoli e grandi, sia in fondo sempre lo stesso.

Pensare in grande significa anche avere un'identità culturale precisa, un progetto editoriale che non sia solo una somma di titoli?

Sì, certo, anche se non siamo più negli anni Settanta, quando le piccole case editrici avevano un progetto politico-ideologico assai preciso. Oggi, sebbene la situazione sia cambiata, il progetto resta comunque un aspetto importante del nostro lavoro. Progetto naturalmente significa molte cose. Per noi, tra l'altro, significa che, a partire da una scelta soggettiva che proponiamo al pubblico, siamo disposti a crescere con i nostri lettori. La dialettica con il pubblico è molto importante: i nostri lettori a volte hanno bocciato progetti che a noi sembravano interessanti, giudicandoli troppo commerciali o troppo semplici, e comunque non adatti a E/O. In certi casi ci siamo rimessi alla volontà del pubblico, abbandonando il progetto, altre volte invece abbiamo insistito, come quando abbiamo iniziato a fare narrativa non dell'Est. All'inizio infatti, il no-

stro primo pubblico, che era molto legato all'idea della casa editrice specializzata in libri dell'Est, ha molto resistito alle nuove scelte editoriali. Noi però abbiamo insistito e abbiamo avuto ragione, visto che a poco a poco siamo riusciti ad allargare il nostro pubblico.

La vostra identità quindi è cambiata...

L'identità è nel rapporto dialettico con il pubblico. Noi abbiamo iniziato a fare i libri dell'Est perché volevamo scoprire quel mondo. Poi però siamo cambiati e, nella continuità, siamo riusciti a evolverci senza tradire le nostre origini. Ciò ci è stato riconosciuto sia dai lettori sia dai librai, i quali sanno bene chi siamo e che tipo di libri facciamo. Molti piccoli editori, invece, quando hanno iniziato a ingrandirsi, sono andati in troppe direzioni, perdendo la loro identità. Insomma, quando si inizia a crescere, si affronta un passaggio molto delicato, e il problema dell'identità è forse anche più importante dei problemi economici.

Per il sociologo Pierre Bourdieu, il piccolo editore che diventa grande perde la sua specificità editoriale, la sua creatività e la sua originalità. È così?

Credo che sia abbastanza vero: diventando grandi bisogna adeguarsi alle regole. Tuttavia non mi sembra che oggi ci sia più molto spazio per crescere velocemente come in passato, i piccoli quindi possono pensare solo a progressioni molto lente. Negli ultimi anni non ci sono esempi di piccole case editrici diventate grandi in poco tempo, l'ultimo caso è quello di Adelphi. Il caso di Baldini & Castoldi non fa storia, anche perché non è mai stato un piccolo editore, sia per l'esperienza di Alessandro Dalai, sia per la sua concezione dell'editoria, sia per i capitali e le forze che aveva dietro di sé. Insomma, oggi il mercato non offre spazi per crescita rilevanti, a meno di non possedere molta aggressività, molti capitali e molta bravura. Ma il risultato non è comunque scontato, come per altro ha dimostrato l'esperienza negativa di Anabasi. E, più in piccolo, quella di Donzelli, che non ha saputo gestire a dovere il successo del libro di Bobbio.

Come fa un piccolo editore per difendersi dalla concorrenza dei grandi che arruolano i suoi autori più interessanti?

Io cerco di non rassegnarmi allo strapotere dei grandi editori. Per me difendere la casa editrice significa seguire e difendere gli autori, così ad esempio per gli autori stranieri acquistiamo da subito più titoli per legarli in maniera più stretta a noi. Non cerchiamo mai di rubare gli autori agli altri editori, ma quando abbiamo trovato un autore in cui crediamo, lo difendiamo, sia per quanto riguarda gli anticipi sia per quanto riguarda la visibilità in libreria. L'autore sa di poter contare sul nostro impegno, sa che le relazioni in una piccola casa editrice sono più facili e semplici. Tutto ciò conta. Poi, naturalmente, contro certi assegni dei grandi editori noi non possiamo combattere, ma in nove casi su dieci siamo sempre riusciti a far restare con noi gli autori che ci interessavano.

Quali problemi vi crea la rotazione sempre più veloce dei titoli in libreria?

La rotazione dei titoli non la fanno solo i grandi, la facciamo anche noi, visto che quando un libro non vende almeno 4-500 copie all'anno, non lo seguiamo più, lo lasciamo in catalogo ma tenendolo solo in magazzino. Naturalmente anche noi, quando siamo obbligati, mandiamo al macero, anche perché il nostro magazzino non può contenere più di 100.000 copie: il che significa, per un catalogo di 400 titoli, 250 copie a titolo. E siccome ogni anno facciamo 30 novità, lo spazio dobbiamo per forza trovarlo da qualche parte. Insomma, di fronte a un libro che non va, non credo che da parte nostra ci sia meno cinismo che in una grande casa editrice. Per noi, anzi, può essere addirittura una questione di sopravvivenza. La differenza è che noi arriviamo a questa decisione diversamente, insistendo di più, facendo scelte più meditate. A volte i grandi editori pubblicano un libro senza sapere nulla dell'autore, se poi però non va bene subito, lo scaricano. Noi invece esploriamo al massimo le potenzialità di ogni autore, cerchiamo ogni minimo segnale positivo per poter insistere. La nostra ottica è sempre quella dei *long seller*, di libri che devono vivere nel tempo, trovando a poco a poco il loro pubblico. Non miriamo mai a un successo immediato, né scegliamo un libro in base a circostanze esteriori. In-

somma, continuiamo a lavorare come agli inizi, in modo artigianale ma molto accurato.

Il modello della piccola editoria rappresenta un modo di lavorare più vicino allo spirito dei primi editori moderni. Ma si può parlare di un'etica della piccola editoria come si faceva qualche anno fa?

Per me la parola etica è molto importante, anche sul piano economico. Anzi, l'eticità nasce proprio sul piano economico, perché la capacità di far quadrare i conti è la condizione dell'indipendenza editoriale. Una impresa sana può essere indipendente, non ha bisogno di alcun finanziatore esterno. Quindi, i conti costituiscono il ritmo della casa editrice, non possono mai essere disgiunti dal progetto culturale. Ma ciò non significa fare libri solo a "scopo di lucro", come diceva Tatò: il «lucro» è importante, ma deve essere una conseguenza del progetto editoriale, non la premessa che determina ogni scelta. Noi prima decidiamo di fare certi libri che ci sembrano belli o necessari, e solo in seguito vediamo come fare per far funzionare economicamente queste scelte: il "lucro" non è la finalità dell'impresa editoriale, ma la condizione per realizzarla. Noi non facciamo libri solo per fare soldi, senza dimenticare che poi – anche a volerlo – con questo lavoro è difficile arricchirsi. Quello che conta è l'aspetto artigianale e passionale dell'attività editoriale, la scoperta degli autori, la voglia d'inventarsi dei libri: sono questi gli aspetti che mi piacciono e mi spingono a continuare a fare l'editore.

Tuttavia i progetti di un piccolo editore si scontrano spesso con il limite delle scarse risorse finanziarie...

È vero, mi è capitato spesso di non fare certi libri o di non prendere certi autori perché non avevo abbastanza risorse economiche. È un problema che si pone soprattutto nelle fasi di crescita, dove si avrebbe bisogno di finanziamenti importanti. È per questo che noi cerchiamo di crescere lentamente, facendo compromessi e mediazioni, arrivando fin dove possiamo arrivare senza forzature. Ma non è sempre facile, anche perché ci si scontra con una concorrenza molto agguerrita.

Vi sentite coinvolti dalla crisi del mercato e dalla contrazione della lettura oppure siete abbastanza protetti per il tipo di libri che fate?

Il nostro è un pubblico di lettori forti o comunque con abitudini consolidate di lettura, quindi sentiamo meno la crisi. Anzi direi che siamo addirittura in controtendenza. Più in generale, mi sembra che lo spazio per i piccoli editori – quelli con un fatturato tra 1,5 e 10 miliardi – continui a esistere. In realtà, la crisi mi preoccupa per le librerie, specie quelle che cercano di spingere i libri di qualità, senza lasciarsi invadere dai best-seller. Queste librerie, che sono il nostro canale di vendita privilegiato, sono quelle che soffrono di più della crisi: se dovessero chiudere, per noi sarebbe un problema enorme.

Non siete mai entrati nella grande distribuzione?

Sì, per un certo periodo ci abbiamo provato, poi però abbiamo smesso perché, non avendo abbastanza titoli adatti ai supermercati, non potevamo alimentare regolarmente l'offerta e il problema delle rese diventava troppo difficile da gestire. In realtà, la grande distribuzione funziona soprattutto per i grandi editori, senza dimenticare che la società che la rifornisce tende a escludere gli editori che non appartengono al gruppo dei soci. Ma a parte queste considerazioni tecniche, abbiamo smesso anche per non danneggiare le librerie situate vicine ai grandi magazzini. Se insisto sull'importanza delle librerie è perché esse svolgono una funzione essenziale nella trasmissione della lettura. In Italia, infatti, esiste uno zoccolo duro di lettori che leggono, che continueranno a farlo e che trasmetteranno la loro passione ai figli. Ma a questi lettori è necessario non far mancare un certo tipo di librerie, un certo tipo di critica, un certo tipo di informazioni o di manifestazioni in favore del libro e così via. È per questo che bisogna difendere il libro e la lettura anche politicamente, imponendo il prezzo fisso e limitando gli sconti.

Ma i piccoli editori si sentono difesi dalle associazioni di editori?

Assolutamente no. L'AIE è un'associazione per gli editori di scolastica, per i grandi editori e per gli editori milanesi. Noi siamo piccoli, siamo romani e pubblichiamo varia. D'altro canto,

l'Associazione dei piccoli editori non ha nessuno spessore. Insomma, sul piano associativo la situazione non è certo brillante, senza dimenticare poi che sul piano politico le cose vanno anche peggio, visto che coloro che si occupano di queste problematiche sanno poco o nulla dei veri problemi del libro. Per i politici, l'editoria di cultura è l'ultima delle preoccupazioni, forse anche perché di politici che siano al contempo lettori veri ce ne sono molto pochi. Non a caso sono anni che a livello governativo non si fa nulla per il libro. Naturalmente non chiedo un'editoria sovvenzionata, ma solo un intervento per regolamentare il mercato, stimolando la lettura. Non si tratta infatti di chiedere soldi per gli editori, ma d'inventare una vera politica per il libro e per la lettura.

In conclusione, qual è la dote più importante per un piccolo editore?

Forse la modestia, la capacità di restare con i piedi per terra. Oggi purtroppo l'editoria è piena di narcisisti e di illusi. Invece in questo lavoro è sempre importante capire lo spazio reale che si può occupare, senza farsi accecare dall'invidia o dalle illusioni. Poi naturalmente c'è il famoso discorso del fiuto, la capacità di fare i conti, di circondarsi di persone con cui si lavora bene, ecc. Tutte cose che servono a fare i libri e a farli bene.

CRONACHE EDITORIALI

Publicare meno, lavorare meglio

Intervista a Marco Zapparoli
di Fabio Gambaro

«Se è vero che il piccolo editore ha una funzione di “stanamento” visto che riesce a valorizzare autori e titoli sfuggiti al grande editore, è pure vero che sia grandi sia piccoli editori dovrebbero fare uno sforzo per ridurre il numero dei libri stampati e, soprattutto, per farli meglio curandone di più tutte le fasi produttive. Oggi, in un momento in cui tutti gli editori tendono ad assomigliarsi, proprio i piccoli editori devono cercare di allargare il pubblico e di valorizzare la lettura facendola diventare un'attività centrale di divertimento e riflessione».

Nel 1981 Marco Zapparoli fondava la Marcos y Marcos, una piccola casa editrice che oggi vanta un fatturato di 1,7 miliardi, al netto delle rese, pubblica venti novità all'anno e possiede un catalogo di 200 titoli.

Marco Zapparoli, a una quindicina d'anni di distanza, cosa resta del movimento dei «piccoli editori»?

Il bilancio mi sembra abbastanza positivo, visto che in Italia continua a esistere un numero sufficientemente ampio di piccoli editori davvero indipendenti, i quali oltretutto nel cuore dei lettori forti rappresentano molto di più della semplice somma dei loro esigui bilanci. Naturalmente in questi anni abbiamo pure assistito a decessi e a fenomeni di assorbimento, che però si sono soprattutto verificati laddove c'è stato un eccesso d'azzardo con crescite troppo spregiudicate o progetti editoriali troppo difficili da sostenere: è, ad esempio, il caso di Pratiche, il cui progetto era certo molto interessante ma economicamente molto rischioso. Altre volte a decretare la fine di un piccolo editore sono stati i problemi di successione familiare, come è accaduto per Serra & Riva, che ha rappresentato la prima delle acquisizioni significative in questo am-

bito. Va detto, comunque, che l'integrazione all'interno di gruppi più grandi è stata quasi sempre disintegrante per il piccolo editore, giacché è molto difficile rendere visibile un piccolo marchio all'interno di una grande azienda dove convive di tutto. Insomma, dei piccoli editori che nel 1987 hanno lanciato il cartello della piccola editoria, oggi restano Scheiwiller, Sellerio, E/O, Ubu, Iperborea e Marcos y Marcos. Theoria è in grande difficoltà, Serra & Riva e Pratiche sono state assorbite. In compenso però sono nati altri editori, e ciò è positivo.

I piccoli editori hanno una loro specificità o una qualche funzione particolare nel sistema editoriale?

È difficile generalizzare, anche perché le tipologie sono innumerevoli. Certamente il piccolo editore ha una funzione di "stanamento", visto che riesce a valorizzare autori e titoli sfuggiti ai grandi. La grande editoria lavora sulla quantità ed è sempre costretta a fare troppe cose. Il piccolo editore invece, concentrandosi su pochi titoli, riesce a occuparsene meglio.

Significa che di fronte all'editoria di quantità la piccola editoria rappresenta un'editoria di qualità?

No, perché ciò non è sempre vero. E poi, un conto è la qualità dei titoli proposti, un altro la qualità del lavoro che l'editore riesce a fare sul libro. Se la qualità del catalogo è ottenibile abbastanza facilmente, la qualità editoriale – in termini di traduzione, editing, fabbricazione, promozione, ecc. – è molto più difficile da raggiungere. Noi, ad esempio, possiamo ancora migliorare la qualità dei nostri libri. Quello della qualità però è un problema generale che riguarda tutta la produzione libraria: tutti, piccoli e grandi, dovremmo fare uno sforzo per ridurre il numero di titoli e provare a farli meglio. Proprio per questo noi contiamo di ridurre la produzione, così in futuro faremo meno libri, ma lavorandoli meglio a ogni livello. Con ciò voglio dire che l'eccesso di titoli riguarda anche i piccoli editori; quindi mi sembra difficile sostenere che i piccoli rappresentano sempre la qualità. Si può dire invece che l'impegno passionale e volontaristico del piccolo editore consente di dare maggiore impulso ai titoli in cui si

crede. Il piccolo editore, infatti, nei confronti di un libro ha sempre più motivazioni del grande editore, il quale di solito lavora sulla quantità, basandosi su motivazioni solo presuntamente più scientifiche. In generale, però, né i piccoli né i grandi lavorano veramente come si dovrebbe.

Lei dice che vuole ridurre i titoli. Ciò significa che la fuga in avanti tramite l'aumento delle novità non è un destino ineluttabile per il piccolo editore che vuole crescere...

Penso di no. Negli ultimi cinque anni, noi abbiamo aumentato il fatturato a una media del 15% all'anno; adesso però mi sembra importante consolidare e migliorare la qualità. Voglio impegnarmi di più per ogni libro, perché, se è vero che dire no è sempre molto duro, è ancora più duro deludere le aspettative. Ed è sempre un fatto negativo che in una casa editrice vi siano autori che si sentono trascurati o meno importanti. Gli autori – italiani o stranieri non fa differenza – si aspettano sempre qualcosa, soprattutto quando la casa editrice inizia a essere un minimo conosciuta. Così, un autore se ne va quando il suo libro è andato meno bene delle aspettative. Ma se ciò è avvenuto, è perché o il libro non era abbastanza buono oppure perché io non ho saputo lanciarlo bene: nei due casi, comunque, è un errore mio di editore, un errore di valutazione o di realizzazione.

I libri dunque non trovano da soli il loro pubblico...

Non è automatico, occorrono certe condizioni. In tutti questi anni, più mi sono concentrato sui libri in cui credevo, facendoli e promuovendoli il meglio possibile, più le cose sono andate bene. I nostri successi – da Peter Bichsel, che è stato il primo, a John Kennedy Toole, che è l'ultimo – sono nati sempre così. Per questo, nei prossimi due o tre anni, il mio obiettivo è ottenere migliori risultati con meno libri. Ciò significa limare i costi di produzione, garantire di più i miei autori e soprattutto scegliere meglio i libri, facendo solo quelli in cui credo veramente. Secondo me, quando un libro è buono, quando è ben tradotto e ben rivisto, quando il suo lancio è curato come si deve, se la casa editrice ha già un suo spazio in libreria, è molto difficile che questo libro non ce la faccia a trovare il suo pubblico.

Lo spazio in libreria, appunto. Alcuni editori dicono che se si aumentano i titoli, è proprio per occupare più spazi...

Ma questo per i piccoli editori non è assolutamente un problema, perché in proporzione noi occupiamo molto più spazio di un editore che fattura dieci volte tanto. Se un editore è di qualità, lo spazio a poco a poco se lo conquista; se poi continua a fare titoli di buon livello, lo conserva senza problemi. Non è necessario aumentare le novità. Insieme Iperborea, E/O e Marcos y Marcos raggiungono un fatturato di cinque miliardi, ma in libreria occupano più spazio di Baldini & Castoldi, che sicuramente ha un fatturato molto superiore. Insomma, il problema dello spazio esiste per i piccolissimi che devono ancora consolidarsi e per i grandissimi, che ne hanno bisogno per presentare tutti i loro titoli.

Per anni una larga parte dell'editoria – specie quella che si definiva «di cultura» – ha rivendicato il fatto di poter subordinare il problema dei costi a quello delle scelte culturali; da qualche anno invece sembra che i libri si debbano fare solo “a scopo di lucro”. I piccoli editori rappresentano una terza via, dove rigore della gestione economica e qualità culturale sono necessari l'uno all'altra?

Forse sì. Il vero problema però è che è molto difficile lavorare con i libri, e non solo perché l'imprenditorialità degli editori è spesso di basso profilo, ma soprattutto perché strutturalmente questo settore merceologico è particolarmente debole: per quanto si lavori in economica, il margine tra costi e ricavi è sempre molto basso, senza contare poi che il mercato italiano è particolarmente esiguo. Detto ciò, resta la questione centrale del progetto culturale in anni nei quali è difficile mantenere una linearità di progetto. In passato Einaudi e Feltrinelli hanno costruito i loro cataloghi attorno a un progetto editoriale più o meno coerente e riconoscibile. Negli ultimi tempi, invece, tutti gli editori sono diventati mediamente “generalisti” e tendono ad assomigliarsi: in questa situazione, i piccoli editori cercano innanzitutto di salvare libri con forti qualità intrinseche, ma sempre scegliendoli singolarmente, uno per uno. Sono libri che hanno sempre un valore, letterario o politico, ma non necessariamente alla luce di un progetto complessivo. Si lavora quindi caso per caso, cercando tuttavia di mantenere una proposta abbastanza coerente.

Questa coerenza rappresenta l'identità della casa editrice?

A volte si tratta semplicemente di una scelta di campo, come la letteratura del Nord per Iperborea, che in seguito però è diventata per davvero l'identità della casa editrice. Il nostro catalogo è fatto di più filoni che si intrecciano, quindi è più difficile definire la nostra identità. In ogni caso, nel tempo si costruisce una specie di gioco di complicità tra libri e lettori, nel senso che un editore affina un gusto insieme ai suoi lettori. Questo gioco di scambio crea l'identità della casa editrice, anche perché un editore, più o meno razionalmente, vive di riflesso del rapporto con il suo pubblico. Di conseguenza, più un editore cresce e meno tradisce la propria famiglia.

Significa anche che più cresce, più diventa conformista e sperimenta di meno?

Certamente la tendenza ad adagiarsi è forte, si trova un'onda e la si segue. Però poi esistono la vita e la curiosità personali che spingono a cercare al di fuori dei territori già noti. Ciò almeno vale per un editore come me, che ha un rapporto molto forte con i libri pubblicati e che testimonia attraverso i libri la propria crescita, crescita che naturalmente è anche fatta di scarti e aperture d'orizzonte imprevedibili. In fin dei conti, in una piccola casa editrice, l'individuo con i suoi gusti e le sue idiosincrasie conta molto. È per questo che i cambiamenti sono sempre possibili ed è possibile sottrarsi alle mode.

A proposito di mode, le sembra che ci sia una tendenza all'omologazione dei prodotti editoriali?

Certo ci sono tendenze su cui tutti gli editori si accodano. Dopo la nostra riscoperta di John Fante, abbiamo assistito al ripescaggio di tutta una schiera di autori dimenticati apparentabili in vario modo a Fante. Noi adesso abbiamo comprato i diritti di altri tre americani, Walker Percy, William Saroyan e Richard Brautigan, opzionando però tutta l'opera, per evitare che, come nel caso di Fante, arrivino altri editori a cogliere i frutti del nostro lavoro. Tuttavia, al di là della tendenza degli editori a copiarsi negli ambiti di successo, in generale mi sembra che l'offerta editoriale ita-

liana sia abbastanza ricca e varia. E globalmente il prodotto editoriale è di buona qualità.

Resta però il problema di allargare il pubblico italiano, mettendo in relazione nuovi lettori con prodotti mediamente di buona qualità.

È vero. Io penso che sia possibile allargare il pubblico italiano, ma si tratta di un lavoro enorme che richiederebbe un'azione concertata tra un numero significativo di editori. Lo scopo però, almeno all'inizio, non deve essere quello di vendere di più, ma solo quello di valorizzare la lettura, facendola diventare un'attività centrale di divertimento e riflessione. Non è impossibile, ma occorre mettersi d'accordo e lavorare bene. Purtroppo, mi sembra che in questo momento le associazioni di editori puntino più alla vendita che a rilanciare la lettura. Tuttavia le vendite di forza, a colpi di sconti e di promozioni martellanti, sono un errore, perché non si preoccupano del vero problema che è la scarsa abitudine alla lettura. E, anzi, direi addirittura che peggiorano la situazione, perché in realtà tolgono spazio alla lettura.

Significa che l'aggressività commerciale alla lunga non paga...

Secondo me è così, anche se evidentemente i pubblici sono tanti e diversi, come pure sono tanti e diversi i libri, che quindi vanno trattati commercialmente con strategie diverse, giacché non si vende Luciano De Crescenzo come John Fante. In generale però non bisogna mai spingere di forza la gente a comprare un libro.

Quali sono le difficoltà dei piccoli editori in libreria?

Al di là della questione dello spazio, restano altri due problemi. Innanzitutto la promozione presso i librai, che è fondamentale, perché se il libro è conosciuto e apprezzato dai librai, alla fine va bene. Per i libri e le tirature che facciamo noi il libraio è ancora assolutamente determinante. Ma anche per gli editori più grandi, visto che, in generale, il successo nasce sempre in libreria, solo dopo arriva – se arriva – la grande distribuzione. Ma far conoscere i libri ai librai non è facile, dato che sono sommersi dalle

novità. Occorre quindi fare un lungo lavoro per conquistarseli, per garantirli e dare loro il tempo di scoprire i libri in uscita, e non limitarsi a mostrare loro le copertine.

Il secondo problema qual è?

Un problema finanziario, visto che il libraio chiede di fatto di essere finanziato dall'editore: più l'editore riesce a facilitare le condizioni di pagamento del libraio e meglio è per i suoi libri, ma per fare ciò occorre avere un cospicuo polmone finanziario. Quindi, secondo me, mano a mano che un editore cresce, dovrebbe riuscire a incrementare la sua capacità di finanziare la libreria, cosa per nulla facile per noi piccoli editori. Oggi il ciclo medio dei pagamenti infrasettore a livello europeo è di circa 50 giorni, il ciclo librario italiano è di 190-200 giorni. Lavorare con un prodotto a basso ricarico come il libro, per di più con condizioni di pagamento a così lungo termine, è evidentemente molto arduo, tanto che sempre più il problema finanziario diventa un fattore selettivo. Resiste chi lo sa affrontare bene o ha una disponibilità finanziaria importante. Il che dimostra ancora una volta quanto siano importanti i soldi nell'editoria, per la ricerca degli autori e per coprire i rischi naturali del prodotto, ma anche per la gestione del ciclo produttivo.

Insomma, anche per la piccola editoria la gestione economica, a meno di avere un mecenate, deve essere sana e rigorosa.

Certo. Per anni si è sottovalutato il problema dell'imprenditorialità dell'editore, che invece è fondamentale. Come lo è per il libraio, che dovrebbe avere l'umiltà di fare bene i conti e farsi carico dei prodotti che compra. Io infatti sono per l'abolizione del diritto di resa – che in fin dei conti diminuisce la responsabilità dei librai – e a favore della vendita in conto assoluto. Personalmente preferirei distribuire meno, ma eliminare le rese. Senza aspettare la nascita di nuovi accordi commerciali tra editori e librai, noi abbiamo già iniziato a ridurre le tirature e le prime uscite, senza forzare mai le prenotazioni delle novità. Non a caso abbiamo una percentuale di resa molto bassa, che si aggira attorno al 19%.

In conclusione, quand'è che un piccolo editore cessa di essere tale?

Non darei né un'indicazione di fatturato né una di tipo strutturale. Piuttosto penserei a una caratteristica di tipo aziendale: il piccolo editore cessa di essere tale quando l'editore non gestisce più tutto il processo di fabbricazione, quando può assentarsi perché c'è una struttura che lavora per lui, quando c'è un direttore editoriale diverso dall'editore. Insomma, una casa editrice diventa media nel momento in cui il management ha il sopravvento e l'azienda può vivere senza l'editore. Quindi, ad esempio, Bollati Boringhieri mi sembra una casa editrice media molto più di Sellerio, anche se i loro fatturati probabilmente non sono poi così distanti.

CRONACHE EDITORIALI Newton Compton, come partire da una nicchia e arrivare a una miniera

di Dario Moretti

I volumetti della collana «Millelire» hanno avuto un tale successo da diventare battistrada di un nuovo genere editoriale, le edizioni supereconomiche, a cui la Newton Compton sin dal 1988 ha dedicato particolare attenzione: volumi a prezzi imbattibili o decisamente bassi a fronte però di curatele spesso prestigiose, con tirature elevatissime, in un labirinto di collane, vendute in libreria e in edicola, che tendono a coprire interessi vari e disparati, dalla storia locale alla gastronomia, dal giallo ai grandi classici, dall'horror alla narrativa italiana contemporanea.

Dal giugno 1999 «Millelire» è solo un marchio. I celeberrimi volumetti editi da Nuovi Equilibri, lanciati nei primi anni Novanta nella trasmissione televisiva *Babele* da Corrado Augias, dalla metà dell'anno scorso di lire ne costano duemila, anche se il glorioso nome della collana resta invariato. In periodo di bassa inflazione pare un brutto segno. Aria di crisi sul supereconomico?

Nella prima metà del decennio il successo dei «Millelire» fu certamente un evento sorprendente, che rivelava la possibilità di raggiungere con una formula innovativa un settore di pubblico che solo in parte coincideva con quello dei forti lettori. Chi già acquistava libri, acquistava nella stessa occasione anche qualche «Millelire»; ma il fenomeno, specie nelle fasce giovanili, creava anche nuovi acquirenti/lettori, proponendo un prodotto che per i contenuti era a pieno titolo un libro, ma che del libro rinunciava a tutte le caratteristiche serie, impegnative, un po' inquietanti per i non lettori. Si proponeva quasi come un usa-e-getta della cultura, un prodotto di informazione rapida, accattivante per la scelta dei temi curiosi, non spregevole per qualità culturale, estremamente raffinato nella sua povertà materiale (la collana vinse nel 1994 il premio Compasso d'Oro, massimo riconoscimento del design italiano, che di solito va a lampade, mobili, automobili, grafica di alta qua-

lità...). Un libro dalla modernità piena e senza complessi, che non pretendeva di contrapporsi alla televisione ma ne sfruttava in positivo lo stile di comunicazione rapido e frammentario.

Dal fenomeno al genere

Il successo di questo battistrada fu tale da creare addirittura un nuovo genere editoriale. A poco a poco tutte le case editrici presenti nel settore dei tascabili fecero in modo di spezzare verso il basso la barriera dei prezzi (intorno alle diecimila lire) proponendo «nuove» edizioni supereconomiche che rilanciavano un'operazione più che tradizionale: il riciclaggio del proprio catalogo di classici, narrativa e saggistica. Con successo spesso meno fulminante dei «Millelire», dato che il puro intervento sul prezzo non era l'unica componente del fenomeno.

Abbassare il prezzo era in realtà un risultato possibile solo sulla base di una strategia più complessa. Lo rivendica con orgoglio Vittorio Avanzini, presidente della Newton Compton, una casa editrice che per tradizione dedica la sua principale attenzione alle fasce di prezzo più basse e che del fenomeno dei supereconomici è ancora oggi protagonista, con volumi di produzione e presenza sul mercato decisamente imponenti.

«I supereconomici li abbiamo inventati noi nel 1988», afferma Avanzini, «quando lanciammo una collana di volumi a 3.900 lire. Un'indagine di mercato casalinga ci aveva suggerito che 3.900 sembra più vicino a 3.000 che a 4.000, come i jeans che vengono venduti a 59.900 invece che 60.000». Ma, a parte il marketing di Porta Portese, la leva fondamentale fu l'ingresso in un canale trascurato: quello dell'edicola. Gli editori lo avevano abbandonato al genere rosa («Harmony»), giudicandolo inadatto a vendere libri «di cultura».

Primo fattore cruciale è stata quindi la distribuzione: Newton Compton si è rivolta a Pieroni, quarto distributore nazionale per grandezza, ma in grado di operare con grande attenzione ai singoli punti vendita. Secondo fattore chiave (e grande rischio imprenditoriale), un investimento iniziale molto forte nella tiratura, per saturare un canale potenzialmente vorace.

«L'idea», spiega Avanzini, «era di riuscire a riprodurre il rapporto tra mercato dell'*hard cover* e mercato del *paperback* dei

paesi anglosassoni, dove dall'edizione rilegata a 30 dollari si passava all'edizione economica a 5-6 dollari, con vendite molto alte. Mentre in Italia, a due anni di distanza, un titolo del prezzo di 32.000 lire veniva riproposto in edizione tascabile solo alla metà (14-15.000 lire), con una vendita massima limitata alle 20.000 copie. Noi partimmo con tirature da 65.000 copie per tre titoli al mese». Di queste 65.000 copie, 35.000 andavano alle edicole, 30.000 alle librerie e alla grande distribuzione.

Quantità e qualità

Quando scoppiò il boom dei «Millelire» Newton Compton aveva già nel cassetto un progetto di collana con volumi di 96 pagine più 4 di copertina: insomma dei «Millelire» tutti suoi (anzi l'idea originaria era di venderli a 900 lire – ancora i *jeans*...).

Il programma prevedeva la pubblicazione di 6 titoli al mese per 12 mesi. Molti di questi 72 titoli erano tratti dal catalogo della casa editrice: Newton Compton già nel 1969 pubblicava paperback a 1.000 lire (dell'epoca) nei settori allora più popolari della poesia (Lorca, Prévert) e della psicologia (Freud, Jung, tradizionalmente ai primi posti anche nei canali dei club del libro).

Gli altri editori (quelli per struttura dell'azienda o del catalogo meno pronti ad adeguarsi al nuovo trend) in quegli anni affermavano che, se un libro costa meno di un gelato, difficilmente può essere un prodotto culturalmente apprezzabile, non solo per veste editoriale ma soprattutto per qualità della traduzione e della cura del testo. Avanzini ribatte che i suoi titoli sono sempre stati curati da specialisti, come l'*Amleto* con la curatela di Squarzina o *Il naso* e *Il cappotto* di Gogol' curati da Luisa De Nardis. Patrimonio di casa, insomma, ma – specie con il consolidarsi del mercato – anche buon investimento in risorse culturali fresche. Del resto la collana è viva ancor oggi, con 276 titoli in catalogo e una tiratura media di 50.000 copie, per il 70% distribuita in edicola (le rese vengono riciclate in libreria).

La spinta degli anni dal 1992 al 1994 fu forte: gli *Aforismi* di Wilde superarono il milione di copie. Acme emblematico dell'operazione fu la *Divina Commedia* (senza commento ma con brevi introduzioni alle tre cantiche) racchiusa in 96 pagine formato album,

stampate in un microscopico corpo 7 e naturalmente venduta a 1.000 lire. Un *tour de force* dalla forte carica ironica (quale editore italiano si permette mai di fare dell'ironia?), che tuttavia il mercato di quegli anni premiò in modo molto serio: della prima tiratura di 750.000 copie ne ritornarono in resa solo 100.000, smaltite negli anni fino ad arrivare all'attuale giacenza di magazzino di 16.000 copie.

Oggi la festa è finita? Avanzini preferisce parlare di ridimensionamento, di scelta più oculata dei titoli e di gestione più attenta delle tirature (ora del resto tecnicamente più facile). Certo le cifre che fornisce sono ancora più che notevoli: 150 titoli l'anno al di sotto delle 5.000 lire, più un altro centinaio tra le 5.000 e le 10.000. Le grandi librerie storcono il naso di fronte ai volumetti che «portano via spazio» e la grande distribuzione non li accetta più, forse a motivo del basso margine di profitto che offrono, «nel tentativo», dice Avanzini, «di alzare il prezzo medio dei libri che tratta, ma senza considerare che il libro, in quel contesto, rappresenta l'ultimo prodotto che si pensa di acquistare, dopo aver provveduto agli alimentari»; come dire che occorre sfruttare – come fanno i supereconomici – il carattere residuale della domanda.

Stanare i lettori

L'attenzione alla domanda, la capacità di «andarsi a cercare i lettori» dove gli altri editori passano oltre, pare essere, nella strategia complessiva della Newton Compton un fattore cruciale. Lo indicano in particolare due elementi: la forte incidenza delle copie vendute nelle fiere, dalla Fiera del libro di Torino (nell'edizione 1999 16.800 copie della collana a 2.000 lire) fino alle bancarelle cittadine. Un assorbimento complessivo che Avanzini stima nel 7-8% delle vendite.

Il secondo elemento significativo è che le vendite Newton Compton grosso modo invertono le percentuali della diffusione geografica del commercio librario italiano: il Meridione (13-14% del mercato nazionale complessivo) rappresenta circa il 35% del mercato del supereconomico. Che cosa si vende di più? I classici che si leggono a scuola, la narrativa classica italiana e straniera e, come sempre, i titoli «curiosi» (le raccolte di aforismi, per esempio).

Ma cercarsi il pubblico significa anche diversificare l'of-

ferta, moltiplicando le tipologie e i generi editoriali, pur rimanendo nelle fasce di prezzo più basse. Il catalogo Newton Compton, al di là dei «mille (o duemila) lire», comprende oggi la bellezza di 1.500 titoli, distribuiti in una quantità di collane (e a volte circolanti in veste diversa dall'una all'altra) che sembrano corrispondere ad altrettante soluzioni su misura per un certo settore di pubblico.

«Nel luglio 1999», spiega Avanzini, «abbiamo varato una collana di “tascabili da biblioteca”. Tra le 5.000 e le 10.000 lire offriamo libri rilegati e ben curati: un Manzoni a cura di Ferruccio Ulivi con più di 700 pagine (*Promessi sposi*, *Storia della colonna infame*, *Inni sacri*, *Poesie civili*, tutto ciò che si legge normalmente a scuola), i *Canti* di Leopardi e la prima edizione integrale italiana del *Corano*. Mentre i tascabili si acquistano d'impulso e – a parte certo pubblico giovane – non si conservano, abbiamo individuato una larga fascia di pubblico dalle limitate disponibilità economiche che tiene a costruirsi una biblioteca di classici. Noi gli offriamo volumi che fanno bella figura in biblioteca sia dal punto di vista estetico sia dal punto di vista dei contenuti».

Un labirinto di collane

Fascia per fascia, settore per settore, Newton Compton è andata scoprendo con costanza negli anni piccoli/grandi giacimenti di lettori: quando nel 1976 venne varato l'ordinamento regionale inaugurò la collana di storia locale «Quest'Italia», oggi la più organica nel settore, i cui titoli sono stati oculatamente dedicati alle regioni dove la tradizione locale è più sentita, come Piemonte, Sicilia, Sardegna. Il filone dei temi «curiosi» ha generato la collana delle «guide insolite» ai misteri di una città o di una regione, con prezzi dalle 30 alle 35.000 lire, buona carta, illustrazioni a colori (il volume dedicato a Roma è alla terza edizione).

E del gruppo Newton Compton fanno parte anche piccole case editrici specializzate come «La compagnia del buongustaio», che pubblica libri tematici di gastronomia (la Pasqua, le grigliate e un mostro sacro della popolarità: la nutella) con tirature di 80.000 copie per titolo distribuite in edicola a 1.000 lire, con cento ricette e 164 pagine l'uno. Poi, in edicola e in libreria, la collana «365 ricette», una ricetta al giorno per tutto l'anno, 200 pagine a 4.900

lire, 20.000 copie distribuite per il 70% in libreria. Poi ancora il «Giallo economico classico», 176 titoli a 1.500 lire. E una collana di supereconomici locali da 1.000-1.500 lire, testi originali di 64 pagine dedicati a un quartiere di Roma, a una via di Napoli, a un aspetto della cultura di una città (80 titoli). E la collana «Italia tascabile», con una *Breve storia della lingua sarda*; la «Biblioteca economica Newton», a 4.000 lire, classici di narrativa italiana e straniera spesso collegati a successi cinematografici (*Le affinità elettive*, *Jane Eyre*, *Washington Square*) per attirare il pubblico giovane. E ancora i «Mammuth», grandi classici da libreria; e la collana «I volti della storia», distribuita in libreria, che si permette anche costosi libri illustrati come la *Controstoria e storia dell'architettura* di Bruno Zevi, 150.000 lire, prima edizione esaurita. Infine le antologie tematiche di narrativa horror e letteratura fantastica (consulente Gianni Pilo, già direttore di Fanucci, prezzo da 9.900 a 19.900 lire) e l'enciclopedia tascabile «Sapere» diretta da Roberto Bonchio, a 1.500 lire sia in edicola sia in libreria.

Nel gran labirinto delle collane, fermo restando il principio vitale che le forti vendite in edicola hanno costituito la spina dorsale che ha permesso le iniziative in libreria, si ha l'impressione che, andando con acume a caccia di nicchie e approfondendone lo sfruttamento, Newton Compton abbia costituito nei livelli medio-bassi del mercato uno sterminato percorso sotterraneo di cunicoli, differenti ma collegati tra loro (economicamente e per circolazione di titoli e temi), ritrovandosi alla fine con una vera e propria miniera.

E senza rinunciare a nulla: nemmeno alla presenza attiva nel settore della narrativa italiana contemporanea. Newton Compton partecipa al premio Strega da oltre dieci anni, «e tranne una volta», precisa Avanzini, «siamo sempre entrati nella cinquina dei finalisti». Come nell'edizione 1999, dove si sono classificati al terzo posto.

CRONACHE EDITORIALI

La libreria non è un tempio

di Bea Marin

La libreria deve affrontare il nuovo millennio aprendo le sue porte al cliente potenziale: non più lettore acquisito e forte, ma generico consumatore. Questo significa risolvere l'ambiguità della libreria e introdurre i più elementari concetti del marketing applicati al consumo di lettura. In Europa si stanno già delineando dei modelli e in Italia Fer Net apre la strada alla nuova libreria del 2000: giovane, con assortimento misto, assolutamente non sacrale.

Nel settore del commercio, uno dei canali di vendita che negli ultimi anni ha subito maggiori trasformazioni, è stata la libreria che è passata dal modello «farmacia» al self service. Un cambiamento che ha seguito di pari passo quello dei consumi culturali e che ha determinato anche un conseguente aumento delle vendite, passate dai 718 miliardi del 1988 ai 1.038 del 1997 senza la scolastica (stima Giuliano Vigni), pur restando pressoché immutata la quota interna al settore occupata dalla libreria.

Questo trend sembra ora in via di conclusione, a meno di un'inversione nelle politiche promozionali e di vendita, in grado di influire sui consumi.

Abbiamo di fronte due strade possibili. Una è quella di un intervento sociale e politico da parte dello Stato, un intervento di lunga durata che, forse, questo governo potrebbe intraprendere nonostante la lettura non sia fra i settori ad alto ritorno elettorale. Il processo deve però essere in grado di cambiare i dati dell'analfabetismo reale del paese (il 47% della popolazione italiana aveva nel 1991 al massimo la licenza elementare): cioè circa la metà della popolazione italiana non ha gli strumenti di base per accedere alla lettura.

Resta però un'altra strada più rapida e indipendente, che

poggia le sue basi sull'industria generale dei consumi e sull'intervento privato, e che porta con sé anche profonde trasformazioni sociali. Anche il sistema librario è a questo versante che deve rivolgere la sua attenzione, poiché da qui possono nascere i nuovi modelli di consumo e, quindi, i nuovi modelli di commercializzazione.

Fino a oggi la vendita del libro ha vissuto una grande ambiguità, che ne ha determinato anche la difficoltà, legata al contenuto intrinseco del suo commercio: quel delicato processo che trasforma un'opera «dell'ingegno» e della creatività in un consumo, elegante, colto o popolare che sia.

Le librerie non sono mai state considerate *negozi*, ma quasi dei centri sacrali di distribuzione della cultura e del sapere; i librai non si sono mai percepiti come commercianti, ma *operatori culturali, consumatori eccellenti* proprio di ciò che vendono – o meglio offrono – ai loro clienti; il cliente non è un consumatore, ma quasi un clone del commerciante stesso. Potremmo affermare che la libreria è l'unico punto vendita in cui il gestore è assolutamente identificato – e si identifica – col proprio cliente. Mai potremmo immaginare dei librai che non leggono, ma sono solo buoni commercianti che, invece di cellulari o abiti, vendono libri.

È così difficile diventare un commerciante di cultura, quando ormai si parla di economia della cultura e di commercio culturale?

Il libro è stato considerato, fino a ora, uno dei pochissimi *contenitori culturali*, e su questo ha alimentato la sua dorata – anche se povera – originalità, riuscendo a *fascinare* anche i propri consumatori (chi leggeva era in qualche modo un privilegiato, chi non leggeva era destinato a un ruolo sociale minoritario e un po' volgare). In pochi si sono accorti che tutti gli altri prodotti hanno piano piano intaccato questa caratteristica unica, acquisendo forti connotazioni culturali. Dario Moretti, nel suo ultimo libro *Il lavoro editoriale*, afferma: «Oggi anche chi acquista un'automobile o un elettrodomestico lo fa più per ragioni di cultura che di funzionalità». Ed è così che, nella gara verso la soddisfazione del consumatore, il libro si è trovato spiazzato nella sua posizione di privilegio come unico o principale portatore di valori: oggi tutti i prodotti sono in grado di competere con lui.

La libreria oggi o riprende a esasperare il concetto di «pri-

vilegio» del libro – e quindi del suo consumatore – o si avvia verso la contaminazione culturale generalizzata, sviluppando la capacità di rivolgersi al consumatore in quanto tale, consapevole della scala di valori sociali determinata dai consumi.

Girando per le librerie inglesi, francesi o spagnole ci accorgiamo come ci siano già dei percorsi ben delineati. In Inghilterra, per esempio, dove il consumo di libri è stabile e trasversale fra gli strati sociali, il commercio librario non ha la necessità di rivendicare un suo spazio all'interno della mappa dei consumi, ce l'ha già. Qui sono i «servizi di alto profilo» a caratterizzare i punti vendita: bibliografie, readings, gruppi di lettura. Nel punto vendita questi servizi sono andati ad affiancare quella forma dell'offerta che caratterizza il consumo di massa: economicità (prevalenza dei tascabili), offerta (grandi assortimenti), facilità del consumo (nuovi supporti, come gli audiolibri).

Il lettore è considerato un normale consumatore, in grado di apprezzare l'offerta e di orientarsi anche fra scaffali disordinati con la gran parte dei libri in costa (quella forma di esposizione che normalmente da noi determina la morte commerciale di un libro).

Se passiamo in Francia o Spagna troviamo una situazione molto più simile alla nostra, anche se si sono già delineati, almeno a grandi tratti, nuovi modelli basati su un concetto che potremmo definire di mediazione: il consumatore è prima di tutto un lettore, ma è anche un normale consumatore. È così che nelle francesi Fnac o nelle spagnole Casa del libro troviamo un'offerta organizzata come nelle nostre librerie, con l'inserimento di isole trasversali. Il libro è sempre più abbinato ad altri prodotti (come minimo, oggi c'è sempre il disco, generalmente gli oggetti di cartoleria e spesso il video), gli spazi sono sempre ampi e l'accesso del cliente non è condizionato dall'acquisto necessario. Il display, oltre alle usuali divisioni per settori, si è strutturato per interessi. Quello che da noi troviamo solo per il settore dei bambini viene riproposto per fasce di età maggiori (adolescenti e giovani) o per segmenti trasversali (gay, erotismo, ecc.); all'interno di questi comparti c'è di tutto: dal romanzo alla manualistica al saggio. Il servizio viene garantito da personale coerente con il settore: un ragazzo per i sedicenni (sembra anche lui minorenne), un gay per gli omosessuali, una donna per le donne e via dicendo. Ci troviamo

di fronte a un modello misto che ha salvato la vecchia esperienza libraria, ma che ne sta elaborando una nuova, attenta alle trasformazioni sociali dei consumatori.

Ma come cambia questo consumatore? Tutte le recenti indagini affermano che il processo di trasformazione è radicale. È un soggetto che desidera sempre più autodeterminarsi, che non si reca nei punti vendita per acquistare, ma per informarsi su cosa c'è, sulle nuove tendenze, per trascorrere del tempo con gli amici e, poi, per acquistare. Detesta pressioni di qualsiasi genere (guai a dare l'impressione che si debba comprare), non ama le imposizioni (di orario per esempio), vuole informazioni chiare perché è sempre più un consumatore cosciente (prezzi visibili, sconti reali, ecc.).

La libreria, pur continuando a effettuare il tradizionale servizio per il cliente-lettore, deve iniziare a rivolgersi a questo nuovo soggetto, che può diventare consumatore anche di libri con molta più facilità di quanto si possa credere.

Il processo di trasformazione in self service della libreria, tanto apprezzato, oggi non risulta più soddisfacente e deve continuare a svilupparsi meglio. La sola esposizione sui banchi a libero accesso non basta più, il consumatore ha bisogno di informazioni sul prodotto esposto che non possono limitarsi alla quarta di copertina (il cliente può non sapere che in un risvolto e sul retro ci sono delle informazioni: oltre tutto spesso quelle informazioni sono più criptiche del contenuto stesso). Pensare che il libraio possa essere la fonte della soddisfazione delle curiosità significa non comprendere il peso del desiderio di autodeterminazione del consumatore che non vuole essere costretto a rivolgersi al personale per conoscere il contenuto del prodotto. Ci vogliono comunicazioni chiare («è un romanzo d'amore, con una donna che tradisce il marito per un giovane incontrato sul treno» o «è la storia di un viaggio fra i ghiacci in cui si sperimenta il rapporto fra tre uomini soli» ecc.), bisogna segnalare sempre meglio e con chiarezza i settori. Nelle nostre librerie è ancora prevalente l'anacronistica divisione dei libri per editore – tanto comoda per la gestione del punto vendita – come se il criterio d'acquisto fosse «voglio comprare un libro di Mondadori o di Rizzoli»; vengono utilizzati termini professionali (narrativa) e non quelli utilizzati nel linguaggio naturale: romanzo, racconti, thriller...

Il nuovo punto vendita deve saper ribaltare la vecchia logica: l'organizzazione deve essere realizzata in funzione del cliente, il libraio deve utilizzare le sue conoscenze per sviluppare questa organizzazione e intervenire col cliente solo quando questi vuole qualche cosa in più rispetto a quello che c'è già in libreria. Ogni domanda relativa a ciò che è esposto, anche nel caso di risposta esauriente, dovrebbe essere considerata una sconfitta, un errore, un mancato servizio; infatti, per sfruttare appieno il modello self service, il cliente, anche il meno attrezzato, deve essere messo nella condizione di essere completamente autonomo.

Se pensiamo di conquistare al libro il normale consumatore, dobbiamo anche seguire i trend dei consumi, le tendenze e le abitudini sociali. Per esempio, una recente indagine ha dimostrato che quasi il 44% delle famiglie italiane possiede un animale domestico, e nel solo 1998 c'è stato un incremento del 20% degli acquari. Seguire questi dati avrebbe permesso di allargare l'assortimento seguendo i gusti e le necessità di consumo dei clienti. In realtà, sempre restando al nostro esempio, rari e poco assortiti sono i settori sugli animali domestici.

Pensando sempre al consumatore generico, quello che vive molto del suo tempo fuori casa perché è sempre più pendolare, perché lavora e ha molti interessi, dobbiamo pensare di offrirgli la possibilità di venire in libreria per trascorrere parte del suo tempo anche fuori degli orari canonici – e in questo la recente applicazione della legge Bersani apre molte possibilità –; bisogna pensare anche di offrirgli servizi affinché il tempo trascorso in libreria sia sempre più dilatato e ripetuto; e allora si comprende la consuetudine francese, inglese o spagnola di dargli la possibilità di sosta: sedili, caffè, corner di ristoro, ecc. sacrificando anche spazi degli scaffali poiché non è più vero che una libreria più è piena di libri più vende.

Il nostro consumatore maneggia sempre meno soldi, sostituiti da tessere, bancomat, carte di credito, ticket restaurant. È anacronistico che in libreria ancora poco frequente sia la possibilità di utilizzo di queste forme alternative di pagamento, né venga premiata la fidelizzazione con sconti o informazioni particolari, modalità ormai tanto sviluppate in altri canali. Insomma, tanti piccoli provvedimenti che possono diventare strategici per la libreria.

«Ci vediamo da Fer Net, poi decidiamo dove andare», oppure «Sembra di essere a Parigi o a Londra». Queste sono le frasi che girano nella piazza principale di Vigevano, cittadina della pianura padana in provincia di Pavia dove Feltrinelli ha aperto il primo prototipo di nuova libreria: Fer Net, appunto. Grande entrata sempre aperta, tante luci, musica giovanile, e soprattutto, assortimento misto: metà dischi (sotto) e metà libri (di fronte). L'orario dilatato sino alle 23, con una garanzia: «se oggi non trovi il disco o il libro che vuoi, domani ci sarà». Il sistema è garantito da una navetta giornaliera che si appoggia alla più vicina Libreria Feltrinelli e al Ricordi Media store, in grado quindi di garantire l'assortimento totale.

Il risultato: una folla di giovani vocianti e allegri che hanno adottato Fer net come loro punto di incontro, vendite alle stelle – metà dischi e metà libri (quasi tutti tascabili). A disposizione del pubblico ci sono postazioni di Internet, terminali con banche dati di libri e di dischi, cuffie per l'ascolto di dischi, panche per sedersi, manifesti e illustrazioni.

Sarà la libreria del futuro? Noi crediamo di sì, almeno per tutta quella fascia che arriva ai trenta-quarant'anni. È passibile di sviluppi? Certamente! Noi abbiamo sentito la mancanza di un bar e di un ticket-office per concerti e spettacoli. È replicabile? A una condizione: l'efficienza della distribuzione per tutti quei punti vendita indipendenti che non possono appoggiarsi a una «catena-madre» come Feltrinelli.

Questa, in ogni caso, sarà la strada che dovranno seguire le librerie se non vorranno soccombere ai nuovi modelli di consumo. Ciò non significa smettere di lottare per una regolamentazione dei prezzi o non intraprendere la strada del virtuale che invece dovrà affiancare e sostenere il punto vendita «di mattoni» seguendo il nuovo trend dell'*on line*, in sempre maggiore sviluppo. Significa però una cosa fondamentale: pensare al proprio cliente non esclusivamente come «lettore» acquisito, ma come consumatore di un prodotto particolare, e che ci sta tanto a cuore: il libro.

LE VIE DELLA PROMOZIONE

La febbre del Festival

di Laura Lepri

Da qualche tempo è scoppiata la febbre dei Festival letterari. E così non c'è Ente, Assessorato, Circolo o Associazione (da Mantova ad Asti, da Forlì a Venezia) che non si senta in dovere di lanciarsi nell'organizzazione di giornate in cui la letteratura, con formule più originali e accattivanti della usuale e un po' sonnolenta visita in libreria, diventi la vera e unica protagonista.

«**N**o, Alex Garland non è disponibile per nessun festival. È sul set con Leonardo Di Caprio, protagonista del film tratto dal suo romanzo, *L'ultima spiaggia*. Deve seguire la lavorazione».

Anche questa risposta è corsa sui fili del telefono che vanno dall'Italia alla «perfida Albione». Questa e molte altre, alcune delle quali un po' meno eclatanti. Ma non troppo. Will Self, ad esempio, è stato raggiunto in Australia grazie a uno scambio di fax di cui si è fatto intermediario il suo agente londinese. Jonathan Coe era inamovibile dall'Inghilterra, per la messa a punto della sceneggiatura di un film tratto da un suo romanzo e per l'imminente allestimento del cast che di lì a poco avrebbe cominciato le riprese. Helen Fielding, l'autrice del *Diario di Bridget Jones*, best-seller da 600.000 copie Oltremontana e buon successo anche in Italia (ma da noi questo traguardo viene festeggiato al 10% di quella cifra...), doveva consegnare il secondo libro e poi partiva per un tour americano che l'avrebbe trattenuta nel Nuovo Continente per oltre un mese. Insomma, uno stress.

Chi, sul finire dell'inverno, abbia avuto la ventura di organizzare qualche incontro con uno o più scrittori stranieri, ha toccato con mano l'avvenuta immissione nello star system mediatico

di molte firme letterarie che in Italia sono seguite solo da alcune ridotte, seppur fedeli, fasce di lettori. Qualche mese di anticipo non è più sufficiente per inoltrare inviti e richieste: gli scrittori, soprattutto quelli che frequentano il mercato di lingua inglese, hanno ritmi di tournée degni di Pavarotti. Ma organizzatori, uffici stampa e editori non demordono. Non possono. Sì, perché da qualche tempo è scoppiata la febbre dei Festival letterari. E non c'è Ente, Assessorato, Circolo culturale, Associazione di librai e affini – ma per lo più i soldi sono pubblici – che non si senta in dovere di lanciarsi con entusiasmo – e con sedicente originalità – nell'organizzazione di giornate in cui la letteratura sia resa avvicicabile con formule diverse dalla solita e un po' sonnolenta visita in libreria.

Ormai è noto che in principio è stata Mantova. O meglio Hay-on-Wey, la cittadina al confine fra Galles e Inghilterra che alla città dei Gonzaga ha prestato la formula, il cui successo italiano è stato registrato fin dalla prima edizione. A Mantova, per alcuni giorni molti scrittori, italiani e stranieri, gironzolano per la città, fanno colazione con chi lo desidera (cittadini che partecipano numerosi alle giornate o visitatori che arrivano all'uopo da ogni parte d'Italia), intervengono a incontri e dibattiti (per l'ingresso ai quali gli spettatori pagano regolare biglietto), firmano autografi e stazionano, come comuni mortali, ai tavolini di piazza delle Erbe o all'ombra dei palazzi medievali. Se un appunto si può muovere a questa iniziativa, che ha il meritorio intento di mettere in contatto diretto produttori e consumatori di libri (riflettere sulla risicata funzione della mediazione critica è problema sempre più urgente), consiste nel prestare troppo rassicurante ascolto alle ragioni delle vendite. Occasioni del genere dovrebbero favorire la conoscenza di autori meno noti piuttosto che planare sull'onda lunga del successo di scrittori che già ne hanno, da Daniel Pennac a Susan Sontag. La scorsa edizione poteva permettersi un po' di coraggio in più. Tuttavia, benvenuta la spettacolarizzazione della cultura. Nonostante (ma forse sono inevitabili) i risvolti grotteschi. Amor di aneddotica vuole che al penultimo Festival di Mantova si sia segnalata una signora dalla pazienza moderata che, in coda per avere l'autografo di Pennac, si era spaventata per la lunga attesa. E avvicinatasi alla traduttrice dello scrittore francese le chiese una firma, quella di Pennac medesimo, da falsificare seduta stante. Piccoli incidenti di bovarismo (o di kitsch surreale) che, ovviamente, non

inficiano il senso di nessuna manifestazione. Sono ineluttabili, quando il pubblico è di massa.

Così com'è stato comprensibile, ma poco ascoltato, il nervosismo manifesto di Leopoldo Mastelloni che lo scorso giugno ad Asti protestava per la presenza di bambini irrequieti e vocianti mentre leggeva, da gran professionista, alcuni brani degli autori presenti al Festival della letteratura chiamato «Chiaroscuro». Anche questa manifestazione, ormai alla terza edizione – nata, significativamente, in contemporanea a quella mantovana – ha un modello sperimentato altrove, come ha già segnalato Paolo Soraci sul numero del 1998 di *Tirature*: quello della Semana Negra, festa popolare e letteraria che da più di dieci anni si tiene a Gijón, in Spagna. Gli organizzatori di Asti ne hanno rivisitato l'impronta dandole un taglio tematico monografico; così dopo la letteratura dell'esilio e il ritorno dell'eroe, quest'anno si è parlato di antagonisti. Per cinque giorni, sotto un tendone bianco che ospita una birreria e un lungo bancone di libri, di narrativa (molta) e saggistica (poca), si sono alternati scrittori, musicisti e molto pubblico in un mix di dibattiti e musica di eccellente, intelligente divertimento. Si è parlato di guardie e ladri, del lato oscuro della storia, di donne appassionate di crimine, di pirati e avventure, di storie e personaggi contro. Nella fervente convinzione che la letteratura sia affabulazione, narrazione, intreccio, racconto di note dissonanti e insieme fantastiche. Punto di ritrovo era, appunto, il tendone da grande circo di piazza San Giuseppe, ma succedeva spesso di bere l'aperitivo nei bar della città, o di fare le ore piccolissime, nel caldo delle notti astigiane, con gli scrittori presenti: come Paco Ignacio Taibo II, Luis Sepúlveda, Pino Cacucci, Patrick McGrath, Daniel Chavarría, Lulu Wang, Simonetta Monesi, Laura Grimaldi.

Da tempo, la tarda primavera è la stagione in cui la tribù dell'editoria libraria e giornalistica – per non usare il termine di società letteraria, ormai decisamente al tramonto nei costumi culturali – si sposta itinerando di convegno in convegno, di festival in festival. Fino a pochi anni fa, l'unico appuntamento era al Salone del Libro di Torino. Ora invece tutti i fine settimana di maggio e giugno – senza dimenticare la ripresa settembrina per l'appuntamento mantovano – offrono la possibilità, talvolta l'obbligo, di fare le valigie.

In quel periodo, scrittori, editor, uffici stampa, critici, giornalisti culturali e appassionati di libri quasi convivono. Talvolta

con qualche perplessità, qualche impressione di *déjà vu*. Qualche impercettibile claustrofobia. Ma tant'è.

Lo scorso anno, il calendario degli incontri ha cominciato a scandire i *rendez-vous* addirittura a marzo, quando il comune di Forlì, l'Università di Bologna, l'Associazione Nuova civiltà della macchine e l'Associazione per gli Studi di teoria e storia Comparata della letteratura hanno organizzato un convegno internazionale dedicato al romanzo, ai suoi spazi, ai suoi confini. Umberto Eco ha fatto un po' il padrone di casa, privilegiando il codice del romanzo post-moderno, citazionistico, a *double coding*, ma si è parlato anche di narrazione come forma di conoscenza (Amitav Ghosh), di etica (Giuseppe Pontiggia, Abraham B. Yehoshua), di cinema, videoclip – forme «altre» rispetto alla narrazione letteraria, ma non meno pertinenti a proposito di post-modernità –; e ancora di scienza e narrazione – l'intervento di Daniele Del Giudice, membro del comitato scientifico, era di rigore –, di generazioni, di modelli e di tendenze nel «Romanzo italiano fra tradizione e presente». Quest'ultima *tranche* di serate era promossa dal centro di documentazione «Pier Vittorio Tondelli». Molti gli autori stranieri invitati, alcuni rimasti solo sulla carta, come il premio Nobel Toni Morrison. A proposito di mercato anglosassone, o peggio, americano...

La citazione del convegno di Forlì in queste righe potrebbe sembrare eterodossa rispetto a una ricognizione sui festival letterari nazionali. In realtà è la presenza degli scrittori, il loro punto di vista «teorico», a renderne pertinente l'inclusione fra le manifestazioni non accademiche, fra quei convegni che si sforzano di riflettere sulla contemporaneità, affrontando la complessità multidisciplinare e le intersezioni che ormai la attraversano e soprattutto parlando linguaggi meno impettiti, meno settoriali, più aperti, più «popolari». Ma è evidente che a quel convegno mancava l'elemento spettacolare, l'anello di raccordo «moderno», il vero dato caratterizzante il Festival letterario di nuova fattura.

Ci hanno provato a Ferrara, al Convegno internazionale dedicato all'«Immaginario contemporaneo» organizzato dallo scrittore Roberto Pazzi nel fine settimana dal 21 al 23 maggio. Il tema era di rilevante ampiezza e a riflettervi sono stati chiamati scrittori e soprattutto saggisti stranieri, quali James Hillman, Tzvetan Todorov, Alain Robbe-Grillet, Yves Bonnefoy e molti altri. L'intento

era quello di rendere brillante un convegno che in realtà era di stampo accademico. Gli oratori – in assenza di interlocutori e di dibattito – hanno sfilato, comprimendo i loro interventi in 20 minuti, densi, densissimi di riflessioni, ma senza che fossero coordinati l'uno con l'altro. Qualche problema nell'organizzazione effettivamente ci dev'essere stato. Infatti, aneddotica vuole che si registrino le scuse della scrittrice Assia Djebar che, appena avuta la parola, ha fatto una confessione: solo in quel momento si rendeva conto che l'assise era all'insegna di un titolo e di un tema. Avrebbe improvvisato. Ma torniamo al tentativo di spettacolarizzare la cultura. Il primo giorno, con buona oculatezza tempistica sul ritorno stampa, a un certo punto hanno improvvisamente fatto irruzione sul palco gli attori del gruppo Teatro Nucleo che, ispirandosi a *Fahrenheit 451*, hanno finto il sequestro di Antonio Skarmeta, e hanno letto un proclama a favore della morte del libro: occhiali scuri, vestiti di nero, molto compresi nella parte, hanno recitato la loro piccola provocazione di fronte a un pubblico che, numeroso in mattinata (sulle 400 presenze), è scemato nel pomeriggio. Peccato che la città di Ferrara non sia stata coinvolta, come invece succede a Mantova o a Asti, nel suo insieme di popolazione e strutture urbanistiche.

Cosa che invece si è verificata a Venezia, per la quattro giorni di «Fondamenta», svoltasi dal 3 al 6 giugno. Pochi giorni dopo Ferrara, appunto. Il progetto «di ricerca e di sperimentazione» è dell'Assessorato alla cultura del Comune di Venezia che, tuttavia, si è avvalso della collaborazione di Danjele Del Giudice, abitante a Venezia da molti anni, coadiuvato da un comitato scientifico internazionale di tutto rispetto, fra cui Claudio Magris, Predrag Matvejevic, José Saramago, Amos Luzzato, Assia Djebar.

Bene. In effetti «Fondamenta», almeno negli intenti, si pone un problema decisivo: quello del coinvolgimento dei lettori nel dibattito culturale. Leggiamo qualche riflessione sulla nascita del progetto: «L'idea di Fondamenta è nata dall'attenzione a una presenza sempre più diffusa di una "comunità di lettori": non semplici destinatari di libri, né pubblico passivo, ma persone che scelgono e immaginano itinerari personali nella riflessione con altri lettori e nel confronto con gli autori. Librerie, biblioteche, scuole, centri sociali o culturali, ma anche caffè, bar e punti di raduno spontaneo sono luoghi in cui ci si ritrova per parlare di ciò che si è letto.

Fondamenta si è mossa dall'idea di fare incontrare le molteplici comunità di lettori e di creare una efficace rete di comunicazione che avesse a Venezia un centro dinamico».

Ottimo; almeno sulla carta. La riunione a Venezia di lettori interessati a riflettere su itinerari tematici – quello della prima edizione è stato «Il futuro necessario» –, e soprattutto la geografia almeno europea a cui appartengono le comunità dei lettori chiamate a convegno – ma ne esiste anche una newyorkese – getta una luce giustamente internazionalista sul progetto. Concretamente, poi, le giornate si sono svolte secondo modalità un po' più tradizionali, ma mosse: *lectiones magistrales*, come quella di Matvejevic sui «Luoghi del futuro – Asilo, esilio, migrazioni» o quella del professore di estetica e letteratura araba Abdelfattah Kilito che a proposito di luoghi del futuro ha parlato dell'«Esperienza del deserto»; *reading* di poesia, come quello con Andrea Zanzotto; conversazioni a due, come quella fra Massimo Cacciari e il sostituto procuratore Gherardo Colombo che si sono confrontati sui custodi dei diritti del futuro o quella fra Maurizio Bettini e Marcel Detienne sul futuro anteriore e la vita del mito. I momenti dello spettacolo sono stati affidati a Patti Smith e Marco Paolini. E i lettori? Loro avevano avuto, nei mesi precedenti, l'indicazione di una serie di bibliografie ragionate che sarebbe state di preparazione al taglio tematico della prima edizione del convegno. A Venezia se ne sarebbe discusso nel corso di due incontri espressamente dedicati ai lettori, ai quali avrebbero partecipato due rappresentanti delle comunità di Chambéry e Salamanca. Effettivamente queste riunioni ci sono state ma, almeno dalle testimonianze, senza che si registrassero particolari vivacità nello scambio delle opinioni o approfondimenti di dibattito.

Ma l'iniziativa è in rodaggio. Conviene dunque segnalare che su Internet esistono le indicazioni per prendere contatto con le varie, e sparse, comunità dei lettori (al sito www.fondamenta.it). Segnalazione probabilmente utile perché è bene si irrobustiscano le file dei destinatari delle tante manifestazioni sparse per la penisola. È importante che cresca il numero degli appassionati dei festival letterari: ma soprattutto quello dei lettori.

Gli scrittori inglesi se lo ricordano più spesso. Forse è anche per questo che è così difficile invitarli...

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Come si legge multimedialmente
di Alberto Cadioli

Mercato dei successi

Le molte strade delle guide turistiche
di Paola Dubini

La cucina in libreria
di Luca Clerici

Il pubblico delle biblioteche

Biblioteca e scuola
di Miranda Sacchi

LETTURA SOTTO
INCHIESTA
Come si legge
multimedialmente

di Alberto Cadioli

Se è vero che con l'avvento della multimedialità non è avvenuta la tanto temuta morte del libro a stampa, è pur vero che la rete ha modificato il rapporto libri-lettori: ha amplificato ed esaltato le potenzialità del mercato librario, ha contribuito ad allargare il numero delle persone disposte a leggere e ha persino permesso la creazione di nuovi modi di lettura (l'ipertesto) e di siti culturali che forniscono suggerimenti e informazioni solo riguardo alla lettura.

Lo sviluppo della rete Internet, anche nei paesi in ritardo come l'Italia, da un lato, il regresso delle reazioni emotive a favore di più meditate osservazioni, dall'altro, permettono ormai di esaminare più consapevolmente la condizione del lettore e della lettura di fronte alla nuova dimensione digitale e multimediale.

Inutile, naturalmente, interrogarsi per l'ennesima volta sulla morte del libro stampato, come si faceva qualche anno fa e si fa peraltro ancora troppo, sulla scia di alcuni tra i profeti più in vista del sapere digitale e soprattutto di molti loro epigoni. Questa morte non c'è stata, non c'è e, almeno per un bel po' ancora, non ci sarà.

L'attenzione va quindi spostata altrove. Per sottrarsi alla confusione che tuttavia continua a regnare sulle pagine dei quotidiani e dei settimanali quando il discorso sulla rete viene intrecciato a quello sui libri, sui lettori, sulla lettura si possono ricondurre le brevi riflessioni di queste pagine a tre grandi voci specifiche: 1. la condizione del lettore di libri a stampa nel nuovo quadro offerto dalla rete; 2. la visibilità offerta dalla rete a vaste comunità di lettori; 3. la trasformazione del lettore e della lettura operata dall'ipertestualità.

1. La rete ha amplificato ed esaltato le potenzialità di mer-

cato del libro, cosa per cui non soltanto non fa scomparire la lettura a stampa, ma addirittura può favorire un'estensione del numero dei lettori. La constatazione vale naturalmente per il mercato di lingua inglese, cui si rivolgono la maggior parte delle cosiddette «librerie virtuali», cioè librerie presenti solo in rete e dunque «immateriali». Benché tali, queste librerie diffondono milioni di volumi in tutta la loro materialità, favorendo la crescita della lettura libraria. Lo dimostra il successo crescente di Amazon (www.amazon.com), in assoluto la più diffusa libreria di Internet, impegnata ad aprire «filiali» in nuove aree geografiche e culturali, dopo avere conquistato il mercato americano e comunque quello dei libri di lingua inglese. Oltre alla vendita di libri, Amazon offre una serie di importanti servizi collaterali: anticipazioni di novità, segnalazioni personalizzate di titoli relativi a settori prescelti dall'utente, recensioni. Queste ultime stanno diventando così importanti che possono determinare un impensabile aumento delle vendite e la nascita di un best-seller. Qualche servizio, anche se in misura più circoscritta, è offerto anche da Internetbookshop Italia (<http://www.internetbookshop.it>), la maggiore, ma non l'unica, libreria in Internet rivolta esplicitamente al mercato del libro italiano.

La rapida e ampia informazione fornita dalla rete coinvolge anche gruppi di lettori particolari e dagli interessi circoscritti: basta consultare i siti dedicati agli «Harlequin» – la serie rosa corrispondente agli italiani «Harmony» – per rendersi conto di quale potenzialità «pubblicitaria» assuma la rete per il mercato librario, con un'ampia ricaduta sulla lettura tradizionale. La lettrice americana di «Harlequin», per esempio, si collega ormai di frequente a Internet per conoscere in anticipo i titoli in preparazione e prenotarli subito, magari dal proprio libraio.

Il servizio delle librerie in rete – utile soprattutto a chi si trova in luoghi dove i librai non sono presenti o sono poco forniti – costringerà sicuramente la libreria a una ridefinizione del proprio carattere, ma non inciderà, ovviamente, sulle modalità della lettura e non determinerà la «fine della civiltà della stampa» (già data per avvenuta in molti saggi degli anni Novanta).

Il nuovo scenario appena descritto si ripete regolarmente laddove Internet si è imposta come grande risorsa di commercializzazione e lo sarà sempre di più quando si attuerà pienamente quell'integrazione tra rete e televisore, destinata a entrare nel giro

di pochi anni nell'orizzonte della vita quotidiana. (Per valutare quanto sta accadendo non ci si può fermare, evidentemente, alla situazione italiana, bloccata a lungo dal monopolio Telecom e dalle lentezze dei collegamenti, così che l'uso domestico di Internet è dettato spesso solo dalla curiosità o dal gioco.)

Le potenzialità della nuova situazione sono state prontamente colte anche dagli editori (alcuni anche italiani), che propongono un catalogo delle disponibilità sempre aggiornato e, a volte, vendono direttamente in rete i loro libri.

Nelle annotazioni fin qui esposte Internet e il lettore si incontrano sul piano della promozione e del marketing. Del resto, nonostante gli entusiasmi di chi ha esaltato la rete come luogo dell'assoluta libertà e democraticità da contrapporre alla civiltà dei beni mercificati, essa si è dimostrata in primo luogo (e soprattutto) un grande centro commerciale, dentro il quale si può trovare di tutto.

A un altro versante – che mette invece in risalto gli aspetti culturali – si possono ricondurre le tante iniziative di attivare in Internet grandi «biblioteche virtuali»: decine di testi in italiano (grazie, per esempio, all'impegno dei promotori del sito *liberliber*: www.liberliber.it), migliaia in lingua inglese sono già disponibili, nella maggior parte dei casi a titolo gratuito.

Questa volta i testi sono davvero senza «fisicità» (per cui sembrerebbe giustificata la definizione di «biblioteca virtuale», anche se si ha lo stesso l'impressione che sia arrivato il momento di trovare una terminologia più precisa dell'attuale, caratterizzata sempre sull'aggettivo «virtuale»), ma chi teorizzava entusiasticamente la possibilità di aprire e leggere, a proprio piacere, sullo schermo del computer domestico i più vari testi letterari, scientifici, storici, ecc., eliminando così l'uso della carta stampata, deve ricredersi. Occorre infatti prendere atto che chi vuole leggere, con la dovuta attenzione, un testo ampio ricorre comunque alla stampa, surrogando il libro di una volta con fasci di fogli inchiostriati dalla stampante di casa. Comunque cambiata, nel formato e nei caratteri, la stampa resta, resta la carta (e, anzi, si può addirittura dire che non c'è mai stata tanta carta stampata come adesso che tutti parlano di immaterialità) e infine resta il lettore tradizionale; e, naturalmente, continuano a essere le stesse le modalità con cui si esercita la lettura.

La novità e la grande opportunità offerte dalla rete, anche

in questo caso, vanno ricondotte alla comodità e alla facilità di raggiungere i più vari testi, purché questi, ovviamente, siano già digitalizzati e messi a disposizione. Chi li leggerà troverà davanti a sé un nuovo supporto (per il quale avrà una percezione diversa del contesto della lettura), ma non muterà i modi con cui si accosterà alla sequenza di caratteri che formano il singolo testo.

Se non è il caso di approfondire, in questa occasione, il grado di attendibilità testuale di molte delle pubblicazioni offerte in rete (anche se la riflessione non va considerata affatto secondaria, visto l'uso che spesso, anche in ambito accademico, viene fatto di testi digitalizzati in modo approssimativo, senza la necessaria correttezza non solo filologica ma nemmeno tipografica), è invece opportuno rilevare che, per molti aspetti, si sta imponendo un nuovo canone letterario, sia a livello mondiale (quali titoli sono ospitati nelle grandi biblioteche di Internet in lingua inglese?) sia a livello locale (quali testi, per esempio, sono offerti in italiano?). La ridefinizione del panorama letterario è frutto, nella maggior parte dei casi, non solo o non tanto delle scelte degli studiosi e dei critici, quanto dell'intervento degli stessi lettori, che suggeriscono quali testi digitalizzare, o addirittura digitalizzano loro stessi i testi preferiti.

2. A questo punto è opportuno introdurre la seconda delle tre voci sulle quali si sofferma questo intervento, quella della evidente presenza, in rete, di varie comunità di lettori. Non si tratta, in questo caso, di nicchie di mercato, quanto di gruppi culturali aggregati da comuni interessi, nei quali lo scambio di esperienze è agevolato dalla facilità dei contatti perseguibili con programmi di posta elettronica o di conversazione a viva voce. Prolificano dunque i siti dedicati agli scambi di esperienze: senza porsi troppi problemi sulla scomparsa del libro, sono numerosi i cultori della lettura, gli appassionati che danno vita a veri e propri club. La tipologia di questi lettori merita senz'altro un'indagine approfondita, in attesa della quale si possono fornire solo alcune impressioni: almeno per quanto riguarda l'Italia si tratta di lettori giovani, non occasionali, capaci di dialogare attraverso lo strumento informatico, ma soprattutto motivati a parlare del loro autore o del loro libro preferito.

Sempre riconducendo la riflessione all'Italia, sarebbe interessante una rilevazione che definisse l'elenco degli autori contemporanei cui vanno le maggiori attenzioni, rilevando, con una strumentazione nuova, il grado della ricezione di un libro, o meglio, per

ripescare una formula critica molto in uso nel passato e in questo caso ancora funzionale, la «fortuna» di un autore o di un'opera.

Come esistono siti destinati agli amanti dei modelli di radio d'epoca e agli appassionati della Vespa (in questo caso con l'iniziale maiuscola, intendendo il motociclo della Piaggio, ma ci sarà senz'altro un sito per chi si interessa dell'imenottero), così sono sempre più numerosi i siti dei fans di singoli scrittori, noti e meno noti: talmente numerosi che è impossibile e inutile darne qui un elenco.

L'osservazione vale anche per il passato, con molti e disparati siti dedicati soprattutto alle figure della letteratura dal Settecento al Novecento. Per sottrarsi, anche negli esempi, al dominio anglofono, può essere utile citare un caso francese: si tratta di un sito dedicato a Louis-Ferdinand Celine, che presenta alcuni caratteri ricorrenti anche per altri autori: «Ce site se veut un lieu de rendez-vous avec le docteur Destouches. Il vous proposera un voyage, sous forme de feuilleton bimestriel, dans l'univers de l'écrivain, du médecin et de l'homme. // Vous y trouverez des textes, des images, des sons, des références bibliographiques, des adresses, des liens vers d'autres sites...» (<http://www.chew.com/lfceline/>).

Gli esempi relativi alla letteratura italiana moderna e contemporanea sono pochi (si potrebbero ricordare alcune iniziative individuali che danno informazioni sulla vita e le opere di scrittori novecenteschi, da Savinio a Bontempelli a Pasolini), per cui non si può che auspicare lo sviluppo di progetti collettivi (anche pubblici) capaci di valorizzare, anche sulla rete, autori e titoli italiani, non limitandosi (come già avviene) alla trascrizione dei testi.

Interessante, peraltro, a questo proposito, la costruzione, via Internet, della propria immagine e la presentazione della propria attività perseguita da alcuni scrittori contemporanei, alla ricerca di un nuovo rapporto con i propri lettori o con quelli che potrebbero diventarlo. Emblematico il sito di Carmen Covito, che, sotto lo slogan: «Benvenuti in un sito romanzesco», propone un indice davvero ricco: pagine di romanzi della scrittrice, racconti, schede di libri appena letti e film appena visti, saggi vari, collegamenti ad altri siti.

Ancora due osservazioni, prima di chiudere la riflessione su questo secondo punto dedicato ai lettori in rete. La prima per ricordare l'esistenza di siti e di riviste culturali «in linea», che, anche in Italia, offrono suggerimenti e informazioni di lettura. Può

essere utile citare Alice – www.alice.it – contenitore di parecchie pagine culturali, che ospitano numerosi informazioni librerie e addirittura una rivista: *Caffè letterario*. Proponendo il tema dell'influenza dei critici librari e musicali che operano in rete, i promotori di «Alice» scrivevano (luglio 1999) che «in alcuni siti le recensioni sono in qualche modo “sponsorizzate”, ma in molti altri sono frutto di un lavoro redazionale tradizionale, che comporta scelte non dissimili da quelle fatte per i periodici di critica letteraria». E aggiungevano, con un certo orgoglio: «Il punto sta nell'avere gli strumenti per poter valutare quale sito appartenga al primo gruppo e quale (e qui corre l'obbligo di dire ‘come il nostro’) al secondo». Il tema degli strumenti con i quali riconoscere la qualità di un sito o di un intervento in linea dovrebbe davvero imporsi all'attenzione del mondo culturale, ma anche questo è un tema cui qui si può solo accennare.

La seconda osservazione richiama particolari iniziative personali, per lo più straniere, che non si potrebbero definire altrimenti che «curiose». Michael D. Parker, definibile (secondo le statistiche italiane) «forte, o fortissimo, lettore», nel sito *A Celebrating of Reading* riporta tutte le possibili informazioni sulle letture da lui condotte dal 1950 a oggi: dall'inventario dei libri letti (in ordine alfabetico, con la data di lettura e l'indicazione di genere, a volte un po' discutibile: «Vita Nuova, 1969, Short Novel»), alle letture in corso, ai libri in attesa sullo scaffale. In particolare sono riportate brevi schede di lettura, e un giudizio critico personale, su ogni libro letto (mese per mese) dal 1997 in poi (<http://idt.net/~mparker/>). Gilles G. Jobin, del Québec, riporta invece, nel sito personale *Au fil de mes lectures*, una selezione delle migliaia di citazioni raccolte «da sempre» («la maggior parte delle quali non si trovano in alcuna collezione già pubblicata»): l'elenco, al luglio 1999, consiste di 7.869 frasi, tratte da oltre 240 autori di tutto il mondo.

3. È chiaro, tuttavia, che chi parlava (e chi continua a parlare) dell'inevitabile fine della civiltà della stampa e delle tradizionali modalità di lettura, faceva (e fa) riferimento ad altro, perché non concepisce la rete come grande mercato ma (cosa che anche è) come il «Grande Iper testo», esemplificativo, in dimensione macroscopica, della struttura ipertestuale dei singoli siti e dei singoli ipertesti.

L'attenzione si sposta immediatamente sulla parola-chiave

«ipertesto», definibile, secondo alcuni teorici, proprio in funzione di una nuova modalità di lettura, dal carattere «non sequenziale», soprattutto quando propone anche immagini e suoni, perseguendo un alto grado di multimedialità.

Non è il caso di discutere qui le teorie dell'ipertesto o degli ipermedia. Quello che si può invece sollecitare è un approfondimento delle categorie, ormai consolidate e convenzionalmente banalizzate, relative alle modalità con cui si svolge la lettura ipertestuale.

Non si tratta, certamente, di mettere in discussione le radicali novità strutturali di una combinazioni di testi uniti tra loro da collegamenti capaci di creare molteplici percorsi di lettura, quanto di riflettere sulla fine della sequenzialità inerente la lettura dell'ipertesto. Si potrebbe dire infatti che la fine della sequenzialità riguarda senz'altro l'uso dell'insieme dei materiali che danno vita all'ipertesto (ma pochi lettori, comunque, hanno esaminato una per una, e di seguito, tutte le voci dell'Enciclopedia Einaudi, buon esempio di ipertesto cartaceo, per non parlare di qualsiasi altra enciclopedia tradizionale «per voci»), mentre continua a essere sequenziale la lettura specifica delle singole parti scritte che compongono un ipertesto.

Ma a questo punto il discorso deve limitarsi solo a porre alcuni problemi. Per esempio si potrebbe obiettare che le osservazioni appena riportate valgono solo per alcune tipologie di ipertesto, in particolare quelle che propongono scritti destinati a trasmettere una qualsiasi forma di conoscenza (un insieme di leggi o un manuale di retorica, le istruzioni per il montaggio di un attrezzo o un documento storico). Diverso sarebbe il caso di un ipertesto narrativo fondato sulla voluta casualità dei suoi elementi, soprattutto se corredato di suoni e immagini. Tutto vero, anche se, di fronte a molti ipertesti di finzione, si potrebbe richiamare la letteratura e l'arte d'avanguardia, che, presentandosi nelle forme più varie, hanno però sempre richiesto specifici lettori o spettatori (implicitamente proponendone i caratteri).

La riflessione torna sul lettore, ma non è il caso di andare avanti su questa strada; come si comportano i lettori di opere sperimentali e i lettori di opere più tradizionali è tema diverso da quello qui affrontato, e per altro già noto. Più utile, forse, proporre un'ultima annotazione problematica, riguardante il «disagio» del lettore davanti alle narrazioni ipertestuali. La si può leggere in un rilevante

saggio teorico di Sergio Cicconi, *Narrativa ipertestuale? Non ancora, grazie* (in <http://www.cisenet.com/cicconi/hyperfiction/iper-narrativa.htm>), secondo il quale la cultura cui apparteniamo – e l'esercizio della lettura che in essa si è sviluppato con proprie modalità specifiche – fa sì che «ci troviamo ancora cognitivamente intrappolati nella logica della linea e inclini quindi a percepire come disorganizzata e persino caotica e fastidiosamente inconcludente ogni forma di narrazione che non risulti organizzata secondo quelle condizioni elementari [...] che definiscono una sequenza narrativa». Per questo, è la frase conclusiva del saggio, «pur se ci è possibile accedere analiticamente a opere narrative governate da logiche diverse da quella della linea, ci troviamo ancora naturalmente predisposti a tradurre le strutture non linearmente costruite in strutture comprensibili con la logica della linea, e, di conseguenza, siamo per lo più incapaci di produrre valutazioni di tali lavori che non siamo condizionate da un atteggiamento mentale essenzialmente lineare».

MERCATO DEI SUCCESSI Le molte strade delle guide turistiche

di Paola Dubini

Le guide turistiche: un mercato sempre più in crescita, ma difficile da stimare. Eccessiva diversificazione dei canali di distribuzione, scarsa concorrenzialità percepita fra i canali di vendita, distribuzione troppo ineguale, sproporzionata varietà nelle tirature dei singoli titoli, esistenza di mercati captive e crescita del trading online non suggeriscono grandi possibilità di risultati economici, pur nella ricchezza dell'offerta.

In principio erano le guide Baedeker, insieme al bastone da passeggio e all'ombrellino, indispensabile complemento dei viaggiatori inglesi di fine Ottocento; oggi sono prodotti editoriali variegati, destinati a segmenti specifici di mercato, che contribuiscono ad alzare un pochino gli asfittici tassi di lettura nel nostro paese.

Nel 1995, AIE stimava un mercato pari a oltre 153 miliardi a prezzo di copertina, corrispondenti a 6 milioni di copie vendute al prezzo medio di 25.700 lire. La libreria – che dovrebbe valere (il condizionale è d'obbligo perché la spanna è l'unità di misura) circa 35 miliardi nel 1998 – e la grande distribuzione sono canali rilevanti, in particolare per il mercato di fascia alta e di turismo culturale; a questi si aggiungono i chioschi e i negozi di souvenir, per i prodotti acquistati d'impulso, molto ricchi di fotografie, alcune edicole, gli autogrill e i distributori di benzina, le agenzie di viaggio e i tour operator, la vendita diretta e, negli ultimi anni, Internet.

Le difficoltà di stima delle dimensioni del mercato dipendono da diversi fattori:

– La varietà dei canali di distribuzione e lo scarso peso delle guide turistiche nell'economia dei diversi punti vendita. Il

dato medio rileva che in libreria le guide turistiche rappresentano il 4% dell'assortimento in volumi e il 6% in termini di incasso; anche negli altri canali, tuttavia, le guide turistiche sono una delle tante categorie merceologiche rappresentate.

- La scarsa concorrenzialità percepita fra canali di vendita. I principali operatori presenti sul mercato vendono i propri prodotti in un numero limitato di canali e non percepiscono la concorrenza con gli altri canali, non rilevando quindi la reale importanza nel comparto dei diversi concorrenti.
- La distribuzione ineguale di diversi titoli all'interno di una tipologia di punto vendita. Accanto a pochissime librerie specializzate con un assortimento molto ampio di guide, carte stradali e atlanti, vi sono alcune librerie con un assortimento di best seller e altre ancora – localizzate in specifiche zone di attrazione turistica – che offrono un buon assortimento in più lingue ma su una singola località e quindi un numero limitato di titoli.
- La grande varietà nelle tirature dei diversi titoli; i volumi con molto testo (prodotti in una lingua e poi tradotti in altre lingue attraverso accordi di coedizione o di pura traduzione) hanno tirature – per l'edizione italiana – che si aggirano da alcune centinaia di unità a 20.000 copie per i best-seller. La varietà si spiega con la diversa capacità di attrazione delle varie località turistiche e con le dimensioni dei bacini linguistici dei turisti diretti in tali località.

Si consideri la tabella sottostante, che elenca i siti turistici più visitati in Italia. Il best-seller di Amazon.com su una specifica località è una guida di Roma pubblicata da Eyewitness (*Eyewitness Travel Guide: Rome*) che è il 5.489esimo titolo più venduto sul sito (se si considera che Amazon dichiara di avere 8 milioni di clienti e un catalogo di 2,5 milioni di titoli, è lecito ipotizzare che le tirature siano di tutto rispetto). La *Guida d'Italia* di Rick Steves è in 1.920esima posizione, mentre la guida di New York, edita da HarperCollins (*Access New York City*, 8th edition), è in 3.753esima posizione.

Tabella 1 – Visitatori musei, gallerie e siti archeologici (migliaia di visitatori)

		1998	1997	Var % '98/'97	Introiti '98 mln lire	Introiti '97 mln lire
Roma	Colosseo	2.301	723	21,8	18.098	4.622
Pompei	Scavi vecchi e nuovi	1.974	1.964	0	17.025	16.648
Firenze	Galleria degli Uffizi	1.461	1.332	10	14.618	12.833
Caserta	Parco e Palazzo reale	1.164	1.077	8	2.682	2.545
Firenze	Galleria dell'Accademia	1.011	928	9	10.532	9.333
Firenze	Giardino di Boboli	841	886	-5	2.527	2.506
Tivoli	Villa d'Este	555	575	-3	2.890	2.973
Roma	Galleria Borghese e Museo	528	268	97	3.418	1.725
Roma	Palatino e Foro romano	511	975	-48	3.583	7.160
Firenze	Galleria Palatina	476	412	16	4.348	3.658
Roma	Castel Sant'Angelo	464	595	-22	2.913	3.354
Torino	Museo di antichità egizie	430	287	50	2.524	1.484
Firenze	Cappelle medicee	416	403	3	2.319	2.105
Paestum	Templi e museo	361	413	-12	1.230	1.229
Tivoli	Villa Adriana	320	315	2	1.340	1.398
Venezia	Gallerie dell'Accademia	320	315	2	3.131	2.766
Ostia	Scavi di Ostia antica	283	279	1	974	934
Napoli	Museo archeologico nazionale	278	258	8	1.410	1.259
Capri	Grotta azzurra	272	305	-11	1.615	1.898
Mantova	Museo di palazzo ducale	256	251	2	1.319	1.289
Totali		14.222	12.561	13	98.496	81.719

Fonte: Ministero per i beni e le attività culturali, 1998

- La frammentazione dell'offerta. La tabella 2 mostra i titoli delle principali case editrici italiane e la tabella 3 i titoli venduti da Amazon.com. Vista la ricchezza di offerta, è ragionevole aspettarsi che la redditività dei diversi attori dipenda da un numero molto limitato di titoli. Il segmento delle guide turistiche ha attratto, con il passare del tempo, un numero sempre maggiore di imprese: se nel 1982 solo 15 editori avevano nel proprio catalogo almeno una guida turistica, nel 1987 erano 26 e nel 1995 201. Anche il numero di titoli e di copie immessi sul mercato è progressivamente aumentato con il passare del tempo; infatti, i 479 titoli e i 3,6 milioni di copie del 1990 sono diventati, nel

Tabella 2 – I principali concorrenti italiani

Editore	N° collane	N° titoli in catalogo	Prezzo medio
Bernardini	1 (Gulliver)	25	32.000
Bonechi	18	75	12.000
Calderini	8	121	30.000
Centro del libro	1 (Fodor's)	40	40.000
Clup guide	6	88	25.000
De Agostini	25	402	30.000
EDT	2	150	40.000
Michelin	6	126	30.000
Moizzi	2	51	20.000
Nelles	3	103	32.000
TCI	40	551	45.000
Vivalda	3	20	20.000
Zanfi	2	108	30.000

Fonte: rielaborazione SDA Bocconi su dati cataloghi editori, 1999

Tabella 3 – Serie di guide turistiche disponibili su Amazon.com

Serie	N° titoli	Serie	N° titoli
AAA	10	Insight Pocket Guide	75
Access Guides	34	Knopf	35
Baedeker	10	Let's Go	68
Berkeley	18	Lonely Planet	75
Blue Guide	61	Michelin	75
Cadogan	16	Michelin Maps	75
Cheap Eats & Sleeps	6	Moon Handbooks	75
Culture Shock	56	National Geographic Driving Guides	12
Essential	75	National Geographic Park Profiles	8
Eyewitness	48	Off the Beaten Path	70
Fielding	52	Passport Travel	45
Fodor	75	Rick Steves	17
Frommer	75	Rough Guide	33
Globetrotter	3	Sierra Club	30
Green Guide	9	Simple Guides	27
Insiders	75	Travel-Smart	32
Insight Guide	75		

1994, 875 titoli corrispondenti a 6 milioni di copie. Il leader di mercato è il TCI che ha una tradizione consolidata nella progettazione e nella redazione delle proprie collane; la maggior parte dei concorrenti tende invece a tradurre e distribuire o a coprodurre i titoli nel proprio catalogo (Panel Demoskopea da fonte AIE).

- La presenza di numerosi operatori che all'occorrenza pubblicano guide turistiche non necessariamente a pagamento; gli editori che operano nel segmento delle guide turistiche sono circa 200, anche se il numero si riduce nettamente nel caso in cui si considerino solo gli editori con un catalogo significativo. Alcuni tour operator e alcune agenzie viaggio sono soliti regalare una guida ai propri clienti sulla destinazione di viaggio. Talvolta si tratta di prodotti in commercio; più spesso sono titoli di bassa qualità prodotti esclusivamente per il canale. Inoltre, gli enti pubblici territoriali spesso pubblicano titoli assimilabili alle guide turistiche per promuovere particolari itinerari o per ricordare occasioni celebrative specifiche.
- L'esistenza di mercati *captive*. I già citati tour operator e gli enti locali, ma anche il Touring Club – leader di mercato nel segmento turismo organizzato di fascia alta – possono contare su una base di lettori fedeli.

I concorrenti non mancano: in Italia ci sono oltre 20 riviste specializzate in turismo, con vendite che oscillano fra 30.000 copie («Weekend viaggi») e 115.000 copie («Dove»), videocassette, CD-Rom, prodotti allegati ai maggiori quotidiani e periodici; il valore del canale edicola è stimato in 130 miliardi circa, cui si aggiungono PC Shop, negozi all'interno dei musei, bancarelle ecc. per i prodotti multimediali.

In estrema sintesi, il sistema di prodotto è il risultato di decisioni relative al mix delle seguenti dimensioni:

- *Testo*: tipicamente, una guida turistica contiene informazioni relative a: la storia della località esaminata, una descrizione dal punto di vista naturalistico, architettonico, artistico dei luoghi, curiosità o elementi di tradizione e di folklore, indicazioni su piatti tipici e così via.
- *Illustrazioni e disegni*: contribuiscono a impreziosire il volume, ad «alleggerire» il testo o a trasformare in parte il prodotto in

souvenir, solitamente a un prezzo contenuto. La decisione di affidarsi a fotografi famosi o di privilegiare inquadrature particolari o «a tema» per la scelta delle illustrazioni accentuano le valenze di collezionismo rispetto a quelle di servizio e rendono le guide molto più vicine a libri illustrati da salotto che a strumenti agili di consultazione.

- *Piante della città e cartine*: aiutano il turista a orientarsi in una località sconosciuta o ad accedervi; attraverso la localizzazione di alberghi e luoghi di interesse, facilitano la progettazione degli itinerari.
- *Elementi di servizio*: rappresentano la parte che richiede maggiore frequenza di aggiornamento; si riferiscono a itinerari predefiniti con indicazioni di durate e tragitti, informazioni su alberghi, ristoranti, shopping, prezzi medi, orari di musei, procedure per ottenimento visti o profilassi, ecc. Contribuiscono a differenziare il prodotto e a favorire «l'acclimatamento» del turista nella località.

Altri elementi importanti di caratterizzazione del sistema di prodotto sono:

- il prezzo, che oscilla in media da 15.000 a oltre 50.000 lire;
- il formato e il numero di pagine; il formato è rilevante per discriminare fra i prodotti da consultazione in loco e quelli da collezione, in genere più grandi e ricchi;
- la rilegatura / la copertina. Le guide turistiche in genere possono essere tanto rilegate con copertina rigida quanto in broccia.

Ogni collana è l'espressione di un preciso progetto editoriale, caratterizzato dalla scelta delle località, dalla definizione del profilo di viaggiatore considerato e dei suoi bisogni informativi; il prezzo di copertina non è di per sé indicatore del mix testo / immagini / piante / itinerari che caratterizza il titolo. Le guide vendute tra le 10.000 e le 15.000 lire nei chioschi sono ricchissime di «immagini souvenir»; altri titoli ricchi di foto d'autore e destinati al collezionismo superano spesso le 50.000 di prezzo di copertina. La scelta del mix di valenze di prodotto non solo sintetizza le competenze della casa editrice nel soddisfare bisogni informativi di specifici target di mercato, ma determina la struttura di costo tipica del prodotto e le possibili fonti di economie nel caso di strategie di internazionalizzazione o di integrazione verticale. L'accuratezza delle informazioni è un elemento critico nel definire la qualità del

prodotto; per questo motivo, i titoli richiedono un aggiornamento costante e una modifica periodica della grafica e dello stile; le case editrici con una lunga tradizione editoriale aggiornano i loro prodotti ogni due anni circa e allargano il catalogo con nuovi titoli sulle destinazioni emergenti. Per minimizzare i costi di verifica delle informazioni, i principali operatori hanno attivato servizi diversi (fax, telefono, sito web) di comunicazione con i clienti, esortandoli a indicare imprecisioni o inesattezze.

Questa elevata frammentazione della domanda e dell'offerta, la varietà dei concorrenti, la dimensione contenuta del mercato non suggeriscono grandi possibilità di risultati economici per le case editrici, a meno di sfruttare rendite di posizione e di individuare mercati *captive*; la logica di progettazione e di produzione poi, che si basa su specifici progetti editoriali riguardo a ciascun titolo, non favorisce lo sfruttamento di economie di scopo in fase di progettazione e di redazione.

Internet sembra favorire un ripensamento radicale del business attraverso un maggiore sfruttamento delle economie di raggio d'azione e un più rapido aggiornamento di un numero ristretto di informazioni, unito a una maggiore standardizzazione di alcune informazioni di contesto (e questo permette lo sfruttamento di economie di scala); dopo la vendita di prodotti di elettronica e di libri e la crescita del *trading online*, le agenzie viaggi sembrano essere i prossimi *enfants prodiges* della rete. Le compagnie aeree già offrono una grande varietà di servizi sui propri siti e circa il 20% dei biglietti aerei emessi è venduto in rete. Tutti i principali editori di guide turistiche hanno un proprio sito, che svolge prevalentemente attività di comunicazione del proprio catalogo e che permette – attraverso *link* con le principali librerie virtuali – l'acquisto in rete; inoltre, cominciano ad apparire servizi e prodotti che sfruttano le possibilità di *mass customization* offerte dalla rete. Alcune case editrici (ad esempio Rough Guides) pubblicano anche in rete le versioni integrali di alcune guide di maggior successo e dichiarano che questa operazione spinge le vendite dei prodotti tradizionali in libreria e permette al visitatore di comporre la propria versione di guida turistica a partire dalla base informativa consultabile e scaricabile in rete (www.roughguides.com). In altri casi e per specifiche località (www.eurodata.com), il turista può gestire autonomamente tutti gli aspetti relativi all'organizzazione del pro-

prio viaggio e costruirsi – attraverso l'utilizzo di un apposito software – una guida turistica personalizzata a un costo contenuto. Per ora la maggior parte dei servizi offerti è gratuita, ma la possibilità di effettuare micropagamenti in rete a costi molto contenuti permetterà in tempi brevissimi anche agli editori di guide (come già avviene per le enciclopedie e per le riviste specializzate) di vendere informazioni e servizi online da soli o in partnership con altri attori che soddisfano bisogni del turista (linee aeree, agenzie di viaggio, società di assicurazioni, alberghi e ristoranti, aziende artistiche, culturali e dello spettacolo).

L'autore ringrazia gli editori che si sono lasciati intervistare, l'AIE che ha stimolato una ricerca sulle guide turistiche e Elisabetta Marafioti della SDA Bocconi per l'aiuto fornito.

MERCATO DEI SUCCESSI

La cucina in libreria

di Luca Clerici

Libri di cucina: a prima vista una piccola fetta di mercato, ma in realtà un universo librario consolidato e dinamico i cui confini sono difficili da stabilire. L'editoria «gastronomica», infatti, è un vero e proprio arcipelago di proposte e ormai vanta classici come l'Artusi e il Cucchiaino d'argento, monografie (dal pesce azzurro alle uova, dalla pizza alla nutella) e persino testi letterari in cui la tavola ha un ruolo essenziale (come dimenticare il personaggio del detective-gourmet Pepe Carvalho di Montalbán recentemente visto anche in televisione?).

A prima vista, quello dei libri di cucina sembrerebbe un circoscritto settore specifico cui le librerie di discrete dimensioni dedicano uno scaffale, per lo più defilato. Certo, la sensazione è che questi libri si vendano sempre, ma senza performance strepitose: non per niente nelle classifiche dei best-seller i titoli «gastronomici» non sono mai entrati. A mettere in dubbio questa prima impressione basta però un po' di buon senso: quante saranno le case italiane in cui non c'è almeno un ricettario? Come mai esistono tanti periodici dedicati alla cucina e perché ogni settimanale per la famiglia ospita una rubrica fissa dedicata all'argomento?

In effetti, quella che a prima vista può sembrare una piccola fetta di mercato si configura in realtà come un universo librario consolidato e quanto mai dinamico, i cui confini (di genere, tipologici, editoriali, economici) sono molto difficili da stabilire. Esistono infatti editori che hanno in catalogo un solo fortunato titolo e editori di collane specializzate: *I mangiari* di Maria Pacini Fazzi editore, i *Sapori di* – ricette classiche regionali italiane – firmate Idealibri, gli economici *Fiordicucina* della fiorentina Bonechi (*Pizza, Le uova, Il pesce bianco mediterraneo gesto per gesto*), e ancora la serie dedicata alla cucina etnica della Fabbri che propone ad esempio *India* di Arinash Ganesh e Mary Archer e *Giappone* di

Minoru Hirozawa e Giovanna Canova Tura. Sono collane anche molto nutrite (*Cultura regionale* di Franco Muzzio Editore conta 46 titoli, dalla *Cucina vicentina* di Sandri e Faloppi alla *Gastronomia del Parco del Po* di Pozzetto), che spesso offrono prodotti a prezzi interessantissimi: nei Tascabili Economici Newton ecco *La cucina della Liguria* e *La cucina della Sardegna* di Alessandro Molinari Pradelli, entrambi a 1.000 lire. Esistono poi editori esclusivamente «gastronomici» e libri di cucina solitari ospiti di cataloghi di cultura (Feltrinelli con *Mangiare da re*, firmato dal mitico artefice della «Santa» di Genova Nino Bergese, Sellerio con *Cucina vegetariana e naturismo crudo* del Duca di Salaparuta).

Come in ogni famiglia di libri che si rispetti, anche in cucina esistono i classici: primo long-seller della serie, il capolavoro del codificatore della storia culinaria nostrana, al quale sono dedicati innumerevoli siti Internet. Secondo Piero Camporesi, la *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (1891) di Pellegrino Artusi ha contato per l'unificazione nazionale più dei *Promessi sposi*, anche grazie alla sua straordinaria diffusione: con la ristampa numero 106 del 1981 si contano 883.000 copie vendute. Sono cifre relative alla sola edizione Giunti Marzocco (cui andrebbero sommati i dati relativi alla versione speciale approntata per «Il Secolo XIX» di Genova nel 1991), ma il *Catalogo dei libri in commercio* elenca altri 15 editori dell'opera, blasonati (Einaudi, Mursia, Vallardi-Garzanti) e commerciali (Sperling & Kupfer), con prodotti economici (Rizzoli «Superclassici») e supereconomici (Newton Compton).

In realtà, oggi l'Artusi si può considerare un libro più di lettura che di consultazione pratica, a differenza di altre due opere capitali del genere, entrambe campioni di vendita sin dalla prima uscita. «Di Voi, Signore e Signorine, molte sanno suonar bene il pianoforte o cantare con grazia squisita (...) Ma, ahimè, non certo tutte, facendo un piccolo esame di coscienza, potreste affermare di saper cuocere alla perfezione due uova al "guscio"»: la dedica alle lettrici si legge in una delle prime edizioni di *Il talismano della felicità* (1927) di Ada Boni, raccolta di ricette pubblicate a partire dal 1915 sulla rivista mensile di economia domestica «Preziosa». A detenere i diritti dell'opera è l'Editrice Colombo di Roma, che a testimonianza di un inossidabile successo ha pubblicato nel 1999 un'ennesima «Nuova edizione» – negli ultimi decenni ogni ristampa

mediamente conta dalle 10.000 alle 15.000 copie, e spesso si sono avute due ristampe nel medesimo anno.

Se Ada Boni ha il merito di rivolgersi a un pubblico femminile «allargato» con ricette disposte in ordine progressivo di difficoltà secondo un ideale di moderna «alfabetizzazione culinaria», l'équipe artefice del *Cucchiaio d'argento* (Editoriale Domus) centra in pieno le esigenze della donna italiana nell'epoca del boom economico. Una donna con poco tempo a disposizione, spazi domestici ridotti, alle prese con i primi piccoli elettrodomestici. Dal 30 marzo 1950 a oggi le edizioni si susseguono ininterrottamente registrando di volta in volta i mutamenti del costume gastronomico (alle «Ricette regionali» si aggiungeranno ben presto sezioni dedicate ai «Sandwiches», alla cucina cinese ecc.). Nel 1985 le copie vendute sono 550.000; con la seconda ristampa dell'ottava edizione (novembre 1997) si supera quota 800.000. Fra i classici figurano poi sia le opere di Suor Germana (titolare di una rubrica di «economia domestica» su «Famiglia Cristiana»), autrice del costoso *Il grande libro della cucina facile. La guida tutta illustrata per preparare e presentare magnifiche ricette* (Piemme, 140.000 lire contro le 95.000 del *Cucchiaio* e le 70.000 del *Talismano*), sia l'ultima imponente «enciclopedia» italiana dell'arte culinaria nazionale e internazionale, *La grande cucina* di Luigi Carnacina edita da Garzanti nel 1960, alla terza edizione nel 1965, alla undicesima nel 1980. Testo per esperti e professionisti, il Carnacina è davvero la summa della cultura culinaria moderna, e chiude l'epoca in cui la varietà delle conoscenze in materia di ricette appare vasta sì, ma dominabile. D'ora in poi la pubblicistica gastronomica esplose in una miriade di proposte che rispondono agli interessi alimentari e alle differenti disponibilità di tempo di lettori quanto mai diversificati, abitanti di un mondo le cui coordinate alimentari sono sempre più labili.

Per accennare alla varietà dell'attuale vastissima produzione si potrebbero disporre alcuni titoli emblematici fra due estremi opposti: da un lato ricettari concepiti per l'utilizzo pratico, dall'altro i libri di cucina più da leggere che da usare, in un nutrito insieme di testi d'indole sia narrativa sia saggistica. A dispetto del disinteresse pressoché assoluto verso il cibo che E.M. Forster denuncia in *Aspetti del romanzo*, non mancano testi narrativi in cui la tavola ha un ruolo essenziale: se in *Afrodita* Isabel Allende alterna novelle

e ricette (di Pachita Llona), ogni racconto giallo di Danila Comastri Montanari si conclude con la ricetta tradizionale intorno a cui ruota la narrazione (*Ricette per un delitto*). Del resto, il genere letterario più confacente ai riti culinari è proprio il giallo: uno dei caratteri principali del detective-gourmet Pepe Carvalho è il gusto per la buona tavola, e infatti Manuel Vázquez Montalbán propone le sue ricette anche in forma di manuale (*Ricette immorali* e *Le ricette di Pepe Carvalho*). Fra i precursori corrono alla mente due personaggi: il corpulento coltivatore di orchidee e raffinato gastronomo Nero Wolfe e Thomas Lieven, il play-boy buongustaio e agente segreto di *Non è sempre caviale* di Johannes Mario Simmel (sottotitolo: *Le audacissime avventure e le squisite ricette dell'agente segreto suo malgrado Thomas Lieven*). Ma a essere scandito da numerose ricette è pure un romanzo italiano più recente, il familistico e quasi intimo *Casalinghitudine* di Clara Sereni.

Lasciando da parte la tradizione dei viaggi enogastronomici in cui il tema ha rilevanza assoluta (basti ricordare due classici, *Il ghiottone errante* di Paolo Monelli e *Vino al vino* di Mario Soldati), l'argomento «cucina» ha grande spazio nella saggistica, in quella gastronomicamente specializzata ma anche in altri ambiti disciplinari (la storia anzitutto), ed esistono pure volumi di piacevole intrattenimento colto sul tema. Accanto a opere di ampio respiro come *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette e trattati sulla civiltà della tavola dal XIV al XIX secolo* a cura di Emilio Faccioli ecco infatti *L'alice delle meraviglie. Storia, curiosità e ricette dell'acciuga, «pane del mare»* di Miti Vigliero Lami: qui *Le ricette* costituiscono l'ultima tappa di un itinerario culturale che comprende l'agile *excursus* storico *All'inizio fu il «garum»* (il celebre intruglio romano), la *Leggenda delle acciughe* e una *Piccola antologia di narrativa, canti, filastrocche, ninne nanne e poesia* con testi di Montale, Rodari e altri cantori del pesce azzurro. Alla specializzazione «monografica» (Renato Bergonzini scrive *In cucina con l'Aceto Balsamico. Breviario di storia e singolare umanità del celeberrimo Aceto Balsamico, nonché libro meraviglioso di tutte le cose che con esso si possono ottenere in cucina*) si affiancano ricerche più affabili, come quella di Wanda Passadore: in *Famosi e golosi. A tavola con i personaggi della storia* si leggono le ricette dei Bucatini alla Caruso, del Filetto mignon alla Bella Otero, della Salsa Talleyrand. Analogo gusto per la *trouvaille* sfiziosa – questa volta in ambito lette-

rario – ispira sia *L'uovo alla cock* di Aldo Buzzi, raccolta di ricette d'autore fra cui figura il celebre *Risotto patrio. Rècipe* di Carlo Emilio Gadda, sia l'antologia tematica *Lette e mangiate* di Giulia Marcrì e Giovanna Nigi, che individuano passi tratti da opere antiche e moderne, da Petronio Arbitro alla Allende, trasformandoli in ricette grazie alle annotazioni di accompagnamento ai testi. Quanto al grande schermo, la casa editrice Lindau pubblica ricette ispirate a film famosi, fra cui *Via col Vento*, *A qualcuno piace caldo*, *La vita è meravigliosa*.

Nel mondo dei ricettari veri e propri non mancano naturalmente libri con un taglio altrettanto ricercato, come *A tavola con le streghe. 100 ricette gastronomiche per sedurre* di Enrico Malizia e Hilde Ponti o come *Vietato vietare. 13 ricette per vari dis gusti* di Luigi Veronelli, rassegna di ricette «esotiche» raccapriccianti per il palato abituato alla cosiddetta cucina internazionale. La porzione maggiore di questa produzione è però appannaggio di ricettari d'autore, firmati da cuochi esperti, non di rado popolari protagonisti di programmi televisivi. Gianfranco Vissani è l'ultimo chef balzato agli onori dei mass media, ma Elena Spagnol, Vincenzo Buonassisi e Lisa Biondi sono famosi ormai da tempo. Ad accomunare i più interessanti fra i loro lavori c'è il fattore prezzo, particolarmente basso: *Il meglio della cucina tradizionale di Lisa Biondi* è un'offerta straordinaria: 260 pagine a colori, 12.900 lire. A conferma del fatto che si possono realizzare ottimi libri illustrati a basso costo, ecco l'interessante proposta di Anne Wilson targata Köne-mann: i suoi «Superpocket» illustrati, dedicati a «ricette in situazione» (*Ricette per feste di bambini*), a tradizioni specifiche (*Cucina spagnola*), a «non-piatti» (*Hamburger & panini imbottiti* e *Stuzichini da favola*) costano solo 2.900 lire.

Libri di cucina, libri per tutti i gusti, dunque: lungi dal configurarsi come un ambito di nicchia, l'editoria «gastronomica» è un vero e proprio arcipelago di proposte che fanno pensare a un mercato in espansione, di dimensioni difficilmente quantificabili. Del resto, l'alimentazione è diventato argomento di interesse comune, nei suoi molteplici aspetti, anche dietetici e salutistici, come testimoniano editori specializzati in *Altricibi*, titolo del catalogo delle Edizioni Sonda. Perciò, dietro all'apparente omologazione gastronomica imposta dal deprecato trionfo dei fast food a scapito di tante trattorie vecchie e nuove, si nasconde una nuova curiosità

per la tavola davvero cosmopolita e priva di pregiudizi. Fra le mille proposte disponibili (per palati vegetariani, per amanti dei cibi naturali, integrali ecc.), ecco persino un ricettario dedicato a uno dei più fortunati simboli dell'emancipazione alimentare contemporanea: con buona pace dei bongustai tradizionalisti, Paola Balducci propone ben *Trecento semplici e originali ricette per cucinare con la nutella*.

IL PUBBLICO
DELLE BIBLIOTECHE
Biblioteca e scuola
di Miranda Sacchi

La scuola non sembra ancora in grado di progettare strategie per formare lettori e mettere in piedi vere e proprie biblioteche. Eppure la biblioteca scolastica sarebbe lo strumento migliore per avvicinare i giovani al libro e alla lettura: ma per fare questo è necessario realizzare una biblioteca che sia davvero luogo di conservazione, gestito da personale qualificato, che sappia di biblioteconomia e bibliografia e sia in grado di creare sempre maggiori rapporti di scambio e confronto tra scuola e biblioteca pubblica.

Benché oggi sia consolidata la convinzione che il compito della scuola (soprattutto di quella dell'obbligo) sia insegnare a ogni cittadino a leggere, scrivere e far di conto, è indubbio che, statistiche alla mano, la scuola non sembra affatto aver conseguito tale obiettivo.

In questo ultimo decennio si sono intensificati gli interventi di denuncia delle inadempienze della scuola, considerata la maggior imputata, la causa prima e ultima della non-lettura in Italia. Tuttavia, contemporaneamente all'incapacità della scuola di progettare strategie per formare lettori, nell'ultimo quarto di secolo si è sviluppata e consolidata, se pure con fatica e difficoltà, la rete bibliotecaria. Ed è proprio la biblioteca, quella pubblica ovviamente, che si è posta e continua a porsi nella scuola come coscienza critica, quasi grillo parlante a cui è stato affidato il compito di trasmettere il sapere e la conoscenza attraverso lo strumento del libro (del resto libro e lettura sono i due elementi che accomunano e legano biblioteca e scuola).

Ma cosa succede veramente nei vari ordini di scuole? I programmi ministeriali, per esempio per la scuola elementare, prevedono che, dopo il conseguimento delle capacità relative all'uso del codice verbale e della corretta comunicazione in lin-

gua italiana, si assicuri all'alunno una buona competenza scritta, attraverso il «ricorso oltre che ai testi scolastici e ai libri della biblioteca di classe, a una varietà di materiali idonei a incentivare il bisogno di leggere. La scuola non dovrà trascurare alcuna iniziativa utile ad avvicinare i fanciulli al libro. Così consentirà loro l'accesso diretto alla biblioteca (che va quindi attrezzata a questo scopo), li solleciterà a segnalare l'acquisto di libri o pubblicazioni periodiche cui siano particolarmente interessati, e riserverà alla lettura personale tempi adeguati nell'arco della settimana» (DPR, 12 febbraio 1985, n. 104). Le indicazioni metodologiche proposte dai programmi della scuola media statale, invece, suggeriscono di curare in modo particolare la lettura e di incoraggiare all'uso della biblioteca di classe, ove esistente, o della scuola o pubblica visto che «leggere è l'essenziale strumento educativo di accesso al patrimonio culturale e naturale fattore di autocultura» (Decr. Min., 9 febbraio 1979).

Comunque, per quanto la lettura sia largamente presente nelle indicazioni metodologiche offerte dal Ministero della pubblica istruzione, non risultano altrettanto evidenti i riferimenti alla necessità e al modo in cui istituire una biblioteca scolastica. Eppure, come ha sostenuto anche Donatella Lombello intervenendo al convegno «Imparare a imparare: la nuova centralità della biblioteca scolastica» (svoltosi a Bologna nel 1999 nell'ambito della Fiera del libro per ragazzi), la presenza nella scuola della biblioteca implica per sua natura «modalità didattico-educative centrate sullo studente, sui suoi ritmi e stili cognitivi e personali, secondo i caratteri della condivisione – non della trasmissione – del sapere in senso orizzontale e verticale».

Da una ricerca realizzata su incarico del Ministero della pubblica istruzione si può inoltre concludere che in Italia non esistono biblioteche scolastiche degne di questo nome e che, anche quando la biblioteca scolastica c'è, è ben lontana dagli standard richiesti. Del resto, dall'esame del linguaggio usato da insegnanti ed esperti impegnati a sostenere le biblioteche scolastiche, risultano assenti parole-chiave come biblioteconomia e bibliografia, discipline peraltro proprie di chi opera in biblioteca (a tutti i livelli, pubblica, privata o scolastica) e assolutamente necessarie per chi deve raccogliere, conservare e utilizzare documenti e libri. Oltre a

ciò, il ruolo di supporto scientifico, di consulenza biblioteconomica è stato dalla scuola riconosciuto alla biblioteca pubblica quando nel 1995 è stato sottoscritto il «Protocollo d'intesa tra il Ministero per i beni culturali e ambientali e il Ministero della pubblica istruzione». Nello stesso anno l'Associazione Italiana Biblioteche ha persino curato le «Linee guida per le biblioteche scolastiche». Ma il mondo della scuola si muove con lentezza, nonostante sia stimolato da più parti e gli insegnanti siano sempre più interessati alla questione. Eppure risulta evidente che dove la biblioteca funziona (personale professionalizzato, sede accogliente, ampio orario, patrimonio documentario aggiornato con tempestività, attrezzatura idonea, attività di promozione del libro) i lettori aumentano velocemente.

In attesa di un organico progetto per realizzare il «Sistema bibliotecario nazionale», annunciato già nel 1979, i bibliotecari più attenti e impegnati sono riusciti e tuttora riescono a far aumentare gli stanziamenti per l'acquisto di libri, ad ampliare l'organico del personale introducendo nuove figure specializzate, a rinnovare la sede e, soprattutto, a promuovere il libro, attraverso la compilazione di bibliografie mirate (per argomenti o destinatari), percorsi di lettura rivolti ai ragazzi delle scuole dell'obbligo e la programmazione di iniziative di invito alla lettura con verifica finale dell'efficacia del lavoro svolto – tutte attività che, del resto, caratterizzano la vita delle biblioteche pubbliche e ne garantiscono l'efficienza. A supporto di quanto affermato e come esempio, si può prendere in esame l'iniziativa nella quale, ormai da dieci anni, sono impegnate le biblioteche comunali attive nel territorio milanese, coordinate dal Servizio biblioteche della Provincia di Milano. Dal 1989, con cadenza annuale, si pubblicano «Un libro è» e «Tempo lib(e)ro», rivolti rispettivamente ai bambini della scuola elementare e ai ragazzi della scuola media: sono fascicoli contenenti circa settanta titoli scelti tra le novità editoriali con l'intento di indirizzare i giovani a una lettura individuale e libera da vincoli scolastici. Nel 1995 è poi maturata la decisione di rivolgersi direttamente ai ragazzi offrendo loro la possibilità di esprimere un personale giudizio sui libri letti. È così nato nel 1998, e proseguito nel 1999, «Superelle», concorso tra i bambini dai 5 ai 10 anni che hanno utilizzato le edizioni di «Un libro è» pubblicate negli stessi anni. «Superelle», premio per il «Super-

libro» e per il «Superlettore», è promozione e verifica, è momento di festa e confronto, soprattutto con la scuola che nel regolamento del concorso figura proprio come l'istituzione centrale in cui finalmente si discute di libri, di biblioteche e di biblioteconomia.

MONDO LIBRO 1998-1999

Calendario editoriale

Verso l'industria dei contenuti
e la fanta-editoria
di Raffaele Cardone

Almanacco ragionato delle classifiche

All'insegna della narrativa
di Giuseppe Gallo

Diario multimediale

Sempre più interconnessi
di Cristina Mussinelli

Regesto dei dibattiti

Lo sconforto dei letterati doc
di Luca Clerici e Bruno Falchetto

Cruscotto europeo

Alla cattura del lettore occasionale
di Giovanni Peresson

CALENDARIO EDITORIALE
Verso l'industria
dei contenuti
e la fanta-editoria
di Raffaele Cardone

Un'annata editoriale con modesti risultati economici ma segnata da una grande attività: riorganizzazione aziendale, razionalizzazione dei costi, nuove librerie, novità in tutti i campi. L'editoria italiana definisce le reali dimensioni del proprio mercato, colma il distacco con quella europea e si prepara per un futuro tecnologico carico di promesse. Resta, irrisolto, il problema del basso indice di lettura.

Nel giorno in cui si inaugurava la Buchmesse l'umanità passava i sei miliardi. Una coincidenza? Non da poco: mercati che si allargano in modo esponenziale, in parte anche per i libri, tanto che i grandi gruppi editoriali stanno investendo sia nei vari settori dell'industria dei contenuti sia nei prodotti tradizionali (libri, riviste, fascicoli) soprattutto nelle aree di lingua spagnola e in Cina.

Eppure, gli editori che assistevano, sempre a Francoforte, alla ventunesima conferenza internazionale sulla distribuzione libraria, sentivano parlare di un futuro tecnologico e informatizzato che scandiva la progressiva uscita di scena del libro «stampato». Fino al 2005 avremo ancora il libro così come lo intendiamo, ma siamo già nel mezzo di una rivoluzione che in pochi anni cambierà l'editoria più di quanto sia cambiata negli ultimi cent'anni: Mike Shatzskin della statunitense «Idea Logical Company» ha dichiarato che nel 2020 «the book will probably be gone». Dove? In Internet, negli e-book, nei supporti multimediali e nel *print on demand*. Per Microsoft, in quella data, sarà anche diversa la voce del vocabolario: «Book. A substantial piece of writing commonly displayed on a computer or other personal viewing device».

Messi momentaneamente da parte gli slanci della fanta-editoria (che però già oggi possiede le risorse tecnologiche descritte come i capisaldi del futuro) e tornando con i piedi per terra, qui, in Italia, i segnali di cambiamenti radicali non mancano: sono certamente legati al diffondersi del-

l'informatica e di nuovi prodotti tecnologici ma, soprattutto, a una diversa prospettiva nella quale si è avviata l'industria libraria italiana; un processo iniziato da qualche anno che sta dispiegando con evidenza ruoli, strategie produttive, modelli di business, nuovi canali di vendita e nuove aree strategiche dove intervenire; e che chiede, con una certa urgenza, anche un adeguamento legislativo, fiscale e normativo per potersi esprimere al meglio.

Certamente, dovremo attendere ancora qualche anno perché le nostre abitudini di lettura cambino in maniera tangibile, tenuto conto che l'Italia è, tra i tredici maggiori Paesi del mondo, al nono posto nella penetrazione dei decoder per la tv, al decimo dei pc e dei collegamenti a Internet, all'undicesimo nell'uso dei cd-rom e che il valore percentuale della spesa in «information technology» in rapporto al Pil nazionale è di 1,45: ben al di sotto della media europea, 2,31 (Forum Isimm su dati Censis) e a parecchie lunghezze da quei paesi (Usa, 4,53; Gran Bretagna, 3,36; Giappone, 2,61 e Francia, 2,51) dove le nuove tecnologie avranno una ricaduta più veloce sul mondo del libro.

Se a casa nostra il futuro prossimo non sarà così digitale, abbiamo almeno dati più precisi e articolati sul presente dell'industria editoriale: il 1999 è stato l'anno della tanto attesa riclassificazione del mercato librario – condotta dall'Ufficio Studi dell'AIE – che sposta il giro d'affari per il 1998 a 6.248 miliardi (6.728 se si includono i prodotti professionali su cd-rom), dai 4.330 miliardi delle stime precedenti, considerate ufficiali. Modesto, fatti i confronti sulla stessa scala, l'incremento sull'anno precedente +1,8%, ma il dato colma finalmente quel distacco con l'editoria europea giudicato poco credibile. Anche la produzione, secondo i dati provvisori dell'Istat, registra un + 1,5% piuttosto tiepido, tenuto conto che, per soddisfare una richiesta sempre più articolata e segmentata in un maggior numero di canali di vendita, la capacità di soddisfare la domanda dipende in buona parte, come è inevitabile, da una maggiore produzione di titoli, che gioca un ruolo centrale nel rapporto tra editori e pubblico. La riclassificazione del mercato ha però evidenziato non solo che cosa siano, oggi, il mercato e il prodotto editoriale, ma anche quale sia il reale peso economico, occupazionale e culturale del settore.

Il mondo del libro italiano è dunque tutt'altro che una foresta pietrificata e si sta riorganizzando per raggiungere nel corso dei prossimi anni risultati migliori. Gli attori chiave (editori, distributori, librerie) hanno più chiaro quali siano le attività che devono essere svolte per valorizzare il prodotto libro, tenendo conto delle dimensioni, della struttura e delle competenze specifiche proprie delle singole aziende. Se il cambio di rotta è leggibile anche a livello generale, è però nell'attività delle case editrici protagoniste del mercato (cfr. la sezione *Alti e bassi editoriali*) che si possono meglio individuare i processi innovativi, i fattori di successo, i cambiamenti tangibili del fare editoria. Cambiamenti che vanno posti in rapporto

con quelli relativi alla composizione del pubblico e delle sue necessità e abitudini di lettura. I dati salienti sono la crescita del pubblico femminile, la sensibilità verso il prezzo, la risposta alle iniziative di marketing ecc.; senza dimenticare che il 1999 è l'anno della riforma della scuola, una scuola più informatizzata e con nuovi programmi didattici, che ha già in parte stravolto gli assetti degli editori di scolastica (molti editori di scolastica di medie e piccole dimensioni hanno chiuso, altri hanno preferito vendere) e il libro scolastico in sé e per sé, ma dovrebbe anche fornire una spinta alla formazione di una nuova generazione di lettori, provvisti di competenze informatiche e di un'abitudine alla multimedialità sulla quale fanno già conto i piani strategici delle case editrici.

I grandi gruppi editoriali si stanno inserendo a pieno regime nella più vasta industria dei contenuti, dove le loro specifiche competenze imprenditoriali trovano alleanze internazionali sui media tradizionali, progetti per le nuove tecnologie e i canali televisivi tematici, il commercio elettronico e il lancio di nuovi modelli di librerie. Non ultimo, poiché manca ancora uno strumento fondamentale per un'efficace gestione commerciale, il varo imminente di Arianna, un sistema per l'informatizzazione coordinata e standardizzata dei dati commerciali che permette il monitoraggio delle vendite in tempo reale e il flusso ordini-rese per via telematica.

Se l'industria si è rimboccata le maniche non si può dire altrettanto dello Stato, che non sembra aver preso minimamente in considerazione (nonostante i dati della riclassificazione del mercato) la questione editoriale.

La legislazione per il copyright (il testo di riforma del diritto d'autore) è stata stravolta e quindi sospesa nello scorso ottobre da una serie di emendamenti in aperta contraddizione con lo spirito della proposta normativa. Cambiano i governi, cambiano i ministri, e l'Italia continua a essere priva di una legge contro la pirateria per arginare, almeno, gli oltre mille miliardi di perdite causate all'industria culturale (e al patrimonio culturale della nazione) dalla riproduzione abusiva di libri, supporti musicali e audiovisivi. E ancora: le iniziative di sostegno alla traduzione in paesi esteri e all'esportazione languono; la legge per il prezzo fisso (la Commissione nazionale del libro di Veltroni, la ricordate?), recentemente ribattezzato «prezzo controllato», è diventata una barzelletta (ma forse è meglio che resti così, perché il sentimento più diffuso è ancora quello di una crociata miope e inutile contro la grande distribuzione): il ministro Melandri si vuole occupare solo di promozione della lettura, obiettivo che ha preso forma però in patetiche iniziative che hanno mancato il bersaglio, come il ciclo di *reading* nelle biblioteche nazionali e nelle scuole. Infine, manca una legge quadro per le biblioteche di pubblica lettura, mentre le biblioteche scolastiche semplicemente non esistono, ma nessuno al Palazzo sembra rendersene effettivamente conto.

La promozione della lettura sarebbe (stata) anche l'obiettivo

dell'«Associazione per i libri», costituita in febbraio da De Agostini, Feltrinelli, Longanesi, Mondadori e Rizzoli (con l'appoggio poco più che simbolico di AIE e ALI); il concetto di «promozione della lettura» è chiarissimo nel suo ruolo strategico – vecchia solfa, l'Italia ha uno degli indici di lettura più bassi d'Europa – ma estremamente sfuggente nella sua applicazione. Tanto sfuggente che è sfuggito alla stessa Associazione per i libri: a parte la discreta performance di vendite in libreria a maggio per «Il giorno dei libri» (sostenuto da spot televisivi in orari poco efficaci), gli altri appuntamenti in programma hanno avuto un peso modesto. Si è trattato, comunque, della promozione di libri, perché quella della lettura ancora non si capisce in cosa consista.

Lasciati a tempi migliori (e senza contare sullo Stato) i tentativi per allargare la base dei clienti-lettori, l'editoria (o meglio, alcuni editori) si è giustamente affidata alle proprie risorse imprenditoriali attraverso una vivace attività di acquisizioni (soprattutto nella scolastica), alleanze, joint-venture internazionali (in particolare nei periodici e nei fascicoli); quindi ha proceduto armonizzando l'offerta delle linee di prodotto (dall'hard cover al mass-market), differenziando i format delle librerie, ristrutturando i punti vendita e ampliandone il numero (Mondadori, Rizzoli, Feltrinelli, Demetra), investendo nel settore multimediale, nelle librerie virtuali (Zivago, del gruppo L'Espresso con Feltrinelli, e prossimamente quella di Mondadori con Bertelsmann), muovendo i primi passi nel *print on demand* (Lampi di stampa) e le prime alleanze sul libro elettronico.

Al tempo stesso, deve far riflettere che una ipotetica palma di editore dell'anno (non in termini assoluti di vendite, ma per il successo di scelte ben orientate sul pubblico della varia) – senza nulla voler togliere ad altre sigle di successo – la si possa assegnare ad Adelphi e a Guanda, sigle non coinvolte in alleanze, commercio elettronico, librerie, nuovi media e consimili: «semplici» editori di libri che hanno fatto bene il loro mestiere, senza neppure aver bisogno di particolari iniziative di marketing.

È forse questo l'indice di come, per necessità o per virtù, le sigle della nostra editoria (piccola, anche nelle concentrazioni, rispetto ai potentati europei e statunitensi, quindi al riparo da acquisizioni internazionali e ancora «molto» italiana) siano sempre più consapevoli del loro ruolo, delle loro possibilità, e vadano con maggiore determinazione a cercare il «loro» pubblico, abbandonate una volta per tutte le pastoie di un'anacronistica «noblesse» che poco serviva a far quadrare i conti.

Anche l'attività dei grandi gruppi editoriali è, in questo senso, indicativa. Il modello di Mondadori, RCS, De Agostini non è distante da quello di Bertelsmann, il primo editore di libri del mondo e leader di mercato sia negli Stati Uniti sia in Germania (fatturato di 14,7 miliardi di dollari a giugno 1999 – escluse le partecipazioni alle TV europee che lo porterebbe a 16,4 miliardi di dollari – e incremento del 13%), presente in

ogni settore dell'industria dei contenuti. Un modello (certo non raggiungibile nel volume d'affari) rappresentato da un editore cresciuto – a differenza di altri potentati, come quelli a cui appartengono Havas, Hachette, Pearson o Simon & Schuster, solo per fare alcuni esempi – grazie alla forza editoriale del proprio mercato nazionale e rafforzatosi grazie a un circolo virtuoso che ha coinvolto tutti i media, e per il quale i libri rappresentano oggi solo il 25-30% delle entrate.

Si può in questo modo comprendere meglio, in Italia, la necessità di investimenti in settori non direttamente legati al libro, ma sui quali il settore librario può riversare i propri contenuti e dai quali può trarre vantaggi sul piano della comunicazione e della convergenza dei media, vecchi e nuovi.

Per quanto concerne l'attività libraria nel suo specifico, il 1999 ha visto accentuarsi dinamiche già note – e comuni all'editoria internazionale – come la centralità dei best-seller nel ciclo produttivo della casa editrice, centralità che da noi ha una maggiore rilevanza perché il mercato non si espande. Alla proficuità di notevoli investimenti in comunicazione come ha fatto la Mondadori per il lancio del seriale di Harris, per esempio, si accompagna, su un piano complementare, l'efficacia sia del *brand-name*, dell'autore-marchio (esemplare «l'effetto Camilleri»), sia, in particolari casi, del *brand* della casa editrice (Adelphi, in scala minore Instar) – sorta di sigillo di garanzia per molti autori (in prevalenza stranieri) che hanno scalato le classifiche pur essendo completamente sconosciuti al nostro pubblico – che amplifica l'efficacia del passaparola, soprattutto fra coloro che non appartengono al nocciolo dei lettori forti, che non leggono recensioni e diffidano, privi come sono di coordinate per intuire i contenuti di un titolo, dell'acquisto «a scatola chiusa».

Fatte le debite proporzioni, anche la piccola editoria (ciò che ne rimane) è sempre più dipendente da queste dinamiche: la riconoscibilità del marchio, dell'autore, il passaparola, diventano al tempo stesso una variabile del successo e una questione di sopravvivenza. L'organizzazione di spettacoli (spesso musicali) legati al libro, l'ambita partecipazione ai festival letterari (il cui successo aumenta di anno in anno), le presentazioni fuori dai canoni (Minimum Fax, Marcos y Marcos), la fortunata sponsorizzazione di un personaggio famoso sono l'unico modo per mantenere una propria riconoscibilità e restare sul mercato. C'è d'altronde una soglia, quella dei due miliardi di fatturato, oltre la quale solo pochi fra i piccoli che hanno lavorato con costanza negli anni passati riescono a spingersi. Nonostante l'orientamento alla crescita, le loro risorse sono sufficienti per mantenere le strutture, incrementare il fatturato ma non per gli investimenti necessari (capitali, risorse umane) a creare nuovo valore, sia esso l'ottimizzazione di processo o la progettazione di nuovi business. Le centinaia di piccole sigle in crisi, con fatturati modesti e una

precaria presenza sul mercato, potrebbero quindi imboccare di qui a breve la strada del non ritorno e, con loro, molte piccole librerie.

Diverso il discorso per le case editrici di saggistica (medie o piccole), uno dei terreni editoriali più difficili: tradizionalmente la loro vitalità è affidata al catalogo e alle adozioni universitarie, mentre le tirature sono in genere basse ed esposte drammaticamente alla fotocopiatura. Tempi duri, ma le alleanze internazionali, Internet, il riposizionamento del catalogo con l'apertura a una saggistica di consumo che non prescinda dalla qualità e infili qualche best-seller (Laterza), stanno già risollevando le sorti di aziende che comunque devono essere dotate di molta tenacia e molta fantasia. Inoltre, Internet e la stampa digitale oggi, il *print on demand* domani, rappresentano strumenti ottimali per rispondere alle esigenze di questo segmento di pubblico, di questi lettori.

E non solo per loro. Un leitmotiv percorre da anni sogni e progetti di tutti gli editori: dare al cliente giusto il libro giusto al prezzo giusto. Il mix di nuove (ma non nuovissime) tecnologie di cui si è molto parlato nel 1999 e per le quali vibrano gli entusiasmi editoriali promette molto di più: al lettore si offre non solo il libro ma, volendo, «il contenuto» richiesto (o la somma di contenuti provenienti da fonti diverse e armonizzati in un unico testo, nella forma del «customized print on demand»), nei tempi richiesti, nel luogo richiesto (casa, ufficio, libreria, computer), nel formato richiesto (stampa, *stampa on demand*, file per libro elettronico).

In un mercato sempre più segmentato, con richieste parcellizzate, il libro offre – giocoforza – un pacchetto di informazioni, molte delle quali non sono utili al lettore (ma devono essere pagate): un evidente elemento di debolezza. La convergenza di librerie virtuali e/o online, dei libri elettronici e del «vecchio» *print on demand* (la stampa digitale esiste già da una decina d'anni), che di anno in anno ha migliorato il rapporto tra costi e qualità, ha le carte in regola per mantenere ciò che promette e proporsi come una rivoluzione epocale per tutta la filiera del libro.

Non si tratterà però di una rivoluzione rapidissima (per quanto la tecnologia informatica cammini con gli stivali delle sette leghe), tenuto anche conto che l'enfasi con cui la «new economy» declama i suoi paradigmi – senza peso (weightless) e magari anche senza fili (wireless), ma comunque «frictionless» (senza ostacoli o freni distributivi) come solo le merci immateriali sono in grado di fare – può creare non poche resistenze ideologiche nel lettore medio, mediamente o minimamente informatizzato, e quindi trovare un «freno» assolutamente «reale».

Sia come sia, il libro si sta già inoltrando su questi orizzonti: il *print on demand*, una volta digitalizzato un congruo numero di titoli, è la panacea per titoli di nicchia e fuori catalogo, e già adesso molte case editrici si servono della stampa digitale per piccole tirature e ristampe. Le

librerie virtuali hanno già bruciato la fase pioneristica e imposto le dimensioni utili per competere nel commercio elettronico: la vera e propria «guerra» tra giganti, combattuta a suon di sconti prima negli Stati Uniti tra Amazon, Barnes & Noble e Borders, e presto dilagata in Inghilterra tra WH Smith, Amazon.uk e IBS ha dato, nel corso del 1999, la piena dimensione di questo business. L'e-book, per adesso, fa molta notizia e appare ancora come un costoso giocattolo per intellettuali facoltosi, mentre il Microsoft Reader per leggere in alta definizione testi lunghi (libri o riviste) sul computer deve ancora iniziare una effettiva competizione con la carta stampata. Ma l'uno e l'altro possono essere, semplicemente, le avanguardie dell'inchiostro elettronico già in avanzata fase di sperimentazione al MIT: un foglio di plastica non illuminato, molto simile alla carta, di gradevole lettura, che incorpora migliaia di pagine e le più normali prestazioni di un pc. Ne parlava Nicholas Negroponte solo cinque anni fa; ora è già «sulla strada che porta a domani».

Alti e bassi editoriali

Salvo diversa indicazione, i fatturati si intendono a prezzo di copertina e netto rese. Per i dati di fatturato relativi al 1999 si intenda sempre una *previsione di fatturato*, in quanto la redazione di questa rubrica è stata chiusa a fine ottobre 1999.

ADELPHI. Vola, la casa editrice di Calasso (a giugno 1999, secondo Demoskopoea, al quarto posto con il 4,7% di quota di mercato), e chiude il 1999 a 45 miliardi di fatturato, un incremento superiore al 20% e rese sotto il 15%. Sono questi i risultati di una gestione attenta (riequilibrati gli stock di catalogo) e di scelte editoriali che, sostanzialmente in linea con le strategie della casa editrice, hanno cercato un pubblico più vasto (soprattutto femminile) e prodotto una selva di best-seller, primi fra tutti quelli di McGrath, Márai e Schine, ai quali si deve anche un buon mix tra novità ed effetto trascinamento su titoli usciti in precedenza. Si aggrava il colpo di fortuna di *Doppio sogno*, dal quale Kubrick ha tratto il suo ultimo film. Buono anche l'andamento dei tascabili (150 titoli), con una campagna di *sell-in* tra febbraio e marzo e l'esplosione dei titoli di Maigret, che hanno pienamente dispiegato l'effetto seriale. Oltre al riconoscimento del marchio, che gioca un ruolo non certo secondario nel successo di Adelphi, bisogna individuare nella flessibilità del catalogo, adatto ora tanto alla piccola libreria quanto a quella con una grande esposizione, la condizione per effettuare un «distribuito pulito»: fatto non certo secondario per spiegare un successo di queste proporzioni.

CAROCCHI. La ex Nuova Italia Scientifica (NIS), diventata Carocci nel 1998,

passa dalla distribuzione PDE a quella di Messaggerie (pur mantenendo la promozione Vivalibri), e chiude il 1999 a 8 miliardi circa nel canale libreria.

RAFFAELLO CORTINA. Chiude il 1999 a circa 6,5 miliardi con un incremento tra l'8% e il 10%. Solido nella saggistica e nell'universitaria, riesce ogni anno a proporre qualche titolo al grande pubblico. Quest'anno ricordiamo il successo di *I cinque di Cambridge*, di John Casti (uscito come strenna 1998, ha venduto bene per tutto il 1999) e *L'elogio dell'immatùrità* di Duccio Demetrio.

DE AGOSTINI. Profonda metamorfosi del gruppo De Agostini. Nel gennaio 1999 viene sottoscritta da tutti i soci la ricapitalizzazione (80,377 miliardi), fatto che implica la necessità di dotarsi di nuovi capitali da investire nello sviluppo; a marzo nasce una nuova struttura societaria più snella della precedente, che completa una serie di assorbimenti societari già iniziata nel 1997 e sottintende una diversa linea gestionale, in armonia con le strategie future e i nuovi obiettivi: Internet, rafforzamento in nuovi paesi, miglioramento dei business tradizionali, Seat Pagine Gialle e acquisizione del 66% di Matrix, nota per il motore di ricerca.

Sotto a De Agostini Spa si trovano ora quattro subholding, Istituto Geografico De Agostini, Officine Grafiche, De Agostini Holding SA (attività finanziarie) e De Agostini International BV che con Atlas (Francia) e Planeta De Agostini (Spagna, Portogallo e Sudamerica) presiede le attività editoriali e di direct marketing all'estero. Entrano anche nuovi manager, che non appartengono alle due famiglie, con incarichi gestionali e direttivi: dopo Antonio Belloni, entrato in De Agostini nel 1998, direttore generale della capogruppo e presidente dell'Istituto Geografico De Agostini entra, nel settembre 1999, Gianni Crespi (proveniente dalla Walt Disney Italia) che assume la carica di direttore generale dell'IGDA e al quale riportano la divisione libri, il mailing, l'area multimedia e l'editoria professionale, mentre a Federico Curti, anch'egli direttore generale, riportano il collezionabile e la distribuzione in edicola. Ai vertici, sempre Marco Drago, presidente e CEO della capogruppo, al quale si affiancano Marco Boroli (vicepresidente vicario), Roberto Drago (vicepresidente finanza), Andrea Boroli (vicepresidente operazioni); nell'Istituto Geografico, Paolo Boroli (vicepresidente) e Pietro Boroli amministratore delegato, con responsabilità sul collezionabile, completano il vertice aziendale.

Numeri e attività. Fatturato netto consolidato 1998 di 1.900,2 miliardi (42,7% Italia, 57,3% estero) per il gruppo, con un risultato consolidato netto di 41,6 miliardi (+44,4%) contro i 28,8 dell'anno precedente. Per De Agostini, le indicazioni di massima relative alla semestrale

1999 fanno prevedere un ulteriore miglioramento. Alcuni dati sul fatturato aggregato per settori di attività in Italia: canale edicola (33,4%); libreria (6,2%); mailing (12,3%) e rateale (23,4%).

Meno libri nei canali tradizionali e più *direct marketing*, quindi, ma soprattutto una maggiore attenzione verso altri prodotti. Le varie operazioni dell'anno sono tutte in questa direzione: comincia l'attività di pubblicazione della joint venture con il gruppo Medya Holding, in particolare nel collezionabile (la Turchia diventa così il ventinovesimo paese in cui De Agostini è attiva); chiude, in considerazione di un numero di iniziative troppo limitato, la Mondadori De Agostini Libri; a maggio prende vita Finanziaria Web (2 miliardi di capitale) controllata al 60% da Seat Pagine Gialle e al 40% da De Agostini Holding, azionista a sua volta di Seat Pagine Gialle. A settembre, con il parere favorevole dell'antitrust, la nuova società perfeziona un'operazione avviata in maggio acquisendo, per 16,5 miliardi, il 66% di Matrix, nota per il motore di ricerca Virgilio, specializzata nella realizzazione di progetti web per aziende e nella commercializzazione di spazi pubblicitari su internet: evidenti i possibili sviluppi per l'apporto dei contenuti di De Agostini e del traffico prodotto da Pagine Gialle online (40 miliardi circa di fatturato per il 1999, 90.000 clienti, un database di 3 milioni di operatori economici e circa 50.000 consultazioni al giorno).

Ad agosto De Agostini Holding SA aumenta la propria quota nel capitale sociale di Pagine Gialle, portando dal 15,38% al 25,55% la propria partecipazione in Huit SA, gruppo che controlla Seat attraverso Otto Spa.

In ottobre, il gruppo di Novara sigla una joint venture per la cartografia stradale con AA Publishing, settore editoriale del maggiore Automobile Club inglese, poi acquisisce il controllo del 100% di ETI (26 miliardi di fatturato nel 1998, società romana di cui deteneva già il 50%, editrice del settimanale «Il Fisco», del cd-rom *Fiscovideo* e di *Fisconline*, principale banca dati online in materia), rafforzandosi nell'editoria professionale dove opera con Dea Professionale Spa e Dea Giuridica Spa. Infine acquisisce il 25% di Kidserver, società americana che opera su internet nel settore ragazzi, e il 15% di Sapiient Italia, ramo italiano di Sapiient US, operatore di consulenza e servizi web oltreoceano.

DEMETRA. Chiusura del 1999 a 80 miliardi di fatturato (+10%), 500 titoli in catalogo, 12 milioni di copie vendute ogni anno, 320 dipendenti e bilanci costantemente in attivo: Demetra, senza balzare agli onori delle cronache, è un'azienda che ha fondato e consolidato il proprio successo su un mix di intuizioni geniali nella produzione e commercializzazione di manualistica di consumo e narrativa *low price*, condotto con tempismo e

senso del rischio da Silvano Pizzighella. L'atout, se di atout si può parlare, sono oggi le librerie (90, aperte in sette anni) diffuse nel centro nord, che hanno contribuito alla nascita di bestseller «nascosti» come *Il ricettario italiano* (800.000 copie, quattro edizioni) e *Liquori d'erbe e grappe medicinali* (700.000 copie, diciassette edizioni).

DE VECCHI. Dopo l'acquisizione del 49% della catena di pizzerie «Typico», il fondo chiuso Euroknights III ha acquisito per 40 miliardi il gruppo editoriale De Vecchi (40 miliardi di fatturato nel 1999, redditività operativa superiore al 20%, 3.000 titoli in catalogo, 200 novità l'anno, 100 dipendenti, 35% del fatturato in Italia, 45% in Francia, 20% in Spagna), leader della manualistica non professionale. Nei programmi di sviluppo della nuova proprietà (con tre manager del gruppo De Vecchi detenenti il 5% del capitale), l'espansione nel mercato di lingua spagnola, 380 milioni di persone e, in seguito, in quello anglosassone. Bestseller, *L'avvocato nel cassetto* (29 edizioni in Italia, 26 in Francia, 19 in Spagna) e, soprattutto, i manuali di esoterismo, che rappresentano un quinto del mercato italiano.

EINAUDI. Lo Struzzo continua a far parlare di sé sulla stampa e nel mondo editoriale, ad alimentare congetture, opinioni, interrogativi. Se in classifica (da fine 1998 a fine 1999) Einaudi è sempre nelle parti basse (Saramago, Ovadia, Benigni-Cerami, Don De Lillo, Luther Blisset, Lucarelli e qualche altro, in compagnia degli eterni Salinger, Levi, Pavese) e quasi mai nella top ten (salvo per qualche settimana con Vassalli), nondimeno molti titoli vendono bene tra le 30.000 e le 50.000 copie. Inoltre la casa torinese colleziona tre Nobel in tre anni (Fo, Saramago e Grass), fa man bassa dei premi letterari italiani (cfr. rubrica «I premi e i premiati»), conquista il Viareggio con Ernesto Franco, e registra un terzo posto nel canale libreria (Demoskoepa) alle spalle di Mondadori e Rizzoli

Poi c'è «Stile Libero», una collana senz'altro innovativa (libro + video o cd) che fa suonare la grancassa mediatica ma della quale è difficile misurare il reale successo (per l'agenda, pare, i risultati sono stati molto al di sotto delle attese). E ancora, vanno registrati i casi di autori stranieri di grande calibro che molti sostengono pagati a peso d'oro (Einaudi smentisce: «non abbiamo mai pagato cifre folli» dice Vittorio Bo) e che non riescono in veri exploit, ma vanno ad accrescere un catalogo importante, sia nella narrativa sia nella saggistica.

Per i perplessi, forse entra in gioco una questione squisitamente «sentimentale», forse la nostalgia per un marchio sul quale si sono formate generazioni di lettori e che adesso non ha più la stessa identità, la stessa riconoscibilità, cosa che potrebbe avere avuto conseguenze non trascurabili (in particolare per gli autori di qualità) se pensiamo a quale

ruolo propulsivo giochi il marchio per sigle come Adelphi o Sellerio, sia verso i lettori sia verso i librai. Ma l'Einaudi di oggi ha ancora bisogno di un marchio riconoscibile come in passato? All'Einaudi, insomma, manca qualcosa? Non certo il fatturato: 50 miliardi circa solo nel canale libreria (secondo una stima non ufficiale), con un sensibile incremento sull'anno precedente. Forse non le manca niente; più semplicemente, è oggi un'altra casa editrice, con altre strategie, altri obiettivi, una più marcata cultura d'impresa: se non ci si pone certe domande per Rizzoli o Mondadori, perché farlo per Einaudi?

La morte di Giulio Einaudi, probabilmente, non cambierà molto nella casa editrice. Roberto Cerati, eletto nuovo presidente, è una figura di tale esperienza e di tal calibro che non si discute: einaudiano da sempre, da sempre ha esercitato un notevole potere nelle scelte editoriali e gestionali, ed è quindi improbabile che arrivino da lui eventuali cambi di rotta; Vittorio Bo resta consigliere delegato, direttore generale e direttore editoriale; nel cda sono cooptati Gianfranco Righi (direttore del personale, dell'organizzazione e dei sistemi informativi della Mondadori) e Walter Barberis (ordinario di storia moderna a Torino, coordinatore delle Edizioni di Comunità, già collaboratore e responsabile della saggistica einaudiana).

EDT. La casa editrice torinese, fra le prime nel settore delle guide turistiche con la versione italiana delle celebri *Lonely Planet*, prevede di chiudere il 1999 a 5,5 miliardi (+15% sul 1998). La posizione guadagnata nel settore turismo (oltre 100 guide in catalogo, riferite a 120 paesi, cui si aggiungono 50 titoli di narrativa di viaggio, la nuova collana di viaggi-avventura «Le orme» e l'*Agenda del viaggio*, un successo da 20.000 copie in prima uscita) permette interessanti progetti di sviluppo. Nei programmi per l'anno in corso, aggiornamenti delle guide più tempestivi e un più stretto rapporto con il pubblico attraverso un sito internet di informazione, dialogo con i viaggiatori, promozione e commercio elettronico; infine, nuovo vigore alla produzione musicale (150 titoli vivi in catalogo) – l'altra anima di EDT – con 10 novità l'anno.

FELTRINELLI. Anno di consolidamento per la casa editrice di via Andegari che conferma, nonostante i pochi best-seller nella prima parte dell'anno, con 70 miliardi il fatturato dell'anno scorso. Grande attività, comunque, in tutti i campi: in quello editoriale, con l'ingresso di Massimo Turchetta, già direttore degli Oscar Mondadori; il varo delle due collane per ragazzi riunite sotto il marchio Feltrinelli Kids (fra i 3 e i 4 miliardi di fatturato, con lanci, per alcuni titoli, che hanno raggiunto le 12.000 copie); la conferma non solo per i libri di bestselleristi come Pennac e la Allende ma anche per una saggistica di attualità centrata su temi di intervento, dal *Banchiere dei poveri* di Yunus (20.000 copie) a *I no che aiutano a crescere*

di Phillips; nella promozione «Effe» diventa bimestrale (dal novembre 1998), registra una più veloce risposta del pubblico, anche sulle rubriche, e accresce l'effetto feed-back in libreria con segnalazioni delle novità più tempestive. Infine le librerie (crescita della catena tra il 14% e il 15%, al via il progetto di informatizzazione): a Milano si inaugura la grande libreria in piazza Duomo, collegata con il Ricordi Media store, a ottobre parte Zivago, la libreria virtuale creata insieme a KataWeb del gruppo L'Espresso. Nello stesso periodo parte il progetto «Fer Net» (Feltrinelli Ricordi net work), una catena di negozi di dimensioni medio grandi (almeno 250 metri quadrati), rivolti al pubblico giovanile. Pensato sia per la grande città sia per la provincia, il format di «Fer Net» è concepito per vendere libri e dischi mescolando i due prodotti per aree tematiche, offrire il collegamento a Internet gratuito e la possibilità di navigare nel database del punto vendita per trovare i vari titoli a colpo sicuro. Dopo il punto vendita aperto a Vigevano nell'ottobre 1999, sono previste quattro altre aperture. Rimarranno 35, invece, le librerie tradizionali.

FRANCO MARIA RICCI. A gennaio 1999 FMR (15,5 miliardi di fatturato, 3,5 dall'omonimo bimestrale, 10 dai libri e dalle librerie, 2 da FMR France, due librerie a Parigi; utile dopo le tasse del 10%) è acquisita da Tonino Perna che detiene l'88% dalla Gtp Holding (The Diners Club d'Italia, 500.000 soci, oltre sette milioni nel mondo) e il 70,2% di Ittierre Holding, per un consolidato 1997 di oltre 600 miliardi. Il prodotto d'élite siglato FMR, in particolare la rivista, dovrebbe essere destinato proprio al pubblico Diners in sostituzione del periodico Diners già diffuso in 350.000 copie ai soci italiani, e varcare la frontiera per i soci esteri. Franco Maria Ricci resta presidente e direttore artistico della casa editrice.

GARZANTI. Dopo la ristrutturazione dell'anno scorso (vedi *Tirature '99*) che ha razionalizzato le varie attività della casa editrice distribuendo il business in più sigle, e la cessione del 100% della scolastica a Petrini (luglio 1998), Garzanti prosegue con buoni risultati nel proprio rilancio. Garzanti Libri (70% Messaggerie, 30% Utet), sigla per la varia e le garzantine, chiude il 1999 a circa 28 miliardi con una crescita del 15%: restyling e nuovi titoli per la celebre collana di reference, numerosi autori importanti nella varia fra i quali il bestsellerista Crichton (nuovo libro il prossimo giugno). Migliore la crescita di Garzanti Editore (51% UTET, 49% Messaggerie) che chiude il 1999 a circa 17 miliardi con un incremento di circa il 30%. Due i prodotti importanti per questa sigla: la nuova edizione del dizionario italiano inglese *Hazon* (grafica arricchita, 330 pagine in più) e la crescita della collana di cd-rom linguistici. Riguardo a

Internet, Garzanti è il primo editore italiano che, alla fine dello scorso anno, ha messo in linea gratuitamente il proprio *Dizionario della lingua italiana* con l'obiettivo di attirare navigatori sul proprio sito (Servizio Digita Web).

GIORGIO MONDADORI. La casa editrice di periodici fra i quali «Airone», «Bell'Italia», «Bell'Europa», «Gardenia», «Arte», «Antiquariato», «In Viaggio» e di una sessantina di novità librerie l'anno, tra guide e libri d'arte (complessivamente, 62,4 miliardi di fatturato nel 1998, dei quali 18 di pubblicità; 10 miliardi di debiti, 145 addetti, tre immobili per 13 mila metri quadrati di superficie), è stata messa in vendita nel dicembre 1998 dall'ottantunenne Giorgio, figlio di Arnoldo. Nata nel 1980, a febbraio è ceduta integralmente a Urbano Cairo, cresciuto all'ombra di Berlusconi, poi dal 1996 titolare delle società concessionarie di pubblicità Cairopubblicità (giro d'affari di 190 miliardi nel 1998, agente per varie testate RCS, Tele+, partnership con Double Click per la pubblicità su Internet). La cifra resta segreta, per una precisa clausola contrattuale, ma si stima intorno ai 30 miliardi. Parte subito il piano di rilancio, coerente con il core business della società acquirente: chiusura per alcune testate, ridefinito il piano dei supplementi e delle campagne promozionali, drasticamente ridimensionato il settore libri, ultimo fra i pensieri del nuovo proprietario; nel 1999 le novità librerie sono infatti meno della metà. È la prima volta che un pubblicitario acquista una casa editrice; al tempo stesso, uno degli ultimi editori di vecchia generazione lascia il campo. Giorgio Mondadori chiude il 1999 con 50 miliardi di fatturato; la metà in pubblicità.

INSTAR. Si avvia a chiudere il 1999 a quota 1 miliardo con un incremento del 40%. Piccola (22 titoli in catalogo, 6 novità nel 1999, tutti titoli selezionati e curati di persona dall'editore Gianni Borgo), giovane, ma già «di culto», Instar deve il suo successo a un prodotto quasi sempre di alta qualità (anche nella confezione grafica), originale e al tempo stesso di grande leggibilità: il 1999 è stato l'anno di Chandra, che con due titoli ha già raggiunto le 30.000 copie. Nei programmi, due autori australiani, Roger McDonald e Sue Woolfe entrambi al crocevia tra storia, scienza e fiction, e una costante attenzione al tema della complessità. Unico punto debole, un catalogo che avrebbe bisogno di almeno una decina di novità l'anno per muoversi con più slancio e avere una presenza più omogenea, soprattutto nelle librerie del centro-sud. Anche questo è nei programmi a medio periodo di Borgo.

IPERBOREA. Supera il miliardo di fatturato (+ 30%) Iperborea, che in quattro anni è passata da 12 a 25 ristampe annuali e adesso ha raggiunto la quota di una decina di novità. Best-seller del 1999 *La vera storia del pirata Long John Silver*, di Larsson (4 ristampe per un totale di 20.000 co-

pie a cui si aggiungono le 8.000 copie del Club del libro), mentre continua a vendere *L'anno della lepre* di Paasilinna, al ritmo di 10.000 copie l'anno.

LAMPI DI STAMPA. Messaggerie Libri, Editrice Bibliografica e Legoprint danno vita nel febbraio 1999 alla prima casa editrice italiana vera e propria di *print on demand* (direttore, Mariano Settembri). Obiettivo, un catalogo di un migliaio di titoli «vendibili» ma fuori commercio che l'editore, per così dire, originale ha però facoltà di rilanciare in edizione ordinaria in qualsiasi momento. Prime adesioni: Archinto, Editrice Bibliografica, Garzanti, Interlinea, Iperborea, Laterza, gruppo Longanesi, Marietti, Zanichelli. A ottobre si era a quota 74 titoli: ordinabili sia in libreria sia attraverso Internet Bookshop, nell'apposito sito www.lampidistampa.it. Rapporto prezzo pagine leggermente superiore alla media: 25.000 lire per cento pagine, 60.000 lire per un massimo di 800 pagine.

LATERZA. La casa editrice (51% famiglia Laterza, il resto diviso tra Messaggerie, Cariplo e altre quote di minoranza) raccoglie i frutti della ristrutturazione avviata quattro anni fa e chiude il 1999 con un fatturato netto consolidato (casa editrice e libreria) di circa 30 miliardi, e una crescita compresa tra il 5% e il 10%. Il risultato è particolarmente buono, sia sul fronte della razionalizzazione dei costi sia su quello delle vendite, considerando che Laterza si muove su un terreno molto difficile quale è la saggistica, cercando di far convivere le sue diverse anime: scolastica, universitaria, saggistica alta e saggistica rivolta al grande pubblico. Quest'ultima, in particolare, ha messo a segno best-seller come *Camici e pigiami* di Paolo Cornaglia Ferrario (60.000 copie, 12 ristampe, per qualche settimana nella top ten), buoni risultati con la biografia di Giulio Cesare di Luciano Canfora e *Il gourmet di lunga vita* di Eugenio del Toma. La progressiva apertura a una saggistica più «leggibile» ha trovato dunque un suo pubblico. Nel 1999 è stato rinnovato il sito Internet (dove si trova online un manuale per la rete), lanciate una collana di narrativa rivolta alle medie inferiori e una linea di manualistica di storia regionale, pensata nell'ambito dei nuovi programmi dell'autonomia scolastica. Fra i progetti per l'anno in corso, internet sarà il terreno di sperimentazione per la didattica online (attraverso accordi con varie università italiane) e continueranno le coedizioni con quattro case editrici europee che, pur senza giungere a risultati commerciali di particolare rilievo, hanno dato a Laterza un ruolo di primo piano nell'editoria internazionale, riconosciuto anche dal Premio Alassio – Un editore per l'Europa.

GRUPPO LONGANESI. 109 miliardi di fatturato nel 1998 (lieve calo rispetto al 1997), ma miglioramento dell'esercizio economico grazie anche al contenimento delle novità e a tirature leggermente più alte, rese al 23%. Que-

sto il fatturato sigla per sigla, riferito al 1998: Longanesi (priva in quell'anno di Wilbur Smith) scende da 30 a 27 miliardi; Guanda si posiziona tra i 18 e i 19 miliardi, Salani a 18. Neri Pozza, Ponte alle Grazie e soprattutto Corbaccio (con i libri di Redfield ormai in fase discendente) sono date da alcuni operatori in flessione. Bisogna poi aggiungere Tea, frutto di un accordo con Utet (e nutrita in gran parte con titoli Longanesi) che arriva a 27 miliardi e la joint venture con RCS Rizzoli sui Superpocket che registra 20 miliardi di fatturato. Per il 1999, obiettivo di consolidare la posizione e il fatturato raggiunto.

Per il gruppo, terzo polo editoriale nella varia (soci di maggioranza la famiglia Mauri, attraverso Messaggerie), il risultato complessivo del 1999 è decisamente positivo, non solo per merito della sigla ammiraglia. Anche se titoli e autori da top ten si contano sulla punta delle dita (per Longanesi, in classifica per diversi mesi *Monzone* di Wilbur Smith; per Guanda il *Jacaré* di Sepúlveda, per Salani *La gabbianella*), il catalogo si muove bene. In particolare quello di Guanda, diretta da Luigi Brioschi (che ha varato, ad aprile 1999, la collana Fenici Tascabili), è un po' il fiore all'occhiello per i numerosi successi messi a segno in questi anni con autori come Sepúlveda, Nick Hornby, Roddy Doyle, Arundhati Roy, Joseph O'Connor, Irvine Welsh, Catherine Dunne, che hanno reso il marchio molto riconoscibile e alimentato un flusso costante di vendite. A parte Sepúlveda, sono, questi, tutti autori che si muovono tra le 40.000 e le 160.000 copie. Anche Salani, nonostante la forte concorrenza nell'editoria per ragazzi, registra una buona annata: *La gabbianella* di Sepúlveda, pubblicata sotto questa sigla, è stato il libro più venduto del 1998 (Cirm), ben accolto nelle librerie cattoliche, e ha superato nel 1999 il milione di copie (oltre 120 settimane in classifica); in ottobre esplose il fenomeno Harry Potter: *La camera dei segreti* ha esaurito 22.000 copie in due giorni.

Dopo la morte di Mario Spagnol il gruppo si è così riorganizzato: due amministratori delegati (Stefano Mauri e Guglielmo Tognetti); un comitato editoriale composto dagli amministratori delegati, Luigi Spagnol (Salani) e Luigi Brioschi (a cui è stata affidata la direzione di Longanesi). Per le singole sigle, ecco le nuove direzioni editoriali: Salani e Ponte alle Grazie coordinate e dirette da Luigi Spagnol; Longanesi, Corbaccio (diretta da Cecilia Perucci) e Guanda coordinate da Luigi Brioschi; Tea e Superpocket dirette, per la parte Longanesi, da Stefano Res.

MARSILIO. Conti in attivo per Marsilio: il bilancio 1998 si è chiuso con ricavi netti per oltre 9 miliardi (+7%) e un utile di 133 milioni. Nel 1998 Marsilio ha pubblicato 300 titoli tra novità e ristampe.

MONDADORI. Sempre con il segno «più» davanti ai dati di bilancio, il gruppo di Segrate registra di anno in anno risultati positivi in tutti i set-

tori (in particolare nei periodici, il suo core business), un'intensa attività di accordi, joint venture, acquisizioni e un orientamento verso l'online (internet e commercio elettronico) che dimostra una ferma volontà di conquistare la leadership di questo settore emergente.

Vediamo qualche dato generale. Nel bilancio 1998, crescita contenuta dei ricavi consolidati a 2.439 miliardi (+ 6%), margine operativo lordo a 296,5 miliardi (+ 14,5%), ma redditività in crescita: utile netto consolidato di 96,3 miliardi contro gli 87,4 dell'esercizio precedente (in cui erano però contabilizzati 23,4 miliardi di plusvalenze dalla cessione di Pagine Utili: scorporando questo valore, l'incremento dell'utile è pari al 50%). Nel 1998 la divisione libri ha fatturato 577 miliardi (+1,3%); nello specifico 115 miliardi gli Oscar (oltre 6 milioni e mezzo di copie), dei quali 30,6 miliardi la collana I Miti (oltre 3,3 milioni di copie); si aggiungano a questi i 23 miliardi circa della collana seriale Faraoni (1,2 milioni di copie) e 147,3 miliardi dal direct marketing (Club del libro). Nelle proiezioni per il 1999 la divisione libri dovrebbe raggiungere un giro d'affari di 630 miliardi: crescita quindi di 60 miliardi circa dei quali – secondo Segrate – 30 ascrivibili all'acquisto del settore scolastico di Mursia (novembre 1998) e della catena di librerie Gulliver (60 punti vendita in franchising). A dispetto dei risultati generali della divisione, non proprio brillante l'accoglienza sia della rediviva collana SIS («Scrittori italiani e stranieri») e sia della nuova «Strade Blu»; quest'ultima, nonostante ottimi autori in carnet, con proposte innovative e di qualità (Nancy Huston, Thomas Brussig, Guy Vanderhaeghe, Martin Bedford, Victor Pelevin, Chuck Palahniuk, solo per citarne alcuni), apprezzati (e contesi) sulla scena internazionale, sembra aver sofferto a livello promozionale della presenza della SIS che, peraltro, non ha colto l'obiettivo di rilanciare il marchio Mondadori nella narrativa «alta»: i titoli «forti», per esempio, hanno appena sfiorato le classifiche, a differenza di Follett, Cornwell, dei seriali di Jacq e Manfredi, del *Libro nero del comunismo*, di Harris, Camilleri, Grisham e molti altri che hanno cavalcato la top ten tra fine 1998 e fine 1999. Misteriosa, infine, «Tabloid», l'iniziativa che ha esordito ad agosto proponendo la versione integrale (e nient'altro) de *Il silenzio degli innocenti* in formato rivista a 3.900 lire: dopo l'azione di supporto al lancio dei nuovi titoli di Harris sembra scomparsa nel nulla.

Torniamo ai numeri. La semestrale 1999 resa pubblica a fine settembre rileva un utile prima delle imposte di 85,6 miliardi, con un incremento che sfiora il 30% rispetto ai primi sei mesi del 1998; ricavi a 1.234,2 miliardi (+6,9% rispetto al primo semestre 1998). Nel corso del 1999 Mondadori ha ulteriormente rafforzato la propria posizione nella scolastica con l'acquisizione, in aprile, per una cifra attorno ai 58 miliardi, dell'86% del capitale sociale di Athena che controlla Le Monnier (fatturato di 56 miliardi circa nel 1998) e, in luglio, dell'87,5% di Poseidonia

(valore dell'operazione, 8,9 miliardi). Per le due sigle, consolidamento previsto a fine 1999. Ulteriore incremento dell'utile operativo riferito ai primi nove mesi del 1999, passato al +24,6% dal +22,9% della semestrale.

Sull'online Mondadori conta molto: oggi rappresenta circa il 2% del fatturato, ma l'amministratore delegato Maurizio Costa ha più volte dichiarato che nei prossimi 5-10 anni la quota di fatturato sull'*online* del gruppo avrà un peso molto significativo. A primavera 1999 è stata costituita la nuova divisione Mondadori.com (amministratore delegato Gualtiero Rudella) con l'obiettivo di sviluppare e integrare l'attività online in quattro ambiti di intervento: high-tech, news, women e kids. Le prime mosse per gettare le basi per la crescita del settore sono state in maggio l'acquisizione per 6 miliardi da Exol (società dell'Unione Sarda) del sito Vol FTP (70.000 contatti giornalieri), uno dei migliori siti per il download di software (shareware e freeware), giochi e immagini; a giugno l'annuncio del progetto per un grande portal Fininvest (affidato a Europortal, nuova holding per internet per la quale sono previsti 150 miliardi di investimenti nei prossimi tre anni e la presenza in Spagna e Germania attraverso alleanze con Telecinco e il gruppo Kirch e partnership con la statunitense Star Media) che riunisca tutti i siti del gruppo, Mondadori compreso, focalizzato su servizi e commercio elettronico; dal primo luglio è attiva la joint venture con Bertelsmann (Mondolibri) per la vendita per corrispondenza; ad agosto l'intesa con Altavista per l'inclusione del motore di ricerca nel sito Mondadori (primo sito in Italia a disporre di una completa integrazione con Altavista); a settembre Mondadori acquisisce per 2,5 milioni di dollari l'8% di News Alert, società statunitense, leader di settore, specializzata in syndication di informazioni finanziarie in tempo reale su internet; a ottobre Fininvest annuncia di voler offrire nel giro di qualche mese l'accesso a internet gratuito grazie a un accordo con Albacom, operatore telefonico in cui Mediaset ha una partecipazione; lo stesso mese, alla Buchmesse, annuncia una partnership con Microsoft per la pubblicazione e la commercializzazione di libri elettronici con il software Microsoft Reader.

In un terreno contiguo è da sottolineare la crescita di Mondadori Informatica (la semestrale 1999 indica ricavi per 37,6 miliardi e una crescita del 47,4%) che pubblica i titoli di Microsoft Press con i quali ha fatturato oltre 11 miliardi tra marzo 1998 e febbraio 1999; e i 30 miliardi di fatturato nel 1999 per il punto vendita milanese Mondadori Informatica Multicenter.

Nei periodici, Mondadori ha siglato un accordo con l'americana Hearst per lanciare a primavera 2000 la nuova edizione italiana di «Cosmopolitan» che, con 38 edizioni internazionali, è il periodico femminile più venduto nel mondo.

Per le librerie, Mondadori Franchising lancia in ottobre una campagna di affiliazione alla propria rete di punti vendita in franchising, la ex Gulliver rilevata nel 1998 dalla Opportunity Books, mentre è in can-

tiere l'apertura della libreria virtuale in partnership con Bertelsmann. Nei servizi museali Mondadori ha acquisito, tramite la controllata Elemond, i punti vendita del Cenacolo Vinciano e della Pinacoteca di Brera a Milano, della Domus Aurea e delle Terme di Caracalla a Roma.

PARAVIA – BRUNO MONDADORI. Nuovo atto nel processo di concentrazione dell'editoria scolastica. Alla fine di settembre 1999 Edizioni Bruno Mondadori e G.B. Paravia & C. hanno approvato il piano che prevede l'integrazione delle rispettive attività editoriali nella «Paravia-Bruno Mondadori editori Spa», società posseduta pariteticamente. La nuova società, 160 miliardi di fatturato, operativa dal 1 gennaio 2000, amministratori delegati Roberto Gulli e Tancredi Vigliardi Paravia, ha una finalità di carattere strategico, ovvero quella di raggiungere una dimensione che le permetta di competere in un settore come quello della scolastica dove la concorrenza si sta facendo più forte. Paravia Bruno-Mondadori, che raccoglie le sigle Paravia, Elmedi, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Bruno Mondadori, Archimede Edizioni, Scriptorium e quelle già facenti parte di attività comuni, Lang Edizioni e Paramond, si dovrebbe collocare alle spalle di Mondadori, Rizzoli e Zanichelli, con una quota di mercato di circa il 10%.

PICCOLI EDITORI. Piccoli editori o editori piccoli? La distinzione ormai è doverosa: gli editori piccoli sono coloro che hanno tenuto, che sono riusciti a costruirsi una propria immagine e una propria redditività a dispetto di un mercato sempre più difficile per aziende di piccole dimensioni; gli altri sono «piccoli» in tutti i sensi e, per loro, il futuro si fa sempre più difficile. Nel 1999, fra gli «editori piccoli» con un ruolo nel mercato dobbiamo ricordarne diversi. DONZELLI, che ha ripreso il trend di crescita che lo porta quest'anno a 2,5 miliardi dopo la caduta degli anni scorsi, vittoria al Viareggio con Portelli; E/O, fatturato 2 miliardi (incremento tra il 10% e il 15%) e un nuovo Christa Wolf in uscita a fine 1999; FANUCCI, fatturato ben oltre i 3 miliardi (+ 30%) con buon incremento in GDO e in librerie mass-market; FAZI, fatturato 2 miliardi circa, stabile, buona visibilità in libreria, nuova collana di narratori italiani, qualche titolo che ha avuto risonanza, dopo il calo fisiologico delle vendite di John Fante, come *Eureka Street* di McLiam Wilson; il GAMBERO ROSSO, fatturato 1,5 miliardi e uno strepitoso incremento del +100%; MELTEMI che raggiunge un miliardo di fatturato (+50%); MINIMUM FAX, fatturato 800 milioni (+25%), presente in numerosi festival con spettacoli e letture, ha acquisito i diritti per tutto Carver; MARCOS Y MARCOS, fatturato 1,7 miliardi, leggero incremento e rese ancora inferiori al 20%.

PIEMME. Dopo il grande balzo tra 1997 e 1998 (+48%), anno di consolidamento per Piemme, uno dei fenomeni editoriali di questi ultimi anni,

che prevede di chiudere il 1999 a 102 miliardi. 221 novità, 205 ristampe, nelle primissime posizioni dell'editoria per ragazzi, che rappresenta il 45% del fatturato, Piemme ha in carnet nella varia non-ragazzi diversi bestselleristi come De Mello (oltre 600.000 copie complessive dei vari titoli nel corso degli anni) e Hancock che con *Il mistero del sacro Graal* ha superato nel corso degli anni le 100.000 copie. Convinta dell'importanza di una strategia promozionale e di marketing molto decisa ma che guarda lontano (la promozione della collana «Il battello a vapore» ha fatto scuola, mentre i consistenti investimenti per il lancio della Marinina sui primi titoli hanno dato risultati pare al di sotto delle aspettative, ma andrebbero considerati in funzione degli oltre 15 titoli acquistati), la casa editrice di Casale ha investito nel 1999 10,5 miliardi in pubblicità.

POLIGRAFICO DELLO STATO. Storia infinita, quella dell'opera di riordino dell'istituto di Piazza Verdi, lasciato in un caos contabile che ha messo in difficoltà la società di revisione cui è stato affidato il compito della certificazione dei conti del 1998. Intanto si è proceduto con tagli qua e là (200 dipendenti in meno, riduzione delle ore di straordinario, drastica riduzione delle commesse esterne e delle prestazioni professionali) che hanno ridotto le perdite da 600 miliardi del 1997 a 190 miliardi. Ma i veri problemi sono altri: in primis quale debba essere il ruolo del Poligrafico. Cosa hanno in comune, infatti, biglietti della lotteria, carte valori, banconote, Gazzetta Ufficiale, Editalia e Cartiere Miliani di Fabriano, solo per citare alcune delle attività e della galassia di controllate dall'Istituto sul quale, fra l'altro, si sono posati gli occhi della commissione antitrust UE in quanto molte di queste attività sono ampiamente in odore di monopolio?

In secondo luogo il riassetto finanziario: i debiti iscritti allo stato patrimoniale sono quasi 1.300 miliardi (più del doppio del patrimonio netto e di gran lunga più del fatturato, circa 850 miliardi nel 1998); di questi, 670 sono costituiti da debiti verso le banche aumentati, in un anno, di 500 miliardi. Circa la metà dei debiti è servita per coprire quelli della Cartiere Miliani di Fabriano, gli altri per il risanamento delle controllate come Editalia, che ha chiuso il 1998 con 83 miliardi di perdita. Occorrerebbe, secondo alcuni osservatori, risolvere il problema dei 2.000 esuberanti (1.800 sarebbero prepensionabili) su 5.000 dipendenti e ridisegnare l'organizzazione dell'Istituto per avviarne la trasformazione in Spa. Lo Stato si è impegnato a versare 80 miliardi all'anno per 20 anni per sostenere la ristrutturazione finanziaria: neanche l'ombra della privatizzazione, quindi, per un'azienda che – usando le parole di un osservatore – «fa tutte cose che potrebbero tranquillamente essere fatte dal settore privato: ma le fa con una storica eccedenza di personale e una ammirevole inefficienza di gestione». Rimane poi da spiegare al nuovo commissario Ue Mario Monti come si pensa di trasferire queste risorse senza trasgredire l'attuale

legislazione comunitaria contro gli aiuti di Stato. Fino a ottobre 1999 il governo non ci aveva ancora pensato.

RCS LIBRI. La società controllata da RCS Editori ha chiuso in crescita il 1998 con un fatturato complessivo, che include le società controllate, di 692,6 miliardi: 187,6 miliardi dalla divisione Libri; 174,4 miliardi dai Fascicoli Italia; 146,3 miliardi dai Fascicoli estero; 167 miliardi dalla Scolastica e 17,3 miliardi da altre aree. Risultato operativo positivo per 16,1 miliardi e un utile netto di 1,7 miliardi. La semestrale 1999 indica per RCS Libri un incremento del fatturato consolidato del 10%, con 334 miliardi di ricavi.

Insieme all'attività di riorganizzazione (la divisione Libri di RCS Libri è ora organizzata per sigle e non più per generi) e razionalizzazione (che ha previsto 55 esuberi) si prosegue nei piani di sviluppo del business: Libri, Fascicoli e Scuola. Per la Libri, Rizzoli e Bompiani in particolare, è stato un anno piuttosto soddisfacente: nella top ten delle strenne 1998, Evans (che, anche grazie al film, vende 200.000 copie nei tascabili de *L'uomo che sussurrava ai cavalli*), Biagi, Clancy che si manterranno in classifica nei primi mesi dell'anno successivo; arriveranno poi, fra gli altri, Dacia Maraini (vincitrice dello Strega), Baricco con *City*, Camilleri con *La mossa del cavallo*, un nuovo Clancy, Reichs, Coelho. Inoltre Ermanno Rea vince il Campiello e la BUR festeggia, in aprile, i cinquanta anni di attività. Nella scolastica si iniziano a sentire gli effetti della acquisizione del gruppo Tramontana e viene creata una divisione, Università & Professioni, per razionalizzare l'attività di La Nuova Italia e di Etas e rilanciare Sansoni.

A maggio, via libera dell'antitrust per la joint venture con B Direct Marketing di Silvano Boroli (ex De Agostini): la nuova società, RED Rizzoli Direct si occupa della vendita per corrispondenza di prodotti editoriali. Sempre nel 1999 parte il piano di totale rinnovamento della Libreria milanese di Galleria Vittorio Emanuele, «flagship» della catena (inaugurata in novembre); prende il via in ottobre la nuova catena di librerie in franchising Rizzoli Store (che punta, implicitamente, all'apertura di qualche decina di punti vendita: la prima, in ottobre, a Milano) ed è varato un piano di espansione, con punti vendita ad hoc, nei centri commerciali. In ottobre Rcs Libri sigla un accordo con Rba Coleccionables (Il gruppo Rba prevede di chiudere il 1999 con 500 miliardi di fatturato), editrice spagnola attiva nei fascicoli, che entrerà con il 50% nel capitale di Ediciones Orbis, controllata al 100%, fino a questo momento, da RCS Libri: obiettivo, la pubblicazione in joint venture in paesi europei ed extraeuropei dei prodotti Rba pubblicati sul mercato spagnolo. Infine, in novembre, l'acquisto del catalogo Rusconi Libri e del ramo di editoria scolastica di McGraw Hill Libri Italia.

Ma a Romiti e alla RCS Editori (che controlla RCS Libri) interessano soprattutto Internet e la tv non generalista, dalle quali i libri potrebbero ricevere un'importante amplificazione promozionale: a settem-

bre nasce RCS Web (affidata a Ciro Calvanese), un'unità di business espressamente dedicata a internet con l'obiettivo di creare traffico e audience attraverso tutti i contenuti editoriali del gruppo. Pochi giorni dopo prende forma un accordo con Infostrada (Mannesmann) che prevede la fornitura di contenuti e la consulenza per il portal di Italia On Line (provider del gruppo di telefonia), lo sviluppo dell'attività online per i periodici e le sigle editoriali di RCS, il commercio elettronico. Sul fronte televisivo, invece, Rizzoli ha sottoscritto a settembre un accordo con RaiSat (i canali tematici satellitari della Rai) per fornire contenuti editoriali (con una possibile partecipazione azionaria a RaiSat compresa tra il 3% e il 5%) e, parallelamente, un contratto con Tele+ (già partner di RaiSat, che trasmette sulla sua piattaforma digitale) per altre collaborazioni.

RUSCONI LIBRI. Dopo una prima cessione del 10% (novembre 1998), Rusconi Editore (360 miliardi di fatturato) passa definitivamente nelle mani del gruppo Hachette Filipacchi Médias (società controllata da Lagardere) che a febbraio 1999, con un'operazione stimata tra i 280 e i 295 miliardi di lire (non è stato reso pubblico l'ammontare della transazione), porta la sua quota al 90%. È un avvenimento a suo modo epocale nel settore dei periodici perché per la prima volta un gruppo straniero (203 testate in 30 paesi, un fatturato di 4.430 miliardi nel 1998) occupa una posizione leader di mercato in Italia, alle spalle di Mondadori e RCS. Di Rusconi Libri non si parla fino a quando Bernard Mellano, nuovo presidente e amministratore delegato di Rusconi Editore, non illustra la «cura» Hachette: ristrutturazione, taglio dei costi per mirare a un 10% di utili, e cessione – in luglio – della Rusconi Libri alla Opportunity books (55 miliardi di fatturato netto del gruppo nel 1998) di Salvatore Caimi (che stima perdite per Rusconi Libri tra i 700 e gli 800 milioni all'anno), leader nella compravendita di libri a stock, proprietario di alcune sigle di «libri nuovi a metà prezzo» e di alcune librerie. Mellano specifica che la vendita di Rusconi Libri (stimata intorno ai 4 miliardi) riguarda la cessione del magazzino (1.940.000 copie) e la possibilità per Caimi di editare libri con il marchio Rusconi per i prossimi dieci anni «con l'assicurazione che si tratti di libri consoni alla tradizione Rusconi». L'effettiva proprietà del catalogo (900 titoli, fra i quali quelli di Tolkien), per il quale pare si siano battute Messaggerie, Mursia, Piemme, passa però velocemente di mano; a novembre Caimi lo cede – per una cifra non precisata – a RCS Libri che pare voglia destinare i titoli migliori al catalogo Bombiani. Infine, in ottobre dovrebbe raggiungere il gruppo riminese Sergio Colleoni, già direttore commerciale e marketing di Mondadori.

IL SAGGIATORE – MARCO TROPEA – PRATICHE. Al terzo anno di vita il gruppo il Saggiatore compie un salto notevole passando dai 18 miliardi fatturati nel 1998 ai 26 miliardi del 1999 con un incremento del 40%, così ripartiti: 12 miliardi il Saggiatore (+30%, 35 novità); 10,5 miliardi Tropea (+ 33%, 26 novità), 3,5 miliardi Pratiche (nessun incremento); 23 novità per la sigla di tascabili EST. Abbandonato il modello distributivo mondadoriano, nel 1998 il gruppo è tornato al metodo tradizionale registrando una media delle rese del 32%. Fra gli autori di spicco, per il Saggiatore, Zichichi (verso le 100.000 copie) e Selvadurai (24.000 copie); per Pratiche, Sansot con *Sul buon uso della lentezza* (30.000 copie); per Tropea, Pérez-Reverte sia con *Il maestro di scherma* sia con *Il Club Dumas* (35.000 copie il primo, 15.000 il secondo solo nel 1999). Nei programmi, molta narrativa (che ha trovato conferma anche in una sigla tradizionalmente di saggistica come il Saggiatore), maggiore apertura ai romanzi storici per Tropea e una particolare attenzione verso i nuovi autori. Il Saggiatore, infine, ha varato una collana di otto titoli che riprenderanno i temi della trasmissione televisiva di Rete 4 *La macchina del tempo*, condotta da Alessandro Cecchi Paone: il primo titolo, firmato proprio da Cecchi Paone, pare sia stato prenotato in 45.000 copie.

SELLERIO. Tre anni di rapida risalita per la casa editrice palermitana passata da 3,5 miliardi di fatturato nel 1997 (anno di forte flessione rispetto ai precedenti) a 13 miliardi nel 1998 e a 15 miliardi nel 1999. Molto è da attribuire all'«effetto Camilleri», tanto che Sellerio si potrebbe oggi definire come una casa editrice doppia: da una parte l'autore-marchio (diritti venduti in 14 paesi), i cui 12 titoli in catalogo (molti dei quali ospiti fissi delle classifiche) hanno venduto complessivamente circa 2 milioni e mezzo di copie, dall'altra gli oltre 1.300 titoli in catalogo (90 le novità nel 1999).

La casa editrice palermitana ha però ritrovato il suo smalto non solo per Camilleri. Consideriamo due dati interessanti: il primo è che fra il 35% e il 40% dei volumi di Camilleri sono smerciati in grande distribuzione, fatto che ridimensiona la quota dell'autore nel fatturato complessivo; il secondo è che a agosto 1999 il fatturato dei libri «non Camilleri» è stato di 3,6 miliardi, pari al fatturato complessivo del 1997 (quando Camilleri ancora non esisteva come fenomeno), e quindi con una prevedibile crescita nel terzo quadrimestre 1999. In questi anni, insomma, Sellerio ha scelto meglio autori e titoli, togliendosi dalle secche di una proposta troppo spesso di modesto interesse che aveva provocato una certa disaffezione di pubblico e librai. Se è innegabile che esista un effetto-traino del successo dell'autore siciliano, questo effetto ha però trovato modo di esprimersi per le disponibilità di nuovi titoli di qualità e «leggi-

bili» come quelli di Penelope Fitzgerald (25.000 copie complessive in due anni), Lucarelli, Piazzese, e per il rilancio di un autore di valore come Dovlatov – solo per fare alcuni esempi – che hanno trovato tutti una buona risposta di pubblico, e sono perciò alla base dei piani per il futuro di una casa editrice che, non investendo in pubblicità, si affida soprattutto al passaparola e alla promozione in libreria (soddisfacenti i risultati della campagna di giugno su 6 titoli di giallistica – un quaderno in regalo a chi comprava due libri – che ha mosso circa 5.000 copie per titolo) e si sta già preparando al dopo-Camilleri.

TOURING. Il Touring Club Italiano ha chiuso il 1998 con un fatturato di 135 miliardi (+4%), e 530.000 soci, diecimila in più rispetto all'anno precedente. Importante il peso del settore editoriale i cui ricavi sono stati di 40,2 miliardi (+ 14,2%).

SPERLING & KUPFER – FRASSINELLI. Il gruppo Sperling & Kupfer (che comprende i marchi Sperling & Kupfer, Sperling Paperback, Sperling Serial e Frassinelli) chiude il 1999 a 74 miliardi, confermando la crescita dei suoi autori-marchio come la Steel, Mary Higgins Clark, Cook e soprattutto di quelli che passano (alcuni di gran lunga) le 100.000 copie come Altea, King, Sveva Casati Modignani. La gestione di questi «pezzi da novanta» avviene in modo integrato su trade, hardcover e paperback consentendo uno sfruttamento razionale dei titoli attraverso una gestione strategica dei tascabili, la presenza in libreria sia di hardcover sia di paperback di uno stesso autore e, non ultimo, la gestione dei vari prodotti in grande distribuzione.

Buona anche la performance delle collane «Continente desaparecido» e «Tibet» che, nate nel 1997, propongono un'immagine di Sperling non legata solo alla narrativa di grande consumo. Restando in campo Sperling, sono previsti sviluppi per Sperling Serial, la sigla che ha esordito con *Il miglio verde* di King e che ora testerà il mass-market con *Dune*, recentemente acquistato.

Buon risultato nel 1999 per Frassinelli che, cercando un rapporto più stretto fra narrativa di qualità e mercato, ha in carnet autori come DeLerm, Sparks, il Montalban saggista di *O Cesare o nulla* (23.000 copie vendute), il promettente Fois (ben venduto all'estero) e numerosi interessanti autori stranieri come Melissa Bank: la sigla chiude il 1999 a 11 miliardi, con un incremento stimato tra il 15% e il 20%.

UTET. Con la fine del 1998 si è perfezionata la modifica dell'assetto societario del gruppo editoriale Utet, che ha visto l'uscita della famiglia Firpo, azionisti storici. La maggioranza resta nelle mani della famiglia Merlini, ma una quota di rilievo è stata acquisita da una cordata banca-

ria composta da San Paolo-Imi, Efibanca, Fondo chiuso BNL e Medio-credito Lombardo. In maggio scompare Gianni Merlini, presidente della Utet. Nel 1999 la casa editrice, secondo alcuni operatori, attraversa un periodo non facile: una lieve flessione di vendite sia nella rateale sia nel canale libreria, e una drastica riduzione degli organici: a ottobre sono state avviate le procedure per il prepensionamento di 55 dei 65 lavoratori poligrafici (55 impiegati, 10 quadri), ritenuti in esubero. Il piano di rilancio prevede investimenti per 9 miliardi circa e l'ingresso in Borsa entro la fine del 2001, data entro la quale gli istituti bancari soci della casa editrice dovranno dismettere le proprie quote.

In ottobre, tuttavia, il bilancio di esercizio chiuso il 31 marzo 1999 indica un utile consolidato in progresso (12,1 miliardi contro i 5,7 dell'esercizio precedente), un cash flow che sale da 14,8 miliardi a 25,7 miliardi; cala il fatturato netto del gruppo da 296 a 282,8 miliardi, ma bisogna considerare varie operazioni societarie: l'uscita dall'area di consolidamento della «varia» Garzanti, ceduta nell'ottobre 1998 per il 70% a Garzanti libri; l'acquisizione – tramite Petrini – della scolastica Garzanti, nonché di Theorema Libri e altri marchi di scolastica del gruppo D'Adamo.

I premi e i premiati 1999

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI. Maria Corti; Giorgio Bàrberi Squarotti.

ALASSIO 100 LIBRI. Maurizio Maggiani, *La regina disadorna*, Feltrinelli (Un autore per l'Europa); Giuseppe Laterza & Figli (Un editore per l'Europa).

ALDO SPALLICCI. (Poesia). Maurizio Cucchi, *L'ultimo viaggio*, Mondadori.

ALGHERO DONNA. Anna Maria Mori e Melida Milani, *Bora*, Frassinelli (narrativa); Cristina di Lagopesole, *Il libro del pellegrino*, Lacaïta (poesia).

AMERICAN ACADEMY AWARDS OF ARTS AND LETTERS. Umberto Eco; Wislawa Szymborska; Frank Kermode.

ACQUI TERME. Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile e Stato 1980-1996*, Einaudi (storia); Antonio Gibelli, *La grande guerra degli italiani 1915-1918*, Sansoni (divulgazione); Vittorio Foa, *Lettere della giovinezza*, Einaudi (premio speciale); Cesare Romiti (*Testimone del tempo* 1999).

BALZAN. John Elliot (storia); Paul Ricoeur (filosofia); Mikail L. Gromov (matematica); Luca Cavalli Sforza (genetica).

BANCARELLA. Maurizio Maggiani, *La regina disadorna*, Feltrinelli (premio rifiutato dall'autore); Raffaele Nigro, *Adriatico*, Giunti; Franco Piccinelli, *L'ultimo appello*, Edizioni Il punto; Nicholas Sparks,

Le parole che non ti ho detto, Frassinelli; Catherine Dunne, *La metà di niente*, Guanda; Ken Follett, *Il martello dell'eden*, Mondadori.

BAGUTTA. Fabio Carpi, *Patchwork*, Bollati Boringhieri.

BOCCACCIO. Mario Luzi, *La passione*, Garzanti, e per l'opera completa pubblicata nei Meridiani Mondadori.

BOOKER PRIZE (Uk). J. M. Coetzee, *Disgrace*, Secker & W.

CALVINO (inedito). Ex aequo, Luisa Carnielli, *La lotteria*; Paola Mastrocola, *La Gallina*.

CAMPIELLO. Ermanno Rea, *Fuochi fiammanti a un'ora di notte*, Rizzoli (Supercampielo); Maria Corti (premio speciale per la carriera).

CAPALBIO ECONOMIA. Federico Rampini, *Per adesso. Intervista a Carlo De Benedetti*, Longanesi.

CASTELLO (narrativa per ragazzi, saggistica). Guido Quarzo, *Clara va al mare*, Salani (narrativa); Gustavo Pietropolli Charmet, *Segnali d'allarme. Il disagio durante la crescita*, Mondadori.

CHIARA. Claudio Magris (premio alla carriera).

CROTONE. George Steiner, *Errata*, Garzanti.

DESSI. Sandro Onofri, *L'amico d'infanzia*, Mondadori.

DIPLOMA DI PRIMA CLASSE (per benemeriti di cultura e arte, assegnato con decreto del Presidente della Repubblica). Fernanda Pivano.

ELSA MORANTE. Michele Prisco, *Gli altri*, Rizzoli.

ESTENSE. Ex aequo a Giuseppe Pederiali, *Padania Felix*, Diabasis; Paolo Mieli, *Le storie, la storia*, Rizzoli.

GAETA (letteratura di viaggio). Franco Marcoaldi, *Prove di viaggio*, Bompiani (saggistica); Donatello Bellomo, *La settima onda*, Sperling & Kupfer (narrativa); Matteo Pennacchi, *Il grande sogno. Il giro del mondo senza un soldo in tasca*, Piemme (opera prima).

GONCOURT. Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Minuit.

GRINZANE CAVOUR. Aurelio Picca, *Tuttstelle*, Rizzoli (Supergrinzane, premio delle giurie scolastiche); Sergio Givone, *La favola delle ultime cose*, Einaudi; Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa*, Einaudi (narrativa italiana); Rosa Matteucci, *Lourdes*, Adelphi (narratore esordiente); Andrew Miller, *Il talento del dolore*, Bompiani; Jean Rouand, *Il mondo pressappoco*, Sellerio; D. J. Taylor, *L'accordo inglese*, Sellerio (narrativa straniera); V.S. Naipaul (premio internazionale «Una vita per la letteratura»); Maria Luisa Spaziani (traduzione).

HANBURY. Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso*, Interlinea

HEMINGWAY. Paola Capriolo, *Il sogno dell'agnello*, Bompiani (narrativa); Fernanda Pivano (premio speciale «Ernest Hemingway»).

IL BATTELLO A VAPORE (1998). Anson Labick, *La strada del guerriero*.

- INTERNATIONAL PRIZE (prima edizione, Buchmesse 1999). Furio Monicelli, *Lacrime impure*, Mondadori.
- ISCHIA-MORANTE. Andrea Camilleri, *La mossa del cavallo*, Rizzoli (narrativa); Giovanni Giudici, *Onegin*, Garzanti (traduzione); ex aequo Philippe Sollers, *Il Mirabile Casanova*, il Saggiatore; Giorgio Ficara, *Casanova e la malinconia*, Einaudi (saggistica).
- KARL POPPER (Austria, premio internazionale per la cultura). Susanna Tamaro, Paul Auster, Rolf A. Stein, Isabel Allende.
- L'ALBATROS. (per la letteratura di viaggio). Tiziano Terzani, *In Asia*, Longanesi; Cino Boccazzi, *La bicicletta di mio padre*, Neri Pozza (premio speciale).
- LUCCA COMIX. (per i fumetti). Lorenzo Mattotti (sceneggiatore italiano); Lorenzo De Angelis (disegnatore italiano); Dave McKean (sceneggiatore estero); François Schuiten (disegnatore estero); Puntzero (casa editrice italiana); *Ghost world* (miglior libro sul mercato italiano); Giuseppe Zironi (nuovo autore italiano); Guido Crepax (premio alla carriera, italiano); Carmine Infantino e Jerry Robinson (premio alla carriera, estero).
- MARINO MORETTI. (saggistica). Francesco Orlando (saggistica); Luca Zuliani e Paola Italia (ex aequo per la filologia).
- MEDAGLIA GOETHE (Germania). Pietro Citati.
- MÖEBIUS MULTIMEDIA CITTÀ DI LUGANO. *Omnia Junior. Base Terra*, De Agostini Multimedia (educazione e formazione permanente); *Life Support '99*, Piccin Nuova Libreria (scienza, tecnica e medicina); *Viaggio Virtuale*, Altair4/Mondadori New Media (cultura, arti e lettere)
- NOBEL PER LA LETTERATURA. Günter Grass.
- NONINO. Jorge Semprún (maestro del nostro tempo); Adonis (per la letteratura); Claudio Abbado (premio Nonino).
- PALAZZO AL BOSCO. Sergio Givone, *La favola delle ultime cose*, Einaudi. Non assegnato il premio per l'inedito.
- PEN CLUB ITALIANO. Mario Rigoni Stern, *Sentieri sotto la neve*, Einaudi.
- PENNE. José Saramago.
- PRIX MÉDITERRANÉ. Jean Daniel, *Avec le temps*, Grasset (autore francese); Pietro Citati, *La lumière de la nuit*, Gallimard (autore straniero)
- PULITZER PRIZE PER LA NARRATIVA (Usa). Michael Cunningham, *The Hours*, Fourth Estate (traduzione italiana: *Le ore*, Bompiani).
- STREGA. Dacia Maraini, *Buio*, Rizzoli.
- STRESA. Maurizio Maggiani, *La regina disadorna*, Feltrinelli.
- URANIA (1998). Franco Ricciardiello, *Ai margini del caos*, Mondadori.
- VIAREGGIO. Ernesto Franco, *Vite senza fine*, Einaudi (narrativa); Alessandro Portelli, *L'ordine è stato eseguito*, Donzelli (saggistica); Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Einaudi (poesia); Gino

Strada, *Pappagalli verdi. Cronache di un chirurgo di guerra*, Feltrinelli (Premio internazionale Viareggio Versilia per la pace).
 VITTORINI. Giuseppe Montesano, *Nel corpo di Napoli*, Mondadori; Maria Corti, *Catasto magico*, Einaudi (saggistica).

LIBRI, INDAGINI, RAPPORTI SULLA CULTURA LIBRARIA E MULTIMEDIALE

Editoria, mercato, economia del libro e della cultura

Audiobooks 99 – Special report, di Trudi M. Rosenblum, in «Publishers» Weekly, June 7, 1999.

Cambia l'editoria libraria. Confini e ruoli da ridefinire nella rete del valore, di Paola Dubini, Cinzia Parolini, in «Economia & Management», n. 5-1999, Etas, 1999.

Catalogo dei tascabili, a cura di Giuliano Vignini, Editrice Bibliografica, 1999.

Catalogo dei premi letterari italiani, Editrice Bibliografica, 1999.

Distribuire libri, di Maddalena Giordani, Editrice Bibliografica, 1999.

Economia aziendale per le attività culturali, di Paola Dubini, Etas, 1999.

Economia dei quotidiani, di Franco Mosconi, Il Mulino, 1998.

Il lavoro editoriale, di Dario Moretti, Laterza, 1999.

Il marketing librario, di Settimio Paolo Cavalli, Editrice Bibliografica, 1999.

Il sostegno comunitario all'industria editoriale: rassegna dei progetti europei, a cura di Pierfrancesco Attanasio, AIE, 1999.

La formazione è lavoro. Occupazione e fabbisogni formativi nell'editoria europea, di Laura Novati, in «Giornale della Libreria», novembre 1998.

La politique culturelle en Italie. Rapport d'un groupe d'experts europeens, a cura di Christopher Gordon, Consiglio d'Europa, 1999.

La produzione libraria nel 1998. Dati provvisori, ISTAT, 1999.

Manuale dell'antilibro. Etica e didattica per l'autoproduzione di un libro di carta nell'era digitale, di Francesco Pirella, Marietti, 1999.

Manuale di scrittura creativa. Per un antidoping della letteratura, di Filippo La Porta, Minimum Fax, 1999.

Premi e contributi per le traduzioni all'estero e in Italia, a cura di Laura Novati, AIE, 1999.

Rapporto sull'editoria italiana, di Giuliano Vignini, Editrice Bibliografica, 1999.

Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia, a cura di Giovanni Peresson, AIE, 1999. (reperibile su www.aie.it)

Riviste anni '90. L'altro spazio della nuova narrativa, di Piergiorgio Pallavicini, Fernandel, 1999. (Uno studio sulle riviste letterarie)

- Trovar lavoro in editoria* (nuova edizione), di G. Berzon, P. Bertini, S. Sordi, Editrice Bibliografica, 1999.
- Un mercato da 6.200 miliardi. Riclassificazione del mercato librario italiano*, di Giovanni Peresson, in «Giornale della Libreria», giugno 1999.

Storia dell'editoria

- Bibliografia e sociologia dei testi*, di Donald F. McKenzie, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999.
- Biblius. Libro dei libri*, di Giovanni Feliciani, Bibliosofica, 1999.
- Catalogo storico BUR*, a cura di Laura Tarantini, Rizzoli, 1999.
- Center for the History of Print Culture*, <http://slisweb.lis.wisc.edu/printcul/index.html>
- Cultura scritta e società*, di Roger Chartier, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999.
- Dall'editoria moderna all'editoria multimediale. Il testo, l'edizione, la lettura dal Settecento a oggi*, di Alberto Cadioli, Unicopli, 1999.
- Gli archivi editoriali: studi e prospettive di ricerca*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Patron, 1998.
- History of the Book*, <http://www.ukans.edu/~bookist>
- Il Grande Affare dei Lumi. Storia editoriale dell'Encyclopédie 1775-1800*, di Robert Darnton, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1998.
- I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, di Mario Infelise, Laterza, 1999.
- L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, di Giorgio Fabre, Zamorani, 1998.
- La mediazione editoriale*, a cura di Alberto Cadioli, Enrico Decleva, Vittorio Spinazzola, il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1999.
- Libri, giornali e riviste a Milano. Storia dell'innovazione nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, a cura di Fausto Colombo, Abitare Segesta, 1999.
- Louis Hachette*, di Jean-Yves Mollier, Fayard, 1999.
- Pensare i libri. La Casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, di Luisa Mangoni, Bollati Boringhieri, 1999.
- Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, di Gian Carlo Ferretti, il Saggiatore/Fondazione Mondadori, 1999.
- Scrittura e libertà. Il Saggiatore 1958-1998. Catalogo generale*. A cura di Alberto Cadioli, Giulio Giorello, Alessandro Nova. Saggi di Roger Chartier, Stefan Germer, Klaus Herding, Giancarlo Rota, Carlo Sini, il Saggiatore, 1998.
- Un secolo di libri*, di Giovanni Ragone, Einaudi, 1999.

Internet, multimedia, commercio elettronico

- Comunità on line reali e virtuali*, «Telèma», n.17/18 – estate/autunno 1999.
- Editoria, contenuti e servizi nell'economia digitale in Italia*, a cura dell'Osservatorio sulle nuove tecnologie dell'informazione, Anee, 1999.
- Editoria scolastica e Internet. Usi e prospettive. Progetto Esperanto*, a cura di Maria Ferraris, reperibile tramite l'Aie, 1999.
- Finzione e realtà del mondo virtuale*, «Telèma», n.16, primavera 1999.
- Gettare la rete. Parole e realtà nell'epoca di Internet*, «aut aut», 289-290, gennaio-aprile 1999, La Nuova Italia.
- Il commercio diventa elettronico. Opportunità, esperienze e professioni per sviluppare il business dell'e-commerce in Italia*, a cura di Pier Franco Camussone, Alfredo Biffi, SDA Bocconi-Smau/Edipi, 1999.
- Il commercio elettronico. Guida al marketing della vendita online*, di Giam-piero Di Carlo, Etas, 1999.
- Il mercato degli audiovisivi in Italia. Un'analisi strutturata per il periodo 1980-1996*, a cura di F. Ricciardini, ISTAT, 1999.
- Il progettista multimediale*, di Luca Toselli, Bollati Boringhieri, 1998.
- L'anno della svolta. Osservatorio sull'editoria multimediale*, Guerini e Associati, 1999.
- Le nuove figure professionali nel settore multimediale*, di S. Campodal-Orto, R. Cirià, B. Ghiglione, Il Sole 24 Ore, 1999.
- Le regole dell'economia dell'informazione*, di Carl Shapiro, Hal R. Varian, Etas, 1999.
- L'inganno multimediale*, di Vincenzo Vita, Meltemi, 1998.
- L'ipertesto*, di George P. Landow (nuova edizione), Bruno Mondadori, 1999.
- Lo stile del Web*, di Franco Carlini, Einaudi, 1999.
- Manuale di scrittura*, di Domenico Firmonte, Ferdinando Cremascoli, Bollati Boringhieri, 1999. (Saggio su scrittura e web, letteratura e nuovi media).

Biblioteche

- Biblioteca e nuovi linguaggi*, a cura di Ornella Foglieni, Editrice Bibliografica, 1998.
- Biblioteche scolastiche: competenze richieste. Linee guida*, di K. Sigrun, H. Dottir, AIB, 1999.
- Costruire una biblioteca universitaria: sinergie per il progetto*. Convegno nazionale, Trento, 13-14 novembre 1997, a cura di Paolo Bellini, AIB, 1999.
- L'effondrement de la très grande Bibliothèque de France*, di Jean-Marc Mandosio, Éditions de Encyclopédie des nuisances, Paris, 1999.

Legislazione delle biblioteche in Italia, di Paolo Traniello, Carocci, 1999.
Public library: la biblioteca provinciale. Problemi di gestione e di formazione professionale. Convegno nazionale, Pescara, 24-25 settembre 1998, a cura di Dario D'Alessandro, AIB, 1999.

Indagini, rapporti, statistiche, commenti sui consumi culturali e sulla lettura

Behind the Story. Children's Book Authors in Flanders and the Netherlands, di J. Linders, M. De Sterck, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap Administratie Cultuur, 1998.

Cinema e letteratura presso i giovani liceali d'Europa, a cura del Premio Grinzane Cavour, 1999 (sondaggio su 6.000 ragazzi di sei capitali europee).

Edition, éditeurs, di Pierre Bourdieu, in «Acts de la recherche en sciences sociales», maggio 1999.

Et pourtant ils lisent, di Christian Baudelot, Marie Cartier, Christine Detrez, Seuil, 1999 (4 anni di indagine sulla lettura su 1.200 giovani dai 15 a 18 anni in Francia)

I consumi culturali degli italiani, di Giorgio Grossi, in *Abacus, Italia al microscopio*, Feltrinelli, 1999.

Il Belpaese dei non lettori, di Gian Arturo Ferrari, in «Il Sole 24 Ore», 14 febbraio 1999.

I libri per ragazzi. Rilevazione in famiglia, a cura della AC Nielsen, commissionato da The Walt Disney Co. Italia e AIE, 1999.

Junior '98. Indagine sui ragazzi dai 5 ai 13 anni, Doxa, 1998.

La generazione invisibile, a cura di Ilvo Diamanti, Il Sole 24 Ore, 1999 (indagine sui consumi giovanili)

L'annuario del turismo 1999, a cura del Centro studi del TCI, Touring Club Italiano, 1999.

Letteratura per ragazzi in Italia. Rapporto annuale. Contiene l'inchiesta Doxa «I ragazzi critici letterari», Piemme, 1999.

Libri quotidiani. I termini dell'intesa, di Marco Santoro, Liguori, 1998 (saggio e indagine sulle recensioni di libri sui quotidiani)

L'industria della comunicazione in Italia. Mercati locali, mercati globali, a cura della Fondazione Rosselli – Istituto di Economia dei Media, Guerini e Associati, 1999.

Preferisco leggere. Indagine sulla lettura tra i ragazzi di una scuola media, di Bianca Maria Paladino, Comune di Avellino/Libreria Dante & Descartes, 1999.

Rapporto sull'Italia. Edizione 1999. Lo «stato di salute» del Paese, a cura dell'ISTAT, Il Mulino, 1999.

ALMANACCO RAGIONATO
DELLE CLASSIFICHE
All'insegna
della narrativa
di Giuseppe Gallo

Un anno all'insegna della narrativa e della fiction. Comunque la parte del leone va sempre alla produzione angloamericana anche se gli italiani se la cavano bene, soprattutto con i romanzi di Baricco e di Camilleri (e pure nella saggistica e nella varia). Il mercato librario italiano, però, appare ancora asfittico: tanti libri editi, ma pochi autori capaci di raggiungere dati di vendita davvero apprezzabili e significativi.

Un'annata all'insegna della narrativa. È la conclusione che si trae stendendo il bilancio delle classifiche pubblicate ogni settimana dal «Corriere della sera» tra il settembre 1998 e il luglio 1999. Conteggiando anche le edizioni economiche, ben trentanove dei cinquanta titoli più venduti possono venir registrati nella variegata area della *fiction*. Soltanto sei titoli appartengono alla saggistica, cinque alla varia. Nelle prime quindici posizioni il predominio della narrativa è tale da estromettere ogni altro genere.

Solo al sedicesimo posto fa la sua comparsa un titolo di diversa natura: *Il piccolo libro della calma* di Heinrich Wilson, tascabile, ma classificabile nella varia. Lo segue il diario *Cara Italia* di Enzo Biagi, una sorta di viaggio-inchiesta attraverso le varie regioni del Bel Paese allo scopo di indagarne le contraddizioni economiche e le risorse di autenticità morale.

Il consuntivo dei libri più venduti tra il gennaio e il dicembre 1998 esibiva un differente ordine, con al posto d'onore proprio un saggio, anzi un insieme di saggi: *Il libro nero del comunismo*. Nel pezzo di commento alla graduatoria il «Corriere» dava risalto all'evento, parlando enfaticamente di «primato assoluto» della saggistica. Era un po' troppo: il successo del *Libro nero*, benché ragguardevole, rappresentava un caso isolato. I restanti nove titoli erano di genere narrativo, tutti di provenienza straniera e uno a fumetti (Walt Disney, *Le disavventure di Paperamuses*).

Del resto, anche i dati di vendita delle librerie documentano un calo della *non-fiction* a vantaggio dell'area letterario-romanzesca, che alla

fine del 1998 ha chiuso con un fatturato di 470 miliardi: se si escludono i libri scolastici e quelli per ragazzi, è una fetta che rappresenta la metà del fatturato globale (903 miliardi). La quota più consistente, 285 miliardi, si concentra sotto la sola voce della narrativa straniera che, secondo le cifre rese note da Giuliano Vigni, nel corso degli ultimi cinque anni ha conosciuto un incremento di copie vendute pari al 5%.

Come è prevedibile, la parte del leone la fa la più collaudata produzione di evasione di lingua angloamericana, programmaticamente congegnata in modo da soddisfare su scala internazionale i bisogni di ricreazione fantastica di larghe fasce di lettori. Eppure le classifiche dei best-seller lasciano affiorare un quadro del mercato librario ben più ricco di aperture di quanto ci si possa aspettare.

La narrativa d'oltreoceano occupa sì gli spazi maggiori (cinque titoli su dieci nella *top ten*), però non riesce a fare breccia nelle posizioni di testa, in cui peraltro non si registra nessuna novità editoriale. L'elenco è anzi aperto da tre romanzi in auge già da una o più annate: *Le braci dell'ungherese* Sándor Márai (1.400 punti complessivi e 25 presenze), *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare* (1.366 punti e 20 presenze) del cileno Luis Sepúlveda e, primo fra gli italiani, *Novecento* di Alessandro Baricco, riproposto nei tascabili (1.063 punti e 21 presenze).

I tre libri presentano caratteri di contenuto e di stile molto dissimili fra loro. Ma tutti e tre si inseriscono in un comune ambito, quello del best-seller di qualità: opere che nella loro struttura si rivelano adatte a intrattenere un dialogo con una larga utenza ma che non per questo rinunciano ai crismi della letterarietà ufficiale, riconoscibile anzitutto nelle scelte di linguaggio.

Certamente, il successo più clamoroso e meno prevedibile è quello toccato al romanzo di Márai, uno scrittore (morto, come è ormai noto, nel 1989) che appartiene a pieno titolo alla letteratura senza aggettivi. Composto quasi sessant'anni fa, nel pieno della guerra mondiale, *Le braci* si discosta dagli schemi più diffusi del romanzo di consumo, fondato su un intreccio distesamente articolato e con una caratterizzazione a tutto tondo degli attori principali. Qui piuttosto i fatti sono allontanati sullo sfondo della narrazione per fare emergere l'attività di coscienza dei due protagonisti principali, legati da un rapporto di amicizia di antica data e che, dopo quarant'anni di lontananza, si ritrovano in tarda età a fare i conti con le proprie inquietudini.

Il libro deve la sua fortuna editoriale soprattutto alle atmosfere morbido-amare che lo caratterizzano, in sintonia con le consuetudini dello psicologismo analitico comune a gran parte della letteratura mitteleuropea. Sul piano dei contenuti, il narratore dà voce a un senso di disfacimento dei valori, che ha le sue origini nella concretezza della realtà politica della prima metà del secolo ma che viene proiettato in una dimen-

sione di universalità metastorica. A venire riproposto, in sostanza, è un tema frequente nella letteratura decadente, quale il fascino ambivalente dell'*horror vacui*, che si rivela efficace a rispecchiare il sentimento di disagio avvertito per altre ragioni da ampie fasce dei lettori di fine millennio.

Al polo opposto, Sepúlveda punta sulla lievità di una storia destinata anzitutto a un pubblico di ragazzi, mischiando i modi intriganti dell'avventura fiabesca a quelli asseverativi della parabola. L'insistenza sui temi della natura, della solidarietà e della generosità disinteressata mira a restituire fiducia nell'esistenza e nei rapporti che l'io intesse con l'altro da sé. Insieme fa trasparire una filosofia del presente che può incontrare il beneplacito anche del pubblico adulto più o meno qualificato.

Per parte sua, Baricco si mantiene invece fedele a un'idea di narrazione pura, che scaturisce da una sorta di impulso fabulatorio che lascia fluire episodi e situazioni unendoli in una rete di rapporti di ordine ritmico-musicale più che logico-consequenziale. Le scelte compositive hanno nel minimalismo statunitense il loro precedente più prossimo: ma i tormenti sociali che percorrono la secca prosa di Raymond Carver ed eredi si stemperano nell'opera del narratore torinese in una scrittura protesa verso i moduli di una surrealtà onirico-fantastica.

Al di là delle differenze di ispirazione e di stile, sarà tuttavia utile non sottovalutare i fattori che accomunano i primi tre classificati. Intanto si tratta di testi orchestrati su strutture compositive alquanto esili, che non oltrepassano la misura del romanzo breve, concluso in un numero esiguo di pagine. Una caratteristica che li contrappone alla maggioranza degli altri best-seller, prevalentemente articolati in strutture ad ampie volute. Dalle 347 pagine di *Punto di origine* di Patricia Cornwell si arriva alle 860 di *Monzone* di Wilbur Smith, passando per le oltre 480 di *Il testamento* di John Grisham e di *Insieme con i lupi* di Nicholas Evans, le 510 di *Il fantasma* di Danielle Steel, le 608 di *Mucchio d'ossa* di Stephen King, le 788 di *Rainbow six* di Tom Clancy.

Si tratta poi di libri pubblicati da editori di grandezza media: nell'ordine Adelphi, Salani, Feltrinelli. Né è del tutto trascurabile che il prezzo di copertina sia in tutti e tre i casi molto contenuto, comunque inferiore rispetto a quello degli altri maggiori successi: *Le braci* 25.000, *Storia di una gabbianella* 18.000, *Novecento* 7.000. I successivi sette titoli entrati nella *top ten* si aggirano tra le 28.000 (è il prezzo degli altri due libri italiani presenti, *Un mese con Montalbano* e *City*) e le 34.900 del già citato *Mucchio d'ossa*.

Ma il fattore di maggiore rilievo è costituito dall'onda lunga che contraddistingue il consenso ottenuto da questi romanzi nell'arco di più stagioni consecutive: un consenso cresciuto sulla distanza, sotto la spinta del passaparola ben più che degli effetti della campagna promozionale (pressoché irrilevante, peraltro, nel caso del libro di Márai).

Certo, il successo di pubblico della *Gabbianella* e di *Novecento* è stato favorito dalle trasposizioni cinematografiche, a opera rispettivamente di Enzo D'Alò e di Giuseppe Tornatore: subito dopo l'uscita del film, nei soli mesi di novembre e di dicembre il libro di Sepúlveda ha venduto quasi 100.000 copie (che vanno a sommarsi alle 200.000 dei dieci mesi precedenti e alle 500.000 vendite tra il 1996 e il 1997).

Tuttavia sarebbe sbagliato sopravvalutare la forza di trascinamento esercitata dal grande schermo, che infatti non riesce da solo ad assicurare prestazioni altrettanto rilevanti ad altri titoli, che pure spinge verso l'alto della graduatoria: *I piccoli maestri* di Meneghello (52 punti e 1 presenza), *Trent'anni alta mora* di Leonardo Pieraccioni (76 punti e 2 presenze), *Sette anni in Tibet* di Paul Harrer (76 punti e 2 presenze), *Le parole che non ti ho detto* di Nicholas Sparks (111 punti e 3 presenze), *L'uomo che sussurrava ai cavalli* di Nicholas Evans (282 e 6 presenze).

In contrapposizione alla lenta progressione della triade di testa, i rimanenti titoli che si assestano nelle prime posizioni procedono in modo più rapido: si installano immediatamente al vertice della graduatoria, mantengono il primato per un numero più o meno lungo di settimane, poi si avviano a un'inesorabile discesa scomparendo in fretta dalla *top ten*.

È quanto accade a *Il martello dell'Eden* di Ken Follett. A pochi giorni dall'uscita, è già primo il 5 novembre e non si smuove dalla piazza d'onore fino al 2 dicembre. La sua autorità è tale che per quattro settimane il secondo posto viene schiacciato verso valori mediani nella classifica: a 51 la prima e la seconda settimana, a 76 la terza, a 73 la quarta. Scende al secondo posto nella settimana dal 9 al 16 dicembre (ma è a sole due lunghezze dal capolista) e in quella dal 17 al 23 (dove il distacco sale provvisoriamente a sedici). Dopo la pausa natalizia è di nuovo al comando dal 7 al 20 gennaio. La settimana successiva è fuori classifica, senza passaggi intermedi.

La diversità nei modi di procedere ha un riscontro significativo sulla media dei punti. Se si prova a ricomporre la classifica in base al rapporto tra il numero delle presenze all'interno della *top ten* e i valori ottenuti a ogni puntata, si ottengono risultati sensibilmente differenti. Proprio Ken Follett è l'autore che in un minor numero di settimane riesce a totalizzare il punteggio più elevato: 972 punti in 10 settimane con l'onorevole media del 97,2. Al secondo posto Stephen King, *Mucchio d'ossa*, 679 punti, 9 presenze, 75,4 di media. In terza fila di nuovo Baricco, ma questa volta con *City*, che in 9 settimane totalizza 653 punti con una media del 72,5. Lo seguono Evans, *Insieme con i lupi*, 1.000 punti, 14 presenze, 71,4 di media; e Cornwell, *Punto di origine*, 637 punti, 9 presenze, 70,7 di media.

In questa elaborazione dei dati la *Storia di una gabbianella* retrocede in sesta posizione: la media si assesta sui 68,3 punti a settimana. Alle sue spalle si classificano *Il testamento* di Grisham (67 punti), *Mon-*

sonne di Wilbur Smith (64 punti) e *Un mese con Montalbano* di Andrea Camilleri (59,8 punti). Márai è appena decimo con una media di 56 punti, *Novecento* viene subito dopo con 50,6 punti.

L'esperimento restituisce il primato ai marchi maggiori, che si spartiscono equamente i primi cinque posti: Mondadori occupa il primo e il quinto, Rizzoli il terzo e il quarto, mentre al secondo si sistema la Sperling & Kupfer. I risultati che così si ricavano permettono di correggere i difetti di un quadro che altrimenti finirebbe con lo sminuire una porzione cospicua del mercato dei successi. È bene ricordare che i criteri adottati nella compilazione delle classifiche fanno sì che esse abbiano un'utilità puramente indicativa: poiché il rapporto fra il venduto e i valori assegnati a ciascun titolo (100 punti al primo classificato, gli altri calcolati in proporzione) varia di settimana in settimana, a punteggi equivalenti corrisponde un numero diseguale di copie vendute.

Un bilancio più coerente permette di dare evidenza a due modalità diverse di conquista del pubblico: alla prima è comprensibile che siano più sensibili gli editori meno attrezzati ai grandi investimenti promozionali; alla seconda quelli che in virtù di una struttura aziendale articolata in più settori possono sfruttare le diverse sinergie e accelerare il ricambio dei titoli in catalogo. Sono due logiche che non si escludono a vicenda, e che possono dare in pari grado frutti apprezzabili sotto il profilo economico così come sotto quello estetico: si sbaglierebbe a ritenere che i libri di qualità stiano tutti da una parte e quelli spregiudicatamente volti al consumo dall'altra.

Ma si può ricostruire la classifica in un altro modo ancora, sommando il punteggio degli autori rubricati con più di un libro. I risultati che così si ottengono possono essere letti individuando quattro raggruppamenti di massima. Nel primo raggruppamento, al di sopra dei mille punti, si succedono sette autori: Márai con 1.935 punti e due titoli, Cornwell 1.812 punti e sei titoli, Camilleri 1.760 punti e quattro titoli, Baricco 1.749 punti e tre titoli, Sepúlveda 1.575 punti e due titoli, Evans 1.282 punti e due titoli, Ken Follett 1.090 punti e due titoli.

Cinque sono invece gli autori che superano i 500 punti: Grisham (722), Stephen King (708), Valerio Massimo Manfredi (607), Wilbur Smith (606), Jovanotti (525). Trenta quelli che si attestano oltre il limite dei 100 punti, quarantaquattro infine quelli che figurano al di sotto della medesima soglia. Tra gli ottantasei autori che fanno il loro ingresso nella graduatoria dei primi dieci, solo sei conservano la posizione per più di venti settimane, quattro sono presenti oltre dieci volte, tredici oltre cinque, cinquantasette hanno meno di cinque presenze: tra costoro trenta ne hanno una sola.

Tali valori confermano le contraddizioni di un mercato librario ancora asfittico in cui all'elevata quantità dei volumi pubblicati corrisponde l'esiguità del plotone degli autori che riesce a raggiungere dati di vendita

apprezzabili in termini numerici. Nello stesso tempo l'elenco riconosce il ruolo che nella logica degli acquisti è ricoperto dal legame di fedeltà che nei loro diversi ambiti gli autori hanno saputo stabilire con i destinatari.

Quanto agli italiani, nel corso della stagione 1998-1999 se la sono cavata più che egregiamente, non sfigurando affatto nel raffronto con i concorrenti stranieri: oltre a *Novecento* figurano tra i primi dieci *Un mese con Montalbano* di Andrea Camilleri, al sesto posto con 897 punti e 15 presenze, e *City* ancora di Baricco, all'ottavo posto con 653 punti e 9 presenze. Lo scrittore siciliano ha la sua degna collocazione anche al dodicesimo posto grazie a *La mossa del cavallo*, 546 punti e 8 presenze, e al ventitreesimo con *Il corso delle cose*, 264 punti e 5 presenze. Mentre in posizioni più basse è relegato *Il ladro di merendine*.

Anche in questo caso il pubblico ha premiato la qualità di uno scrittore che muovendo all'interno della narrativa di genere ha saputo affermare una sua personalità inconfondibile, coniugando in maniera originale decoro di scrittura e fruibilità accattivante. In sostanza, Camilleri rinnova i moduli del giallo d'autore, trasportando gli schemi collaudati del poliziesco psicologico in una realtà regionalmente connotata: la ricerca investigativa si accorda dunque agli intenti di analisi del costume, con una inclinazione verso il bozzetto e la caricatura di indole novellistico-cinematografica. I modelli di riferimento più vicini possono essere rintracciati probabilmente nei racconti polizieschi di Mario Soldati e in Piero Chiara. Ma fin dagli anni Trenta il giallo italiano si è dimostrato ben propenso agli innesti, frequenti nelle opere dei protagonisti di maggiore rilievo del loro tempo, da Alessandro Varaldo a Ezio D'Errico ad Augusto De Angelis.

Nelle sue prove narrative più riuscite Camilleri aggiunge di suo una disponibilità alla sperimentazione linguistica, che si traduce in un divertimento *pastiche*, in cui le forme dell'italiano standard sono miscelate con quelle del panregionalismo siciliano, non senza qualche strizzata d'occhio al lettore colto secondo pratiche divulgate da un paio di decenni dalle poetiche postmoderne. D'altra parte, anche quello di Camilleri è un successo cresciuto poco alla volta nel corso del tempo, grazie anzitutto al passaparola: ancora una volta, inoltre, la misura prescelta è quella breve, appena superiore alla dimensione del racconto. E, *last but not least*, ancora una volta la scoperta si deve a una casa editrice di piccole dimensioni quale è quella di Elvira Sellerio. Solo a successo ormai stabilizzato Camilleri ha consegnato a Mondadori e Rizzoli i suoi testi recenti, riservando alla casa editrice siciliana il rilancio delle opere narrative più datate, tra cui *Il corso delle cose*, scritto negli anni 1967-68.

Una collocazione non spregevole l'ottiene anche il caotico e stralunato diario di Jovanotti, *Il grande Bob!*, che grazie alla sua verve giovanilistico-demenziale si aggiudica il tredicesimo posto con 525 punti e 9 presenze. Una fortuna minore ma non disprezzabile hanno avuto inoltre

i primi due volumi della trilogia macedone di Manfredi, *Aléxandros, Il figlio del sogno* (421 punti, 6 presenze) e *Aléxandros, Le sabbie di Amon* (186 punti e 2 presenze).

Il bilancio positivo del comportamento dei narratori italiani risulta tuttavia ridimensionato se anziché sui singoli titoli si poggia l'attenzione sul settore preso nel suo insieme. Complessivamente, la narrativa nostrana porta ai vertici delle classifiche dodici titoli, totalizzando 3.703 punti, corrispondenti al 16% dei valori complessivi. La narrativa straniera conclude con trentanove titoli e un punteggio globale di 11.092 (corrispondente al 47,8%), i tascabili trentadue titoli e un punteggio di 5.003 (corrispondente al 21,6%). Seguono la saggistica, 23 titoli e 2.334 (10%) e la varia con 9 titoli e 1.076 punti (4,6%).

Nondimeno, le posizioni di testa confermano che il pubblico italiano è tutt'altro che pregiudizialmente ostile ad accordare il proprio consenso ai libri dei propri connazionali quando essi si dimostrano all'altezza dei propri colleghi d'oltralpe e d'oltreoceano. Franco Cordelli esagera nell'affermare che «se – come ritiene Edward Said – lo stato di salute di una cultura o addirittura di una società si dovesse misurare sul romanzo, allora la società italiana è davvero in fondo al pozzo» («Corriere della sera», 3 gennaio 1999). In realtà, la storia della letteratura contemporanea è lì a dimostrare che il genere romanzo si è ormai definitivamente radicato nella civiltà culturale nostrana. Continua a essere purtroppo vero però che la narrativa italiana fatica a fare i conti con i problemi di interesse collettivo e a tenere aperto il dialogo con il pubblico di massa.

È significativo che gli italiani abbiano la meglio piuttosto nella varia e nella saggistica, dove detengono di fatto il monopolio, rispettivamente con sette titoli su nove e ventidue su ventitré. Nella saggistica in particolare emergono gli orientamenti degni di maggiore nota. Da segnalare è anzitutto la conferma di due nomi famosi della scienza italiana non nuovi al successo commerciale, Rita Levi Montalcini e Antonino Zichichi. Sia pure con diversa forza persuasiva, i due studiosi utilizzano gli strumenti della propria disciplina per affrontare due questioni attualissime, quali la terza età di cui la neurobiologa si occupa in *L'asso nella manica a brandelli* e il dilemma religioso al quale il fisico nucleare tenta di dare risposta, per la verità in maniera alquanto corriva, in *Perché io credo in colui che ha fatto il mondo*. Certamente, i loro testi traggono vantaggio dalla popolarità acquisita grazie ai mezzi della comunicazione di massa. Ma hanno anche il merito (sfortunatamente poco emulato) di sfruttare le potenzialità di penetrazione nel mercato che può avere una saggistica capace di emanciparsi dalle pastoie dell'aristocraticismo accademico.

Lo spazio preponderante all'interno della saggistica è in ogni caso appannaggio dei giornalisti di riconosciuto prestigio, Enzo Biagi, Indro Montanelli, Mario Cervi, Giorgio Bocca, Bruno Vespa, Roberto Gervaso,

Piero e Alberto Angela, Sergio Romano, Beppe Severgnini. Sono gli autori più avvezzi per ragioni di mestiere a raccontare la realtà collettiva con un linguaggio consono alle competenze dei destinatari. Ed è questo punto di vista che essi portano nella propria produzione libraria, anche quando si fanno cronisti del passato. Forse sarebbe eccessivo affermare che questo tipo di saggistica supplisce presso il pubblico di massa al «vuoto» lasciato dalla produzione romanzesca, appagando nel contempo un bisogno di affabulazione e un bisogno di realtà. Certo, però, al di là del grado variabile di approfondimento critico questa produzione offre un buon esempio di vitalità durevole, che si esercita nel confronto spregiudicato con i lettori, non nell'arroccamento snobistico su se stessi.

DIARIO MULTIMEDIALE

Sempre più interconnessi

di Cristina Mussinelli

L'universo della rete è sempre più connesso con la vita quotidiana (a casa, a scuola, sul lavoro) e sempre più frequenti sono gli accordi siglati per la creazione di nuovi servizi. Anche nel mondo librario italiano si sono registrate novità nel commercio in rete e lo stesso oggetto libro sta subendo rapide e profonde trasformazioni: i primi libri elettronici che nasceranno dall'intesa tra Mondadori e Microsoft, il print on demand, i prodotti multimediali off-line.

La previsione di Nicholas Negroponte, guru incontrastato del Massachusetts Institute of Technology e direttore del Media Lab, secondo cui entro il 2005 tutto ciò che ora viene trasmesso via etere verrà trasmesso via cavo e viceversa, si sta ormai avverando.

Nel mondo digitale la convergenza dei vari media e delle diverse tecnologie è una realtà: telefonia, editoria, discografia, cinema, televisione, home video si stanno sempre più avvicinando e sovrapponendo, provocando enormi sconvolgimenti sia nelle aziende che operano nei diversi settori, sia per noi utenti e consumatori che ci troviamo immersi in un continuo flusso di novità tecnologiche.

Quest'anno ad agosto Internet ha compiuto 30 anni: sembra impossibile pensare che, fino a pochi anni fa, solo un ristretto gruppo di scienziati e ricercatori sapesse di cosa si trattava, e fanno ormai parte della preistoria della evoluzione tecnologica le proteste accademiche da cui fu accompagnata in quegli anni l'apertura delle rete al mondo commerciale. I primi strumenti «amichevoli», che hanno permesso alla rete di uscire dal suo ristretto mondo di iniziati per cominciare la conquista di tutte le case e le aziende del mondo, sono stati sviluppati proprio in questo decennio: nel 1990 nasce il famoso World Wide Web, l'ipertesto globale creato al CERN di Ginevra, e nel 1994 viene creato Mosaic, il primo software con interfaccia grafica per la navigazione in rete.

La velocità con cui avvengono questi cambiamenti è impresio-

nante e anche quest'anno abbiamo assistito allo sviluppo di fenomeni che solo pochi anni fa sembravano fantascienza.

Il mondo del telefono e quello della rete sono sempre più interconnessi e sono stati siglati accordi per la creazione di nuovi servizi per gli utenti, destinati a facilitare l'accesso alle informazioni presenti sulla rete anche tramite dispositivi semplici da usare e più «mobili» del personal computer. I telefoni cellulari di ultima generazione permettono infatti di inviare messaggi vocali, di leggere e-mail, di consultare le pagine WEB, di ricevere informazioni specializzate, come ad esempio quotazioni di Borsa o bollettini meteo.

Per incentivare il pubblico a utilizzare la rete, la connessione viene ormai offerta gratuitamente: hanno cominciato un anno fa in Inghilterra e adesso anche in Italia dopo le offerte fatte da Tiscali, nuova e aggressiva azienda sarda, tutti gli altri provider telefonici si sono dovuti adeguare.

In America l'e-commerce si sta sviluppando in modo massiccio: alcuni dei pionieri di questo settore sono ormai realtà consolidate con quotazioni in Borsa miliardarie e fama planetaria. Amazon.com ha esteso la sua offerta anche ai giochi, ai prodotti musicali, ai prodotti farmaceutici e ha stretto alleanze con partner europei per la distribuzione nel vecchio continente, diventando così il punto di riferimento obbligato per tutti coloro che vogliono vendere on line.

Sempre più spesso si inventano nuovi modelli di business in cui gruppi di aziende provenienti da settori diversi e con esperienze complementari si associano per poter offrire in rete nuove tipologie di prodotti e/o servizi. In particolare si è assistito alla evoluzione dei principali motori di ricerca di Internet, che si sono trasformati nei cosiddetti «portali», vere e proprie porte di ingresso alla rete che, oltre alle tradizionali funzioni di ricerca, offrono a chi vi accede anche servizi informativi di vario genere (notizie meteo, news giornalistiche, viaggi, tempo libero, spettacoli, ecc.), accesso guidato alle risorse disponibili in rete tramite liste di siti interessanti continuamente aggiornate, supporto per gli utenti meno esperti.

In Italia di particolare rilievo in questo ambito sono state le scelte di De Agostini che si è unita a Matrix, l'editore di Virgilio.it, acquistando così il principale portale e motore di ricerca italiano, e quelle del gruppo l'Espresso che, tramite KataWeb, ha creato una vera e propria galassia internettiana, le cui attività in rete ora spaziano dalla creazione e gestione del sito del quotidiano «La Repubblica», alla creazione di alcune radio libere tematiche ascoltabili solo on line, fino alla acquisizione di Esperia.it, il più famoso sito di commercio elettronico dedicato ai prodotti gastronomici italiani.

Anche nel mondo librario in Italia si sono registrate novità nel commercio on line: dopo l'apertura a fine 1998 di Internetbookshop.it (partner italiano del grande e affermato sito inglese di Internet Bookshop,

fondata a Oxford nel 1994), si sono affacciate su Internet Zivago.com (partnership tra il gruppo Espresso, le Librerie Feltrinelli e i Ricordi Media Stores, che mette a disposizione del pubblico un ampio catalogo di circa 300.000 titoli) e Biblioservice.it, società partecipata da Opera Multimedia, la prima e unica libreria scolastica in rete, pensata per consentire a studenti e famiglie di acquistare tutti i libri che servono per l'anno scolastico, risparmiando così tempo e denaro.

Anche l'oggetto libro in quanto tale sta subendo rapide trasformazioni: è di questi giorni la notizia dell'accordo siglato alla Fiera del Libro di Francoforte tra Mondadori e Microsoft per la distribuzione dei primi libri elettronici sul mercato italiano. Si tratta di un centinaio di opere di prosa e poesia che potranno essere lette direttamente sullo schermo di un e-book (piccolo computer portatile delle dimensioni di un libro tascabile, che ha come funzione quella di far scorrere sullo schermo le pagine dei libri o dei giornali di volta in volta memorizzati, che sono anche consultabili con appositi programmi di ricerca e sui quali è possibile apporre sottolineature e annotazioni).

Un'altra importante novità, anche se ancora agli inizi, è quella del *print on demand* che dà la possibilità agli editori di stampare un numero molto limitato di copie e/o di delegare interamente agli utenti la scelta delle parti da stampare permettendo loro di selezionare solo le sezioni dei libri che interessano. Questa tecnologia promette nei prossimi anni di rivoluzionare totalmente interi comparti editoriali, come quello universitario e tutti quelli che richiedono un continuo e rapido aggiornamento (ad esempio quello fiscale e tributario),

Vediamo ora, più in dettaglio, la situazione italiana anche alla luce dei più recenti dati disponibili.

Mix sempre più ampio di tecnologie diverse...

...a casa – Le tecnologie digitali entrano sempre più a far parte del panorama domestico quotidiano delle famiglie italiane: le due aree in cui si è avuto il maggior investimento tecnologico sono state negli ultimi anni la telefonia cellulare e le apparecchiature informatiche in generale.

Ormai 5 milioni di famiglie, pari al 26,6% del mercato complessivo, possiedono un personal computer, quasi la metà degli utilizzatori di pc sono anche utilizzatori di telefoni cellulari e un quarto delle famiglie che possiede un pc ha anche una consolle per videogiochi. Altri strumenti diffusi all'interno delle famiglie sono le stampanti, che quest'anno hanno avuto un incremento del 21%, i lettori di cd-rom con un incremento del 35%, arrivando a una percentuale pari al 61% degli utilizzatori di pc, e i masterizzatori di cd-rom, che hanno quin-

tuplicato la loro presenza. In circa 400.000 case sono anche apparsi i primi lettori DVD.

Si sta quindi, pur con qualche ritardo, colmando il divario tra la situazione italiana e quella degli Stati Uniti e siamo ormai giunti al livello di penetrazione del computer nelle famiglie delle altre nazioni europee.

... e anche a scuola – Anche a scuola le tecnologie sono sempre più presenti, secondo quanto previsto dal Piano per la diffusione delle tecnologie nella scuola. Da una indagine effettuata quest'anno dalla Associazione Italiana Editori nelle scuole italiane (elementari, medie e superiori) risulta che su 6.060 scuole censite il 37% utilizza il computer in modo costante nell'ambito della didattica.

Nelle scuole italiane risultano installati 220.000 pc pari al 3,9% dell'installato complessivo in Italia, di cui il 34% nelle scuole elementari e medie inferiori, il 56% nelle secondarie superiori e il 10% nelle scuole private e legalmente riconosciute.

Anche i titoli destinati al mercato scolastico sono notevolmente aumentati: nel 1995 i prodotti multimediali a uso didattico erano solo 26, mentre nel 1999 ne sono stati censiti 840, di cui ben 110 allegati ai libri di testo.

Tabella 1 – Informatica in casa e suoi utilizzatori 1997/1998

	1997	1998	1999	Δ '99/'98
Parco pc	4.000.000	4.660.000	5.417.000	+16,2
Utilizzatori pc	5.135.000	6.480.000	6.814.000	+11,7
Parco lettori CD/DVD rom	2.038.000	2.640.000	3.550.000	+34,5
Utilizzatori lettori CD/DVD rom	2.038.000	3.080.000	4.158.000	+35,0

Fonte: Niche Consulting.

CD-ROM e DVD – Si conferma anche quest'anno la crescita dell'offerta dei prodotti multimediali off-line per il mercato consumer e viene riconfermato il successo della vendita in edicola, che è sicuramente, con i computer shop, il canale privilegiato per questo segmento. Ormai quasi tutti i principali magazine e quotidiani offrono allegati alle loro pubblicazioni delle collane di Cd-Rom strutturate in serie più o meno ricche o articolate. Le biblioteche multimediali delle famiglie si possono così espandere con continuità e con costi abbastanza ridotti. I prezzi per questo canale si collocano infatti di poco sotto le 20.000 lire contro il prezzo medio dei negozi che si colloca tra le 65.000 e le 78.000 lire. Il volume di affari del

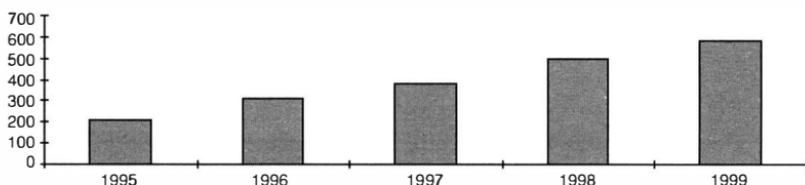
settore viene stimato dall'ANEE per fine 1999 in 410 miliardi di lire, con un aumento rispetto allo scorso anno del 21%.

L'area dei giochi occupa anche quest'anno più del 50% dei titoli e, come sempre in questo settore, sono gli operatori stranieri a fare la parte del leone.

Nell'area non games si assiste a un fenomeno di concentrazione della offerta da parte di pochi editori specializzati, con un marchio forte e pochi titoli che, supportati da valide operazioni di marketing, riescono a conquistare vaste fasce di mercato.

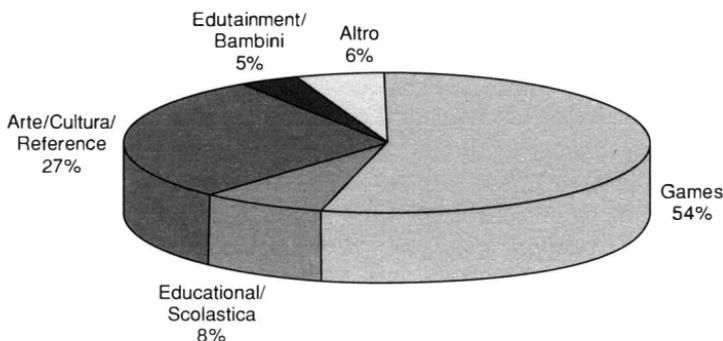
Purtroppo anche quest'anno sul fronte della pirateria non si hanno buone notizie; anzi il fenomeno risulta sempre più capillare e viene ormai gestito in maniera «professionale», incidendo in modo massiccio soprattutto sulle vendite legali dei giochi (dove sembra che per ogni copia venduta ne circolino cinque pirata) e dei titoli ad alta tiratura (enciclopedie in particolar modo).

Figura 1 – Il mercato dei CD-ROM in Italia (volumi d'affari in miliardi di Lire)



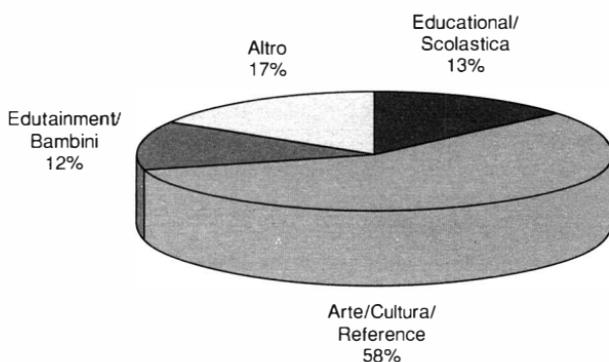
Fonte: ANEE 1999

Figura 2 – I vari generi (ripartizione per volumi d'affari)



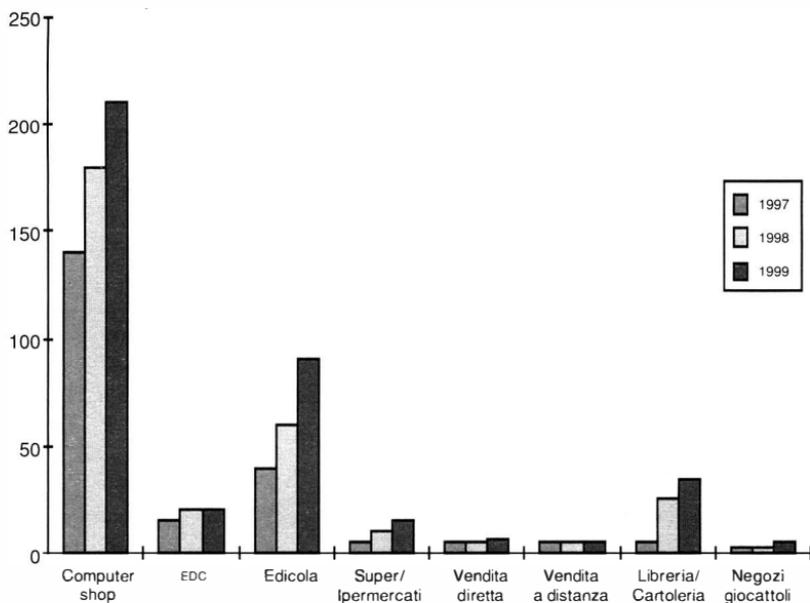
Fonte: ANEE 1999

Figura 3 – Titoli non games (ripartizione per volumi d'affari)



Fonte: ANEE 1999

Figura 4 – Vendite per canale (volumi d'affari in miliardi di lire)



Fonte: ANEE 1999

Uno sguardo su Internet – Internet ha avuto quest'anno anche in Italia un notevole sviluppo rispetto agli scorsi anni relativamente sia al numero di utenti collegati sia al numero di siti disponibili in lingua Italiana.

Per quanto riguarda gli utenti si è registrato un aumento dell'84,2% nel numero delle connessioni casalinghe e del 46,6% in quello degli utilizzatori (il numero di utilizzatori aumenta in misura minore delle connessioni, in quanto sono ancora pochi gli utilizzatori per ogni connessione esistente).

Tabella 2 – Internet in Italia 1997/1998

	1997	1998	1999	Δ '99/'98
Collegamenti Internet	370.000	499.000	919.000	84,2
Utilizzatori Internet	493.000	749.000	1.094.000	46,6

Fonte: Niche Consulting.

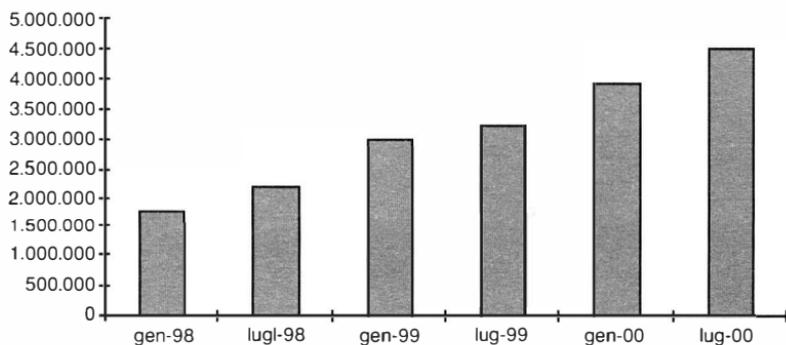
Per quanto riguarda le tipologie dei siti maggiormente consultati da parte degli utenti casalinghi, in cima alla classifica si trovano tutti quelli collegati al mondo dell'informatica in generale (personal computer e prodotti per PC), seguiti dalle news e dalle informazioni di attualità. Interessanti anche le consultazioni dei siti dedicati alla vita privata e al tempo libero (viaggi, informazioni utili, sport, musica e spettacoli).

Ovviamente la frequenza di consultazione procede di pari passo con l'offerta di siti in lingua italiana. I siti delle aziende italiane sono già oltre 75.000, molti però offrono ancora solo dei siti «vetrina», realizzati quasi tutti con investimenti bassi e impegno organizzativo interno molto ridotto, spesso appaltando all'esterno sia la fase progettuale sia quella gestionale. Questi siti mostrano in rete i loro prodotti ma non permettono agli utenti di interagire realmente con l'azienda (spesso mancano addirittura gli indirizzi e-mail a cui poter chiedere ulteriori informazioni) o di acquistare i prodotti: sono infatti ancora molto poche (circa 300) le aziende italiane che si sono mosse nell'area del commercio elettronico.

Alcuni siti italiani per l'editoria : www.aie.it; www.alice.it; www.anee.it; www.mediatime.net/edicola/; www.parchiletterari.it; www.pickwick.it; www.riviste.com

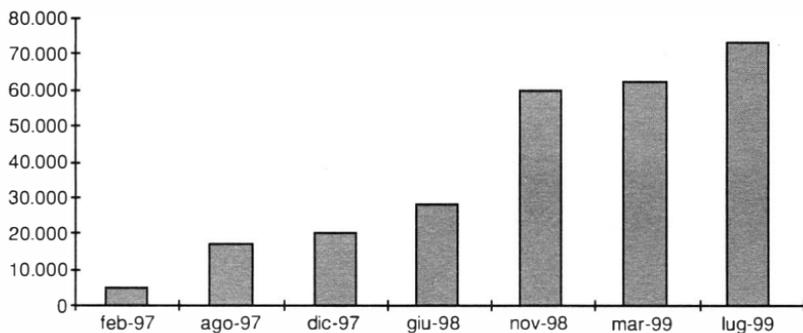
Alcune biblioteche virtuali italiane: www.biblioservice.it; www.internetbookshop.it; www.liberliber.it; www.zivago.com

Figura 5 – Numero di utenti di Internet in Italia



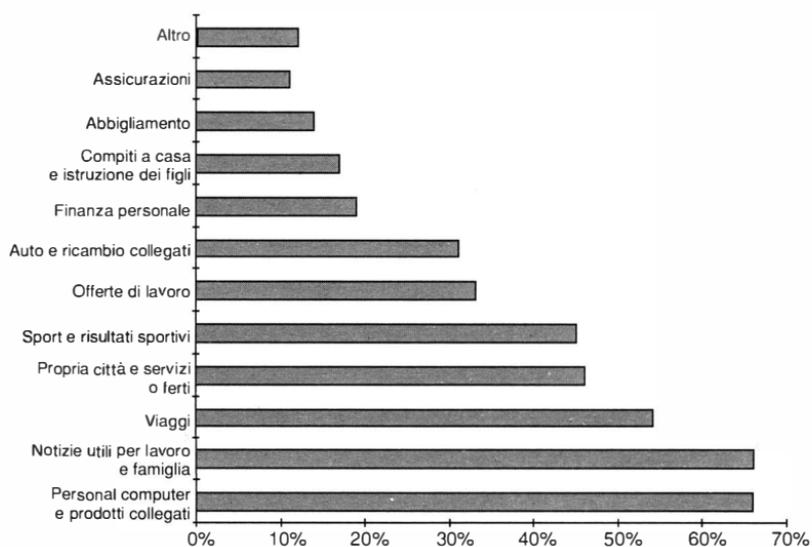
Fonte: ANEE 1999

Figura 6 – Siti www in lingua italiana



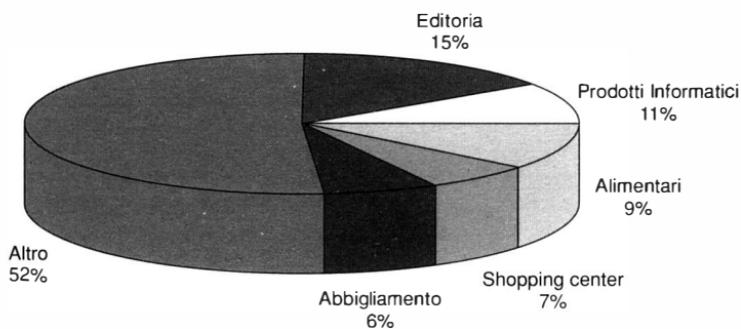
Fonte: ANEE 1999

Figura 7 – Informazioni cercate da casa su... (negli ultimi 3 mesi)



Fonte: ANEE 1999

Figura 8– E-commerce in Italia



Fonte: ANEE 1999

Alcuni motori di ricerca italiani: www.arianna.it; www.excite.it; www.lycos.it; www.virgilio.it; www.yahoo.it

Editori con un proprio dominio Internet (che hanno cioè un proprio sito con relativo indirizzo WEB): Abramo, AdnKronos Libri, Accademia Nazionale dei Lincei, Agorà, Agra, AISM, Alinari, Alpha Test, Amalthea, Ananke, Ancora, Angeli, Apice Libri, Apogeo, Arca, Arcana (Aries gruppo editoriale), Ares, Arianna, Armando, Arsenale, Arti Poligrafiche Europee, ASEFI, Assimil Italia, Asterios, Avagliano, Aybea, Baldini & Castoldi, Baskerville, Belforte Editore Libraio, Bema, Betti, BFS, Bietti, Bignami, Bompiani, Bonechi, Bonechi Edizioni «Il Turismo», Bonomi, Borsari, Buffetti, Bulzoni, Cacucci, Calabria Letteraria, Calderini, Carabà, Carocci, Casagrande, Cassiopea, CEDAM, Cedis, Centro Di, Città Nuova, Chiriotti, Clueb, Colors, Comix, Compagnia dei Librai, Compositori, Condaghes, Corbaccio, Cortina, Costa & Nolan, Cremonese, Crisalide, CUEC, CUEN, D'Anna, D'Auria, De Agostini, Di Renzo, Di Salvo, Diade, Domus, Donzelli, Edi-inFORMA, Ediciclo, Edilibri, Edimond, Edipuglia, Edithink, Editori Associati, Editoriale Italiana, Editoriale Scienza, Editrice Bibliografica, Editrice del Vascello, Edizioni Agricole, Edizioni Ambiente, Edizioni del Cavallino, Edizioni del Prisma, Edizioni del Titano, Edizioni dell'Altana, Edizioni di Comunità, Edizioni Universitarie Romane, EDT, Egaf, Erga, Erickson, ESD – Edizioni Studio Domenicano, Einaudi, Elle Di Ci, EMI – Editrice Missionaria Italiana, E/O, EPC (Gruppo editoriale), ETS, Eurocamp, Fabbri, Fanucci, Fag, Feltrinelli, Filema, Flaccovio, Flaneur, Folini Fernando, Fondazione Cini, Fondazione Giovanni Agnelli, Gambero Rosso, Garzanti, Genesi Editrice, Girgenti, Giuffrè, Giuntina, Grafill, Gremese, Guanda, Guaraldi, Guerra Guru, Guida, Idea Libri, Ideazione, Idelson / Gnocchi, Il Centauro, Il Grappolo, Il Mare, Il Melangolo, Il Messaggero di Padova, il Mulino, Il Pensiero Scientifico, il Saggiatore, Ilisso, Infomedia, Interlinea, Iperborea, Ipsoa, Isola dei Ragazzi, Istat, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Giunti (Gruppo editoriale), Gruppo editoriale Jackson, Jackson Libri-Gruppo Editoriale Futura, JCE (Gruppo editoriale), Jouvence, Kallisté, K, L'Airone, L'epos, La Biblioteca di Vivarium, La Meridiana, La Nuova Italia, La Tartaruga, La Tribuna, Las, Laterza, Laurus Robuffo, Laveglia, Lazzaretti, Le Lettere, Led, Levante, Libri & Co., Liberal Libri, Liguori, Lim, Lindau, Lint, Loescher, Loggia de' Lanzi, Longanesi, Longo, Maggioli, Mamash Edizioni Ebraiche, Manifesto Libri, Mare di Carta, Maria Pacini Fazzi, Marius, Masson, Max Bunker Press, Mazzotta, McGraw-Hill, Mediares, Mediterranee, Messaggero di Sant'Antonio, Michelin, Milesi, Miller Freeman, Mondadori, Mondadori Informatica, Monduzzi, Morcelliana, Motta, Meltemi, Mursia, Muzio (Aries gruppo editoriale), Name, Nardini, Neri Pozza, Netbook, Novartis Edizioni, Nuova Ipsa Editore, Nuove Edizioni Romane, Nuvole, Octavo, Olschki, Omega, Panini, Paoline, Paravia, Parole di Cotone, Pendragon, Petrini, Peyrot, Piccoli, Piemme, PiZeta, Polistampa, Ponte alle Grazie, Pontificia Università Lateranense, Pratiche, Progetto, Punto di fuga, Queriniana, Rangoni, RCS Libri, Red

-Studio Redazionale, Ricordi, Rizzoli, Rubbettino, Rugginenti, Sabatelli, Salani, San Paolo, Schena, Seac, Sette Città, Sic, Signorelli C., Silvana, Simonelli, Società Editrice Internazionale, Socrates, Sole 24 Ore Pirola, Sonda, Sonzogno, Sport Promotion, Springer-Verlag Italia, Stampa alternativa, Tamari, Tecniche Nuove, Teseo, Thema, Theoria, Tilgher, Touring Club Italiano, Tramontana & Markes, Transeuropa, Treccani, Tropea, Tufani, Urra, UT Orpheus, Utet, Vaccari, Vianello, Vidya, Vita Universale, Vivalda, Volumnia, Weka, Windcloak, Xenia, Zanfi, Zanichelli, Zecchini, Zelig (Data dell'ultimo aggiornamento: 15 ottobre 1999, Copyright 1996-99 Informazioni Editoriali I.E.).

REGESTO DEI DIBATTITI

Lo sconforto dei letterati doc

di Luca Clerici e Bruno Falchetto

Sulle pagine dei quotidiani la «polemica» dal tipico tono assertivo è ancora il modo di confronto privilegiato dai letterati. Ma di che cosa si discute? Si va dalla salute della narrativa italiana alla rilettura della tradizione letteraria novecentesca sino al ruolo dell'intellettuale nella società moderna. Comunque sia, tutti i protagonisti dei maggiori dibattiti, al di là delle loro differenze ideologiche e metodologiche, esprimono un comune stato d'animo di disillusione e pessimismo sulla progressiva «marginalizzazione della letteratura».

I numeri delle polemiche

«Basta con le solite polemiche ripetitive e superficiali!»: anche quest'anno, come sempre, la recriminazione è rimbalzata sulle pagine culturali di quotidiani e settimanali. Ma quali sono stati in effetti i temi discussi della stampa nazionale dal luglio 1998 al giugno 1999? In che modo si è sviluppato il confronto? Quali i protagonisti? Conservare memoria delle discussioni giornalistiche non solo permette di rispondere a queste e ad altre domande, ma aiuta a individuare le principali preoccupazioni di una società intellettuale. Dai dibattiti su letteratura, lettura e editoria emergono alcuni aspetti qualificanti di quello che si potrebbe chiamare «senso comune critico», quell'insieme di atteggiamenti e idee che riguardano le principali componenti dell'universo culturale e letterario (l'offerta testuale, il pubblico, la critica, i meccanismi editoriali, la tradizione, ecc.), certo frutto di autonoma elaborazione concettuale, ma a volte anche semplice riflesso di luoghi comuni.

La nostra rassegna prende in considerazione soltanto le discussioni di argomento letterario e editoriale, oltre a quelle dedicate al ruolo dell'intellettuale. Sono quindi escluse questioni come la riforma della scuola superiore e dell'università, la *querelle* attorno a *La vita è bella* di Roberto Benigni, i molteplici interrogativi sulle nuove frontiere della bioetica e sui confini della *privacy*, oltre naturalmente ai numerosi confronti sulla storia del Novecento: la guerra di Spagna riletta da Sergio Romano, il revisionismo e la questione del totalitarismo, la storiografia di Renzo

De Felice, la contestata eredità di Carlo Rosselli. Le testate prese in considerazione sono sette, tre quotidiani, tre supplementi e un settimanale: «Corriere della sera», «l'Unità» e «la Repubblica»; «Il Sole 24 ore», «Tuttolibri», «Alias» – il supplemento del «manifesto» che esce il sabato – e «l'Espresso». Ma varie volte si è fatto riferimento anche ad articoli apparsi in altre sedi.

A spogli finiti, il numero di testi inventariati non risulta certo imponente, ma nemmeno trascurabile: l'insieme assomma infatti a poco più di 170 pezzi. Esaminando l'andamento quantitativo dei dibattiti nel corso dei dodici mesi che vanno dal luglio 1998 al giugno 1999, valutando cioè il numero di interventi pubblicati mensilmente in questo arco di tempo, saltano subito all'occhio due periodi di notevole concentrazione, uno estivo (luglio, agosto e settembre) e uno invernale (novembre, dicembre e gennaio, da considerarsi non come inizio dell'anno nuovo ma coda di quello precedente). In queste due fasi appare il 71% degli articoli considerati, in proporzioni analoghe: il 37% durante l'estate e il 34% nel periodo novembre-gennaio. Se è piuttosto evidente la corrispondenza fra vacanze estive e maggiore disponibilità delle testate a ospitare discussioni e polemiche, una analoga apertura al dibattito sembra contrassegnare pure i mesi centrali dell'inverno, che contengono la seconda grande pausa lavorativa dell'anno. Il restante 29% dei contributi si dispone in modo abbastanza omogeneo negli altri sei mesi, con il minimo di aprile (due soli pezzi) e il massimo di maggio, che conta ben 15 articoli, un record giustificato dalla polemica suscitata dal rifiuto da parte di Einaudi della prefazione-intervista di Gustav Herling ai racconti di Shalamov. Da segnalare anche la performance di febbraio, con 10 testi, la metà dei quali dedicati alla questione dei rapporti di Ignazio Silone con la polizia politica fascista, il dibattito più «longevo» di tutti: la prima tappa è del primo maggio 1998 (Dario Ferialo, *Silone è una spia al di sopra di ogni sospetto*, «Corriere della sera»), l'ultima del 10 giugno 1999 (Chiara Valentini, *Una spia al di sopra di ogni sospetto*, «l'Espresso»). Non sempre il dibattito assume la forma compiuta di un confronto a più voci, a volte si configura come un semplice dialogo affidato a due soli articoli, come nel botta e risposta fra Giovanni Pacchiano e Filippo La Porta sulla seconda edizione ampliata del libro di quest'ultimo *La nuova narrativa italiana* («Corriere della sera», 15 e 23 maggio 1999), sempre edito da Bollati Boringhieri.

La testata di gran lunga dominante è il «Corriere»: quasi il 70% degli articoli considerati viene pubblicato qui. A un livello quantitativamente molto distanziato ecco il gruppo formato – nell'ordine – da «l'Unità», «la Repubblica», «Tuttolibri» e «l'Espresso», mentre l'inserito del «Sole» e quello del «manifesto» tendono a non accogliere la polemica. Il monopolio del quotidiano di via Solferino suggerisce in via indiretta una caratteristica tipica di tutte queste pagine culturali. Le testate dialogano

fra di loro solo occasionalmente: di solito un dibattito si sviluppa proprio sulle pagine dove è nato. È il caso della discussione sulla scarsa presenza di scrittori cattolici in Italia e di quella avviata da Raffaele La Capria su Comisso «scrittore senza maschera», entrambe esclusivamente targate «Corriere». Al contrario, a suscitare l'intervento del maggior numero di testate è l'*affaire* Silone, che mobilita firme di ben nove giornali: se ne occupano il «Corriere», «Il Sole», «L'Avvenire», «la Repubblica», «La Stampa», «Diario», «l'Espresso», «il Giornale» e «il manifesto», oltre alla rivista che ha suscitato il caso, «Nuova Storia Contemporanea». Infine, è facile identificare le firme che ricorrono di più: a conferma di quanto il lettore può intuitivamente sospettare, Giulio Ferroni, Giovanni Raboni, Giovanni Pacchiano, Alfonso Berardinelli e Stefano Giovanardi sono, insieme a Franco Cordelli, le stelle fisse dell'universo delle polemiche.

Di che cosa si discute?

I circa 170 pezzi qui censiti si occupano di una quantità di argomenti non elevata, ciascuno sviluppato in un numero variabile di articoli. Con una ventina di interventi, il tema di gran lunga più discusso è lo stato di salute della narrativa italiana, una vera e propria costellazione di dibattiti il cui nucleo centrale è costituito da tre gruppi di interventi collegati fra loro. Il primo raccoglie le reazioni al saggio di Goffredo Fofi *Sotto l'ulivo. Politica e cultura negli anni '90* (Minimum Fax), inaugurate dal «giro di pareri» raccolti da Cinzia Fiori sul «Corriere» del 25 novembre 1998, e il secondo riguarda la discussione suscitata sull'«Unità» dall'intervento di La Porta sul tema (novembre-dicembre 1998). A sua volta La Porta si richiama all'impetosa diagnosi pronunciata da Berardinelli in un'intervista dell'«Espresso» (29 ottobre 1998), collegata al suo *Autoritratto italiano*. Di poco inferiore la quantità di articoli dedicata a una tendenza particolare della recente *fiction* italiana, il *pulp*, soggetto privilegiato delle polemiche nostrane sin dall'inizio del 1996. A lanciare l'argomento è un bell'articolo di Sandro Modeo («Corriere della sera», 10 agosto 1998), a rispondere sono sia critici (Raboni, Pacchiano, Ferroni, Barilli) sia alcuni degli scrittori chiamati in causa, Aldo Nove e Tiziano Scarpa. Caso a parte, la fitta controversia su Silone, a cavallo fra letteratura e storia.

Una serie meno nutrita di dibattiti tratta questioni in vario modo collegate a una rilettura della tradizione letteraria nazionale di questo secolo. È la direzione in cui vanno le polemiche sul canone del Novecento, gli elenchi «d'autore» dei dieci più importanti scrittori del secolo sollecitati nel luglio del 1998 dal «Corriere» (fra gli altri compilano la propria personale classifica Gramigna, Lagorio, Cordelli). Si collocano qui anche la riflessione sul ruolo degli autori cattolici nella letteratura italiana degli

ultimi cento anni (Bo, De Rosa, Rumi, Doninelli, Raboni, Giudici sul «Corriere» nel settembre 1998) e i ragionamenti avviati da La Capria, il quale divide i più importanti scrittori del secolo fra chi esibisce le maschere della stilizzazione (come Gadda o Calvino) e i narratori «naturalisti», rappresentati dal prediletto Giovanni Comisso (*Scrittori in maschera, leggete Comisso*, «Corriere della sera», 6 novembre 1998). Fatto positivo, circa un quarto dei dibattiti presi in considerazione riguarda la narrativa contemporanea e la sua tradizione novecentesca: le pagine culturali dei maggiori quotidiani sembrano davvero concentrarsi sull'attualità letteraria, tenendo fede al proprio principale compito istituzionale.

La riflessione sul passato si spinge però ben oltre le soglie dell'ultimo secolo: il 14 settembre 1998 Patrizia Valduga denuncia l'assenza dai cataloghi degli editori di tanti testi secondo lei capitali per la nostra tradizione; tra dicembre e gennaio, Mengaldo, Santagata, Sabatini e Renzi ragionano sull'opportunità di «tradurre» in italiano corrente un classico come Leopardi; sempre sul «Corriere», nel maggio 1999 Raboni, Ferroni e Brevini discutono su quale sia il maggior poeta dell'Ottocento italiano. Se la questione dell'adattamento linguistico dei classici italiani non è nuova, basti pensare alle polemiche suscitate nel 1992 dalla versione del *Principe* di Piero Melograni e dai due volumi del *Decamerone da un italiano all'altro* (1991-1992) firmati da Aldo Busi, il rovello sulla legittimità delle stroncature è un vero e proprio tormentone. A partire dal 1988 sul «Sole 24 Ore» Mamurio Lancillotto fece del genere stroncatura il suo cavallo di battaglia; il 5 giugno 1994 sul «Corriere della sera» Giovanni Mariotti suggeriva *Ma perché non stronchiamo la stroncatura?*, e poco più di un anno dopo Antonio Debenedetti riprende il tema con il pezzo *Stroncature in cerca d'autore* («Corriere della sera», 5 dicembre 1995): tre diversi episodi al centro di altrettante discussioni. Di recente, la *querelle* riparte grazie a un breve intervento di Carla Benedetti in difesa del romanzo *Gli esordi* di Antonio Moresco, a suo dire troppo frettolosamente liquidato («Corriere della sera», 22 dicembre 1998), cui seguono altri sette articoli, escludendo naturalmente quanto è apparso sulle testate non incluse in questa panoramica. Un episodio preceduto fra l'altro dall'intervento di Raboni favorevole alle stroncature («Corriere della sera», 4 settembre 1998) e dal ragionamento critico di Bruno Pischetta («Linea d'ombra», ottobre 1998).

Analogo andamento ricorrente ha la *vexata quaestio* del ruolo dell'intellettuale, oggetto di un dibattito estivo in otto puntate promosso da un ampio intervento di Giulio Ferroni (*Contro gli intellettuali*, «l'Unità», 27 giugno 1998), incorniciato alla lontana dalla pubblicazione nell'autunno 1997 del libro di Alfonso Berardinelli *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno* e da *La scena intellettuale. Tipi italiani* di Ferroni in libreria nel novembre 1998, accompagnati da relative recensioni incrociate. Un uguale rilievo quantitativo hanno infine due altri argomenti sa-

liti alla ribalta delle polemiche d'annata. Da una parte il rapporto fra i giovani e il libro, dall'altra un insieme piuttosto polverizzato di temi che hanno tutti a che vedere con il mercato editoriale e le sue strategie. Il solito «Corriere» pubblica almeno dieci interventi, concentrati in soli 11 giorni (fra il 23 agosto e il 3 settembre 1998), aperti da un pezzo di Ernesto Galli della Loggia dedicato al primato europeo di non lettura dei giovani italiani («Corriere della sera», 23 agosto 1998). Per quanto riguarda il mercato e le sue strategie, gli interventi riguardano singoli aspetti particolari o si riferiscono a precisi episodi: il controverso andamento delle vendite del libro di Antonio Ricci *Striscia la Tivù*, pubblicato nella collana einaudiana (a sua volta oggetto di dibattito) «Stile libero» o il piano dell'*opera omnia* di Pasolini in dieci tomi. La scarsa capacità di valorizzare la qualità letteraria nell'odierno sistema editoriale viene denunciata su «liberal» del gennaio 1999 dall'editor Elena De Angeli, quando afferma che oggi libri come quelli di Gadda, Volponi e Joyce non avrebbero avuto alcuna possibilità di essere pubblicati. La questione rimbalza subito su «La Stampa», «la Repubblica» e «Tuttolibri». Fra le polemiche più serrate di questo gruppo, la «censura» alla prefazione di Herling e Shalomov, sulla quale si contano almeno dieci interventi.

Sguardi sconsolati

Potrà sembrare paradossale, ma i protagonisti dei maggiori dibattiti, nonostante matrici culturali e posizioni metodologiche anche molto diverse, condividono una visione dell'universo culturale e letterario per vari aspetti affine, esprimono uno stato d'animo comune, disilluso e pessimistico. A essere anzitutto avvertita con sconcerto è la progressiva e inevitabile «marginalizzazione della letteratura» (Ferroni, «l'Unità», 23 novembre 1998) nell'ambito dello «sviluppo, e ineluttabile degrado, della cultura di massa» (Cordelli, «Corriere della sera», 28 novembre 1998). Non solo la centralità del letterario è ormai solo un ricordo, ma l'arte della scrittura è sottoposta a processi di «inquinamento» sempre più pericolosi. Sullo sfondo di questo desolato panorama campeggia la sinistra figura del «nuovo Moloch, il mercato» (Giudici, «Corriere della sera», 13 marzo 1999), che asurge in tanti articoli a entità responsabile dell'attuale decadenza delle belle lettere. All'intellettuale non resta che arrendersi, ritirandosi malinconicamente in quella che un convegno di «Lecture» aveva definito la «riserva indiana» della scrittura: «come all'avvento del Cristianesimo e alla caduta dell'Impero Romano i cultori dell'antica religione lasciavano la città spopolata per cercare un rifugio nel "pagus", nel villaggio, così l'intellettuale dell'era globalizzata dovrà lui pure cercare sopravvivenza nei pochi "santuari" che ancora gli si apriranno» (sempre Giudici).

Lo stesso spazio della letteratura è ingombrato da oggetti che letterari non sembrano essere. A denunciare il dissolversi della narrativa nazionale, rimpiazzata da quasi-libri e da non-libri, è Stefano Giovanardi: «per quanto stupefacente sia, negli ultimi mesi la narrativa italiana è riuscita a scomparire anche dalle classifiche di vendita riguardanti la “narrativa italiana”: nelle quali impazzano, ovviamente, bravi scrittori di genere (Camilleri), scrittori di genere e basta (Manfredi, Casati Modignani), non scrittori tout court (Jovanotti)» («l'Espresso», 3 dicembre 1998). In quest'ottica, il mondo della scrittura risulta spaccato in due parti sproporzionate e radicalmente contrapposte. Da un lato una produzione commerciale in espansione crescente, dall'altro l'autentica letteratura: «da tempo i termini “letteratura di consumo” o “paraletteratura” stanno lì a marcare con la forza un'incolmabile lontananza dalla letteratura “vera”» (ancora Giovanardi). Il punto è che, se in teoria le gerarchie di valore parrebbero marcate, nella percezione comune e nella pratica editoriale la barriera fra «alto» e «basso» sembra non esistere più. Se ne lamenta Patrizia Valduga: «Oggi non c'è più distinzione fra letteratura alta e letteratura di consumo» («Corriere della sera», 8 gennaio 1999). In una situazione come questa, Raboni propone di «parlare solo dei libri che in qualche modo esistono», e di «ignorare tutti gli altri», quelli firmati dai «professionisti del successo» («Corriere della sera», 24 dicembre 1998) e aspiranti tali. Non diversamente, Pacchiano individua il principale compito del critico nelle parole di Benedetto Croce: «ricercare in prima linea ciò che al gusto esercitato e sicuro si dimostra sano e duraturo, e passar sotto silenzio quanto più si può delle altre opere» («Corriere della sera», 27 dicembre 1998). Per contrastare la pericolosa contaminazione fra tipi nobili e ignobili di scrittura, si tratta insomma di rinsaldare gli antichi confini istituzionali della letterarietà.

Forse, di fronte a un paesaggio letterario come quello odierno, tipico di una società in una fase di modernizzazione avanzata, si potrebbe provare ad assumere un punto di vista diverso, meno semplicistico e manicheo. Uno sguardo più funzionale a rendere conto dell'effettiva dinamicità del sistema, delle sue reali contraddizioni, ma anche degli aspetti positivi e delle potenzialità. Un buon punto di partenza lo offre Arbasino: «per la letteratura nessuno fa ciò che si fa per i ristoranti, una classificazione per livelli. Si mette in classifica il McDonald's. E certo che batte tutti col suo fatturato» («l'Unità», 1 dicembre 1998). Occorre dunque distinguere all'interno del mondo dei libri famiglie diverse, definite da specifiche fisionomie testuali e orientate verso differenti destinatari elettivi: se le ricerche espressive di Consolo e Moresco richiedono lettori adeguatamente avvertiti, Francesco Piccolo si rivolge a un destinatario più allargato e tradizionale, mentre Jovanotti raccoglie i suoi fans anche in un pubblico legato solo occasionalmente alla lettura. Ecco perché non

ha molto senso lamentarsi del fatto che ai vertici delle classifiche «non c'è Vincenzo Consolo» (Giovanardi, «l'Espresso», 3 dicembre 1998).

In questo contesto, compito della critica militante dovrebbe essere anzitutto quello di riflettere sulla varietà e le implicazioni reciproche dei livelli, tanto più considerando la mobilità dei confini interni al sistema. Inoltre, il giudizio sul singolo testo dovrebbe sempre tenere conto dell'ambito letterario specifico in cui si colloca l'opera, ma di norma questo non accade: «io posso valutare positivamente il diario di un cantautore in relazione al tipo di prodotto che è e in relazione ai prodotti della sua fascia, poi posso valutare negativamente il romanzo di un affermato scrittore statunitense in relazione al tipo di prodotto che è e in relazione ai prodotti della sua fascia, però capita quasi sempre che queste relativizzazioni restino implicite nel discorso critico e al lettore giungano solo un elogio e una stroncatura» (Voltolini, *Stroncate? No, grazie*, «Alice», 2 febbraio 1999). Ciò naturalmente non toglie che un ottimo testo d'intrattenimento popolare possa essere «più bello» di un'opera sperimentale poco riuscita: in un panorama articolato come questo, il giudizio di valore è il risultato di un'operazione delicata e complessa.

Una risposta editoriale alla fluidità dell'odierno sistema letterario è quella formulata dalla nuova collana di narrativa Mondadori, «Scrittori italiani e stranieri». A farsi garante di un'offerta di qualità è l'editore, una qualità che esclude sia le scommesse intellettualistiche rivolte a lettori superesperti sia le formule troppo dichiaratamente di genere: «il mio criterio guida è la qualità che, è dimostrato, paga anche in libreria, basta guardare le classifiche dei più venduti dall'undicesimo al ventesimo posto», afferma Renata Colorni, che non pensa «affatto a una collana per un'élite, a un gioco intellettuale: la lettura deve appassionare moltissimo, divertire, ampliare la visione del mondo» (Colorni, «Corriere della sera», 3 gennaio 1999).

L'avversione per il rapporto costitutivo fra letteratura e meccanismi industriali, la nostalgia per un mondo letterario più raccolto, artigianale ed elitario emerge anche in alcuni atteggiamenti ricorrenti nelle polemiche che riguardano aspetti particolari della circolazione dell'oggetto libro. Ad esempio, La Capria si duole che il suo *Colapesce* sia stato usato dall'editore Colonnese come bomboniera, e che abbia raggiunto così in pochi giorni 500 lettori, e subito dopo deplora la possibilità di acquistare libri via Internet: «a me l'idea di un libro scelto e venduto a questo modo non sembra così bella. Anche qui il libro, venduto come un oggetto qualsiasi, ne esce umiliato» («Corriere della sera», 28 febbraio 1999). Ma forse è proprio l'esclusione del libro dall'insieme degli oggetti essenziali della vita quotidiana una delle cause della difficoltà di penetrazione della lettura nella nostra società. Del resto, la sensibilità verso la dimensione propriamente commerciale del libro che emerge da questi dibattiti culturali è a dir poco modesta, basti pensare al «catalogo dei classici di-

menticati» dal «cinismo» dell'industria editoriale stilato da Patrizia Valduga («Corriere della sera», 14 settembre 1998). L'elenco comprende opere come quelle di Giovan Battista Strozzi, di Chiara Matraini e di Angelo Grillo, un insieme di titoli in molti casi poco familiari persino all'esperto. Un *corpus* che certamente potrebbe dare vita a una collana di pocket originalissima, in grado però di sopravvivere solo se finanziata da un illuminato mecenate.

Le forme della comunicazione

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, i dibattiti non nascono quasi mai da rubriche deputate all'intervento polemico, come «Fulmini» di Orenco e «Parliamone» («Tuttolibri»), «Da buttare» («l'Unità»), «Contrappunto» («Il Sole») e «Improvvisi» di Vassalli («Corriere della sera»). In genere, la discussione parte infatti o da articoli di ampio respiro di un collaboratore autorevole che solleva una questione specifica (Ferroni e la crisi degli intellettuali di sinistra, Mengaldo e la traduzione dei classici italiani), o da un'intervista (Berardinelli che il 20 novembre 1997 su «l'Unità» parla delle *Disavventure dell'impegno*, i cui temi vengono ripresi anche a distanza di tempo). Altre volte il confronto prende le mosse da una o più recensioni, come nel caso della polemica sulle stroncature, suscitata dalla contrastata accoglienza critica di *Gli esordi* di Moresco. Diverso è invece il caso di dibattiti per così dire «precostituiti»: i giochi dei «magnifici dieci» e delle «parole da buttare» del Novecento (gennaio-febbraio 1999), organizzati dal «Corriere» come una collana di interventi con formula prefissata. Due altre ricette, funzionali però a un confronto che si esaurisce in una sola puntata, sono la coppia di opinioni contrapposte su un tema dato, e il giro di pareri raccolti da un giornalista-regista della conversazione. Se la prima formula permette una certa libertà di argomentazione e un più autentico dialogo, con la seconda ci si trova di fronte a una simulazione di dibattito, nella quale le posizioni sono più facilmente manipolate e irrigidite.

Quale che sia la «gabbia» del discorso, il tipico tono della controversia giornalistica è assertivo più che ragionativo e argomentante, e non solo per la frequente ristrettezza dello spazio a disposizione. La discussione si configura infatti non tanto come un dialogo interattivo quanto come una successione di opinioni autonome. Spesso le puntate del discorso non affrontano il tema principale ma sviluppano argomenti secondari, e perciò l'andamento complessivo del dibattito non è affatto lineare e consequenziale ma invece divagante ed elusivo. Un chiaro esempio di questa condotta è rappresentato dal confronto, piuttosto fitto, sul *pulp*. Si parte da un intervento analitico e denso di Modeo (*Caro Nove,*

nel tuo trash non c'è contaminazione ma soltanto confusione, «Corriere della sera», 10 agosto 1998), che mette in campo una serie ben precisa di questioni a partire dall'analisi critica dell'opera di un singolo autore, Aldo Nove. Da qui Modeo sviluppa alcune osservazioni sui limiti del *trash* quale strumento per la rappresentazione della realtà, e infine solleva il problema della «difficoltà della nostra letteratura (della nostra cultura) nel rispondere alle sollecitazioni dei mutamenti socioantropologici nella società-mondo». A partire da qui, Tadini sposta il discorso sulla storia della nostra lingua letteraria (ed ecco allora i riferimenti a Petrarca e ai «manieristi» del Cinquecento), Scarpa firma l'«intervista impossibile» a Carlo Goldoni, e Raboni ritorna sulla tradizione petrarchesca per contrapporre quella espressionista, scomodando Folengo, Ruzante, Porta, Belli e altri celebri virtuosi della parola, fino a Meneghello. Nelle puntate successive il discorso riprende occasionalmente il tema di avvio, ma certo non è possibile rintracciare un filo continuo fra il pezzo di partenza e quello conclusivo, anch'esso firmato da Modeo. Se qui l'ultima parola spetta al promotore del discorso, quasi sempre questi dibattiti restano in sospeso, come se si perdesse di vista la conclusione. Anche i singoli contributi, del resto, mostrano a volte una linea di ragionamento poco limpida, forse non solo per colpa di improvvisi (e non infrequenti) interventi redazionali. Naturalmente, non mancano casi di dibattiti di alto livello, condotti con abilità e ricchezza argomentativa, scanditi da interventi strettamente correlati, come il confronto avviato da Mengaldo sulla traduzione dei classici italiani.

Pur con evidenti differenze individuali, lo stile con cui tanti protagonisti delle polemiche letterarie e culturali ospitate sui giornali più importanti interpretano il loro ruolo merita forse alcune osservazioni conclusive. Fra i presupposti impliciti di questo modo di fare critica sono infatti degni di nota alcuni atteggiamenti caratteristici. Anzitutto, lo «sguardo sconsolato» di tanti opinion-maker testimonia la predisposizione scarsamente cordiale di questi osservatori dell'attualità verso lo stato presente di letteratura, pubblico e editoria: nelle loro riflessioni, troppo spesso l'oggi è visto con l'atteggiamento di chi rimpiange un passato – forse mitico – in cui l'arte della parola e i suoi interpreti godevano di prestigio e influenza generalmente riconosciuti. Sintomo di questa concezione è l'atteggiamento ricorrente di chi, pur esercitando l'attività critica sui principali mezzi di comunicazione di massa, tende a farlo con un'idea tanto selettiva di pubblico che rischia di cancellare dal suo orizzonte qualunque comune lettore: secondo Giovanardi, «i più avvertiti» fra i critici sono infatti «ben consapevoli che quando parlano non si rivolgono ai potenziali lettori di romanzi, bensì ai loro autori» («l'Espresso», 21 gennaio 1999). Ricorrente, infine, la *lamentatio* sulla sfortunata condizione del critico giornalistico, vittima e non protagonista del circuito comunicativo di cui è partecipe, costretto

a subire impersonali volontà altrui: «oggi più che mai quasi tutte, se non tutte le polemiche culturali sui giornali sono pilotate dall'industria editoriale» («l'Unità», 17 agosto 1998), scrive Andrea Carraro condividendo un'osservazione di Raboni. Ma né loro né altri primattori di pagine e inserti culturali sembrano minimamente intenzionati a tentare di modificare questo loro triste e un po' avvilito destino.

CRUSCOTTO EUROPEO

Alla cattura del lettore occasionale

di Giovanni Peresson

Il principale elemento statistico dell'anno è dato dal considerevole aumento dell'editoria elettronica su cd-rom. Non è mancato però un incremento anche della produzione libraria in genere, grazie soprattutto alla progressiva tascabilizzazione delle proposte offerte dalle diverse case editrici e al sempre maggior numero di titoli tradotti da altre lingue. E non è mancato neppure l'aumento dei lettori che dichiarano di aver letto «almeno un libro» negli ultimi dodici mesi, con una netta predominanza femminile e pur con forti squilibri territoriali.

Terza «puntata» di questa rubrica che consente al lettore di *Tirature* di avere sotto gli occhi un quadro sintetico di dati essenziali sul mercato del libro e sulla lettura nel nostro paese negli ultimi anni. Una sorta di «cruscotto» in cui leggere la modestissima velocità di crescita dell'editoria libraria italiana. Modestissima, perché escono confermate – anche nella riclassificazione del valore complessivo del mercato (pari a 6.248 miliardi) effettuata dall'Ufficio studi dell'Associazione italiana editori – le linee di tendenza che avevamo visto caratterizzare l'evoluzione dei macro-aggregati di settore, tutti contraddistinti da leggeri trend di crescita; primo fra tutti quello relativo al fatturato, che fa segnare un esiguo più 1,8% rispetto al 1997.

E già questo – che risulta essere in qualche misura allineato con la situazione generale del Paese, a cominciare dall'andamento del prodotto interno lordo (+1,5%) – pone in evidenza un aspetto centrale: gli andamenti aggregati delle vendite librerie rispecchiano ormai l'andamento complessivo dell'economia italiana. Entrato – con tutti i limiti e i ritardi che sappiamo – in un set condiviso di consumi, il consumo del libro viene penalizzato nella stessa misura in cui lo sono tutta una serie di altri consumi familiari. Consumi che in questi anni hanno subito una sensibile flessione, causata principalmente dall'andamento del reddito reale disponibile: rispetto agli anni Ottanta la media del periodo è passata da valori vicini al più 3% all'1,2%: effetto delle manovre di finanza pubblica effettuate a partire dai primi anni Novanta,

contrazione dei redditi da capitale derivanti dalla discesa dei tassi di interesse, ecc.

Naturalmente vi sono alcuni segmenti di mercato che mostrano andamenti superiori rispetto al valore medio: l'editoria per ragazzi è cresciuta del 2,5% rispetto al 1997, l'editoria elettronica su cd-rom ha fatto segnare un più 33,2%; la vendita di prodotti e servizi grafico-editoriali all'estero, nonostante il difficile quadro internazionale (crisi del sud-est asiatico e dell'economia giapponese), è comunque cresciuta del 3,5% rispetto all'anno precedente.

A sua volta la produzione di titoli – anche se bisogna avvertire che i tradizionali dati sulla produzione libraria si riferiscono al 70% delle case editrici, con una copertura della produzione stimata all'86% (*La produzione libraria nel 1998. Dati provvisori*, Roma, Istat, 1999, p. 13, nota 1) – è cresciuta dell'1,5%. Due fattori di fondo caratterizzano la struttura complessiva dell'offerta: la progressiva tascabilizzazione delle proposte delle case editrici, che va sempre più in direzione di una decisa offerta economica e/o semieconomica (pur abbandonando le scelte più estreme che avevano caratterizzato gli anni tra il 1993 e il 1995), la crescita dei titoli tradotti da altre lingue e dall'inglese in particolare come condizione di «alimentazione» dell'offerta delle case editrici: il 25,1% dei titoli pubblicati in Italia sono traduzioni da altre lingue; titoli che hanno mediamente una tiratura superiore del 60,0% rispetto a quelli di autore italiano (ma si sale quasi all'80% per quelli di lingua inglese).

Un altro elemento importante è rappresentato dall'aumento dei lettori: il numero di coloro (con più di 6 anni di età) che si dichiarano lettori «di almeno un libro» nei 12 mesi precedenti avrebbe raggiunto nel 1997 più di 22 milioni di persone, con una penetrazione sulla popolazione complessiva in età del 41,6%. Restano esclusi da questa stima i «lettori morbidi», cioè quelle persone che leggono prevalentemente e in misura occasionale narrativa rosa, gialli, manualistica leggera, o hanno utilizzato guide di viaggio, ecc. (erano il 13% nel 1995) e che porterebbero a quasi il 55% la penetrazione della lettura nella popolazione italiana.

Se guardiamo a cosa è accaduto negli ultimi anni vediamo che la diffusione della lettura nel nostro paese è progressivamente aumentata (e ancor più se prendiamo in esame le dinamiche di lungo periodo, anche se i cambiamenti nei criteri di rilevazione negli anni Ottanta rendono in qualche misura meno lineare la lettura del fenomeno), confermandosi come una tendenza di fondo che sta in questi anni ristrutturando l'organizzazione e la dimensione stessa del potenziale mercato del libro e della lettura: tra il 1995 e il 1997 (escludendo i «lettori morbidi») possiamo complessivamente stimare un aumento del parco lettori di circa 1.471.000 unità, persone entrate in questi ultimi tre anni nel mercato dei potenziali clienti delle case editrici e delle librerie, an-

che se non sempre le aziende con il loro sistema di offerta sono state in grado di intercettarle stabilmente.

Questa espansione del parco lettori è significativa almeno per due motivi: la continuità che sta avendo il processo, le dimensioni coinvolte. Limitiamoci al periodo che va dal 1995 al 1997: allora era il 39,1% della popolazione a dichiararsi lettore di almeno un libro (20,9 milioni di persone), due anni dopo questa percentuale sfiora il 42% con un incremento complessivo del 70%. Questo significa che negli ultimi anni avrebbero fatto il loro ingresso sul mercato della lettura circa 500 mila persone all'anno. Nel periodo precedente (ultimi anni Ottanta-primi anni del decennio successivo) questa crescita sembrerebbe esser stata più lenta (380-390 mila nuovi lettori all'anno).

In questo quadro le donne confermano una propensione alla lettura più elevata rispetto all'universo maschile; come maggiore è tra le fasce più giovani della popolazione. Se mai sembrerebbe accentuarsi, rispetto all'anno precedente, il distacco dalla lettura tra i giovani adulti (tra i 15 e i 24 anni il valore assoluto di chi si dichiara lettore nel 1997 è sempre inferiore al numero di lettori del 1996). E continua a rimanere un forte squilibrio territoriale all'interno del mercato: si passa da una diffusione della lettura di libri nella popolazione del 48-49% nelle regioni del nord-ovest e del nord-est, al 30-31% in quelle del sud e delle isole. Un fatto relativamente nuovo è che tra la popolazione anziana – dove la diffusione della pratica di lettura continua comunque a presentare indici che sono la metà di quelli nazionali – assistiamo ormai a tassi di crescita vicini a quelli che abbiamo tra la popolazione infantile (più 4,6% tra chi ha 65-74 anni; più 13,9% tra chi ha oltre 75 anni di età): innalzamento del titolo di studio di chi arriva alla pensione, attività lavorative caratterizzate da maggiori competenze culturali, ecc. (e maggior tempo libero, oltre a un reddito da pensione) sono alla base di questa tendenza.

A delineare l'evoluzione del profilo del lettore contribuisce anche il numero di libri letti: parametro essenziale per cogliere l'articolazione del mercato. Come si vede, il mercato dei forti lettori (chi dichiara di leggere un libro al mese) rappresenta una quota compresa tra l'11 e il 13% del mercato della lettura, ma in proiezione significa circa 3 milioni di persone, che sono poi la piattaforma su cui lavora gran parte della libreria, e dell'editoria di catalogo. Quasi la metà delle persone che dichiarano di aver letto almeno un libro (47,1%) sono lettori occasionali che non vanno al di là dei tre libri letti all'anno. Se teniamo presente che da questi valori risultano esclusi i «lettori morbidi» abbiamo comunque un quadro qualitativo di come è cresciuta in questi anni la lettura e capiamo quali canali hanno probabilmente intercettato per primi questa crescita: supermercati, edicole, punti vendita non specializzati, vendite temporanee, ecc.

La ridefinizione delle politiche di prezzo attuata dalle case edi-

trici per poter rispondere alla maggior attenzione e sensibilità al prezzo che si è manifestata nel nostro mercato (e non solo nel settore dei libri), quindi lo sviluppo di linee d'offerta tascabili ed economiche, hanno probabilmente ottenuto un duplice effetto: hanno accentuato ulteriormente il processo di avvicinamento al libro e alla lettura da parte di chi aveva con essi un rapporto occasionale e sporadico; però non hanno potuto tradurre in aumento di fatturato complessivo questa maggiore disponibilità a leggere. Sarà interessante vedere nei prossimi anni se il pubblico dei deboli e occasionali lettori che compongono quasi la metà del mercato italiano della lettura si mostrerà meno sensibile al prezzo e sarà disposto a «investire» in acquisti di libri per la sua informazione, aggiornamento professionale, svago.

Tabella 1 – Andamento dei principali indicatori relativi al mercato librario italiano (1994-1998)

	1994	1995	1996	1997	1998*
Titoli pubblicati (varia adulti e ragazzi e scolastica di adozione)	46.676	49.080	51.134	51.866	45.264
Δ %	+6,7	+5,2	+4,2	+1,5	+1,5
Titoli di varia (adulti e ragazzi) pubblicati	39.049	40.429	45.446	46.377	39.930
Δ %	+8,4	+3,5	+12,4	+2,0	+1,7
Tiratura complessiva (varia e scolastica) in milioni di copie	289,1	289,2	278,8	295,5	241,2
Δ %	+15,1	+0,03	-3,6	+5,9	-11,8
Tiratura di varia (adulti e ragazzi) in milioni di copie	224,3	215,5	230,8	253,2	196,9
Δ %	+18,6	+5,2	-2,3	+9,7	-14,0
Titoli pubblicati per fascia di prezzo					
< 10.000	7.024	7.255	6.930	6.992	6.603
10-15.000	7.577	7.618	7.648	7.799	7.554
15-20.000	6.071	6.400	6.886	7.115	5.984
20-30.000	10.072	10.444	10.678	10.827	8.898
30-50.000	8.578	9.285	10.051	10.341	8.863
> 50.000	5.861	6.386	7.061	7.262	6.217
Gratuiti	1.493	1.692	1.823	1.530	1.145

segue

Continua tabella 1

	1994	1995	1996	1997	1998*
Copie (in milioni) immesse nel mercato per fascia di prezzo					
< 10.000	97,4	95,8	87,4	75,5	74,3
10-15.000	38,1	38,5	38,1	54,7	50,0
15-20.000	21,4	23,0	25,3	35,2	31,9
20-30.000	41,1	42,0	41,3	45,9	37,6
30-50.000	34,8	36,9	37,5	37,8	32,7
> 50.000	44,0	40,9	40,7	39,4	36,0
Gratuite	12,3	12,1	8,7	10,0	8,2
Copie (in milioni) di libri di varia con prezzo < 15.000 lire					
Δ %	+26,2	-5,2	-7,1	+2,8	-9,8
% tiratura < 15.000 / tiratura varia (esclusi gratuiti)					
	54,0	53,3	51,0	48,3	52,9
Titoli tradotti da altre lingue ²					
Δ %	+13,2	-2,3	+0,9	+7,1	
% titoli tradotti / titoli pubblicati					
	25,4	23,6	22,9	24,1	25,1
Tiratura media					
Titoli tradotti	9.000	7.420	7.710	8.430	7.600
Titoli tradotti dall'inglese	9.740	8.450	8.980	9.550	8.600
Titoli di autore italiano	5.240	5.420	4.800	4.900	4.790

¹ I dati del 1998 sono provvisori e riportano i risultati relativi al 71,6% degli editori e all'86,7% della produzione libraria. Gli incrementi rispetto all'anno precedente sono riferiti agli stessi editori. Dati analitici in <http://www.aie.it>

² Escluse le traduzioni da latino e greco.

(...) Dato non ancora disponibile neanche in forma provvisoria.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

Tabella 2 – Andamento dei principali indicatori relativi al mercato librario italiano (1994-1998)

	1994	1995	1996	1997	1998	Δ%
Vendite (in Md) in base a riclassificazione fatta da AIE: ¹				6.138,0	6.248,8	+1,8
Varia adulti				4.542,5	4.618,6	+1,6
Ragazzi				179,0	183,5	+2,5
Scolastica di adozione				1.090,5	1.104,4	+1,3
Export di libri italiani (esclusi cd-rom)				326,0	332,3	+1,9
Prodotti editoriali su cd-rom (stima Anee)				359,8	479,2	+33,2
Export di cd-rom italiani				4,5	10,0	+122,2
Vendite complessive (in Md)				6.502,3	6.728,0	+3,4
Vendite (in Md) in base alle stime di Editrice Bibliografica ¹	3.567,0	3.691,0	3.710,0	3.658,0	3.712,0	
Δ %	+0,8	+3,5	+0,5	-1,4	+1,5	
Libreria	1.770,0	1.837,0	1.891,0	1.945,0	1.978,0	+1,7
Edicola (esclusi prodotti con supporti audiovideomagnetici)	186,0	78,0	81,0	80,0	82,0	+2,5
Grande distribuzione	197,0	204,0	260,0	278,0	300,0	+7,9
Fiere e vendite in piazza	12,0	15,0	22,0	23,0	24,0	+4,3
Rateale	815,0	790,0	748,0	680,0	665,0	-2,2
Vendite per corrispondenza (compreso book club)	430,0	444,0	453,0	467,0	466,0	-0,2
Export di libri italiani	157,0	169,0	175,0	185,0	197,0	+6,5
Prodotti editoriali con supporto audiovideomagnetici in edicola		521,0	520,0	672,0	680,0	+1,2
Vendite complessive (in Md)	3.567,0	4.212,0	4.230,0	4.330,0	4.392,0	
Δ %		+18,1	+0,4	+2,4	+1,4	
Export di prodotti grafico-editoriali e di libri ¹	759,2	936,7	940,2	962,6	996,6	+3,5
Import di libri e prodotti editoriali semilavorati ¹	255,0	272,2	275,7	319,1	340,4	+6,7
Saldo del settore	504,2	664,5	664,5	643,5	656,0	
Δ %	+15,2	+31,8	+0,0	-3,2	+1,9	

¹ Dati analitici in <http://www.aie.it>

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

Tabella 3 – Andamento dei principali indicatori relativi al mercato librario italiano (1994-1998)

	1994	1995	1996	1997	Δ%
Case editrici (numero) ¹	2.661	2.830	3.073	3.129	+1,8
Case editrici che non hanno pubblicato nessun titolo	766	732	928	1.032	+11,2
Hanno pubblicato					
Fino a 10 titoli	1.255	1.436	1.434	1.418	-1,1
11-50 titoli (oltre uno al mese)	486	499	536	501	-6,5
Oltre 50 titoli	154	163	175	178	+1,7
Addetti ¹					
Casa editrice			21.740		
Libreria			9.032		
Collaboratori editoriali esterni			3.900		
Addetti in servizi editoriali			500		
Pre-print			5.055		
Stampa			21.949		
Post-stampa			21.949		
Altri servizi connessi alla stampa			1.995		

¹ Dati analitici in <http://www.aic.it>

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

Tabella 4 – Andamento dei principali indicatori relativi al mercato librario italiano (1994-1997)

	1994	1995	1996	1997
Lettori di almeno un libro nei 12 mesi precedenti	19.436.000	20.930.000	21.948.000	22.401.000
Δ %	+0,7	+7,7	+4,9	+2,1
% sulla popolazione in età ¹	38,5	39,1	40,7	41,6
Lettori morbidi		6.959.000		
% sulla popolazione in età		13,0		
Lettori di almeno un libro nei 12 mesi precedenti per sesso				
Maschi	8.247.000	8.267.000	8.724.000	9.482.000
Δ %	+0,1	+0,2	+5,5	+8,6
% sulla popolazione in età	33,8	34,3	35,5	36,3
Femmine	11.189.000	11.423.000	11.992.000	12.919.000
Δ %	+1,5	+2,1	+5,0	+7,7
% sulla popolazione in età	42,2	43,6	45,6	46,5
Lettori di almeno un libro nei 12 mesi precedenti per fascia di età				
6-10		1.146.000	1.233.000	1.259.000
11-14	1.320.000	1.329.000	1.363.000	1.469.000
15-17	1.229.000	1.179.000	1.145.000	1.067.000
18-19	830.000	841.000	810.000	803.000
20-24	2.322.000	2.157.000	2.272.000	2.153.000
25-34	4.037.000	4.222.000	4.492.000	4.472.000
35-44	3.472.000	3.612.000	3.800.000	4.044.000
45-54	2.671.000	2.784.000	2.894.000	2.984.000
55-59	940.000	1.012.000	1.143.000	1.204.000
60-64	720.000	787.000	795.000	814.000
65-74	1.363.000	1.310.000	1.440.000	1.492.000
75 e oltre	533.000	550.000	563.000	641.000

¹ Popolazione con più di 11 anni nel 1994; poi popolazione con più di 6 anni.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

Tabella 5 – Andamento dei principali indicatori relativi al mercato librario italiano (1994-1997)

	1994 ¹	1995	1996	1997
Lettori di almeno un libro nei 12 mesi precedenti per area geografica				
Nord-ovest	6.211.000	6.669.000	6.940.000	6.972.000
%	46,1	46,7	48,5	49,2
Nord-est	4.156.000	4.506.000	4.673.000	4.776.000
%	44,2	45,2	46,7	48,3
Centro	4.005.000	4.255.000	4.415.000	4.583.000
%	40,8	40,9	42,3	44,1
Sud	3.294.000	3.603.000	4.061.000	4.025.000
%	27,3	27,6	31,2	30,7
Isole	1.771.000	1.896.000	1.860.000	2.046.000
%	30,7	31,0	30,1	32,6
Persone che leggono libri per intensità di lettura				
Lettori di almeno un libro	19.436.000	20.930.000	21.948.000	22.401.000
%	38,5	38,9	40,7	41,6
Deboli lettori da 1 a 3 libri all'anno	9.543.000	9.677.000	10.096.000	10.547.000
%	49,1	46,2	46,0	47,1
Lettori medi 4-11 libri all'anno	7.463.000	8.973.000	9.386.000	8.944.000
%	38,4	42,9	42,8	39,9
Forti lettori oltre 12 libri all'anno	2.430.000	2.280.000	2.466.000	2.910.000
%	12,5	10,9	11,2	13,0

¹ Popolazione con più di 11 anni nel 1994; poi popolazione con più di 6 anni.

Fonte: Elaborazione Livingstone su dati di fonti diverse.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

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

- AA PUBLISHING, 214
AAA, 189
Abacus, Italia al microscopio, 235
ABBADO, C. 231
ABBATANTUONO, D. 84
ABITARE SEGESTA, 233
AC NIELSEN, 235
ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, 229
Access guide, 189
Access New York City, 187
ACQUITERME, premio 229
«Acts de la recherche en sciences sociales», 235
ADELPHI, 76, 145, 209, 210, 212, 216, 230, 238
ADONIS, 231
Agenda del viaggio (L'), 216
Agostino, 12
AIB, 234, 235
AIE. 148, 186, 190, 193, 207, 209, 232, 233, 234, 235, 247, 265
Aie.it, 233, 250, 269, 270, 271, 272, 273
«Airone», 218
ALASSIO 100 LIBRI, premio 219, 229
ALBACOM, 222
ALBANESE, A. 84, 86
Patapim e Patapam (Baldini & Castoldi, 1994), 86
ALBATROS (L'), premio 231
ALBINATI, E. 72
Maggio selvaggio (Mondadori, 1998), 72
ALDO SPALLICCI, premio 229
ALESSANDRO, 118
ALFIERI, G. 136
ALGHERO DONNA, premio 229
ALI, 209
«Alias», 256
«Alice», 261
Alice.it, 183, 250, 261
ALIGHIERI, D. 130, 131
Commedia, 15, 130, 160
ALLENDE, I. 196, 198, 216, 231
Afrodita, 196
ALTAIR-4, 231
ALTAVISTA, 222
ALTEA, R. 228
Altricibi, 198
Amazon.com, 179, 187, 189, 212, 245
AMAZON.UK, 212
AMENDOLA, G. 73
Una scelta di vita (Rizzoli, 1976), 73
AMERICAN ACADEMY AWARDS OF ARTS AND LETTERS, premio 229
Amleto, 160
AMMANITI, N. 12, 20, 24, 25, 27, 66, 87, 109, 125
Fango (Mondadori, 1996), 66
Ti prendo e ti porto via (Mondadori, 1999), 20, 27
ANABASI, 145
ANEE, 234, 248, 249, 251, 252
Anee.it, 250
ANGELA, A. 111, 243
La straordinaria storia della vita (Supermiti Mondadori, 1999), 111
ANGELA, P. 111, 113, 114, 115, 243
La macchina per pensare, 112
La straordinaria storia della vita (Supermiti Mondadori, 1999), 111
La vasca di Archimede, 112
Viaggi nella scienza, 112
ANGIONI, F. 99
«Antiquaria», 218
ARBASINO, A. 260
ARCHER, M. 194
India, 194
ARCHIMEDE EDIZIONI, 223
ARCHINTO, 219
ARENA, L. 87
Arianna.it, 208, 253
ARSAN, E. 49
«Arte», 218
ARTIBANI, F. 121
ARTUSI, P. 194, 195

- Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, 195
 ASSOCIAZIONE DEI PICCOLI EDITORI, 149
 ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE, 202
 ASSOCIAZIONE PER I LIBRI, 209
 ATHENA, 221
 ATLAS, 213
 ATTANASIO, P. 232
 Il sostegno comunitario all'industria editoriale: rassegna dei progetti europei, 232
 ATTENBOROUGH, D. 113
 AUGIAS, C. 57, 158
 AUSTER, P. 231
 «Aut aut», 234
 AVALLI, I. 25, 29
 La dea dei baci (Baldini & Castoldi, 1997), 29
 AVANZINI, V. 159, 161, 162, 163
 AVERY, O. 114
 «Avvenimenti», 62, 64
 «Avvenire» (L'), 257
Avvocato nel cassetto (L'), 215
- B DIRECT MARKETING, 225
Babele, 158
 BACHTIN, M. 21, 89
 BAEDERER, editore 186
Baedeker, 189
 BAGUTTA, premio 230
 BALDINI & CASTOLDI, 30, 110, 145, 153
 BALDUCCHI, P. 199
 Trecento semplici e originali ricette per cucinare con la nutella (Newton Compton), 199
 BALESTRINI, N. 98
 Vogliamo tutto, 98
 BALLARD, J.G. 100
 Crash, 100
 BALLESTRA, S. 19, 20, 25, 28, 66
 Compleanno dell'iguana (Transeuropa, 1991), 20
 Gli orsi (Feltrinelli, 1994), 66
 La guerra degli Antò (Mondadori, 1992), 12
 BALZAN, premio 229
 BANCARELLA, premio 229
 BANK, M. 228
 BARBARO, P. 32, 33, 34, 35, 36
 La casa con le luci (Bollati Boringhieri, 1995), 32, 35, 36
 BÀRBERI SQUAROTTI, G. 229
 BARBERIS, W. 216
 BARBERO, A. 55, 56, 57
 Bella vita e guerre altrui di mister Pyle, gentiluomo (Mondadori, 1995), 55, 56
 Romanzo russo (Mondadori, 1998), 57
 BARICCO, A. 76, 77, 78, 225, 236, 237, 239, 240, 241
 Castelli di rabbia (Rizzoli, 1991), 76
 City (Rizzoli, 1999), 77, 78, 225, 238, 239, 241
 Novecento (Feltrinelli, 1994), 237, 238, 239, 241
 BARILLI, R. 257
 BARNES & NOBLE, 212
 «Battello a vapore» (II), 224
 BATTELLO A VAPORE (II), premio 230
 BAUDELAIRE, C. 37
 BAUDELLOT, C. 235
 Et pourtat ils lisent, 235
 BEDFORD, M. 221
 BEETHOVEN, L. VON 112
 «Bell'Europa», 218
 «Bell'Italia», 218
 BELL, D. 99
 BELLETATI, F.P. 55
 BELLI, G.G. 263
 BELLINI, P. 234
 Costruire una biblioteca universitaria: sinergie per il progetto, 234
 BELLOMO, D. 230
 La settima onda, 230
 BELLONI, A. 213
 BELPOLITI, M. 87
 BENEDETTI, C. 258
 BENIGNI, R. 84, 87, 215, 255
 E l'alluce fu (Einaudi, 1996), 87
 La vita è bella, film 255
 BENNI, S. 12, 66, 76, 77, 79, 80, 86, 87, 88
 Bar sotto il mare (Feltrinelli, 1988), 76
 La compagnia dei Celestini (Feltrinelli, 1994), 86
 Musica per vecchi animali, film 79
 Terra! (Feltrinelli, 1983), 66
 Topo Galileo, film 79
 BEOLCO, A. vedi RUZANTE
 BERARDINELLI, A. 257, 262
 L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno (Einaudi, 1997), 258, 262
 BERGESE, N. 195
 Mangiare da re, 195
 BERGONZINI, R. 197
 In cucina con l'Aceto Balsamico. Breviario di storia e singolare umanità del celeberrimo Aceto Balsamico, nonché libro meraviglioso di tutte le cose che con esso si possono ottenere in cucina (Mendici & Zanetti editori), 197
 BERGONZONI, A. 84, 86
 È già mercoledì e io no (Mondadori, 1994), 86
 Le balene restino sedute (Mondadori, 1989), 86
 Opplero storia di un salto (Garzanti, 1999), 86
Berkeley 189
 BERLUSCONI, S. 72, 218
 BERMAN, M. 21
 L'esperienza della modernità (il Mulino, 1985), 21
 BERNARDINI, 189
 BERTACCHINI, C. 135
 Quesiti strutturati in preparazione alle prove di inglese degli esami di Stato e dei concorsi secondo i nuovi Programmi («Oggiscuola», 1999), 135
 BERTELSMANN, 209, 222, 223
 BERTINI, P. 233
 Trovar lavoro in editoria, 233
 BERTONE, G. 230
 Lo sguardo escluso, 230
 BERZON, G. 233
 Trovar lavoro in editoria, 233
 BETTIN, G. 30, 32, 34
 Qualcosa brucia (Garzanti, 1989; Baldini & Castoldi, 1995), 30
 BETTINI, M. 175
 BIAGI, E. 225, 236, 242
 Cara Italia 236
 BIANCIARDI, L. 98
 La vita agra (Rizzoli, 1962), 98
 Biblioservice.it, 246, 250
 BIBLIOSOFICA, 233
 «Biblioteca Adelphi», 14
 BICHSEL, P. 152
 BIFI, A. 234
 Il commercio diventa elettronico. Opportunità, esperienze e professioni per svi-

- luppare il business dell'e-commerce in Italia*, 234
- BILAL, I. 119
- BIONDI, L. 198
Il meglio della cucina tradizionale di Lisa Biondi (Il Mosaico), 198
- BISIO, C. 84, 87
- BLAKE, W. 37
- BLOY, L. 37
- Blue guide*, 189
- «Bo doi», 120
- BO, C. 258
- BO, V. 215, 216
- BOBBIO, N. 145
- BOCCA, G. 242
- BOCCACCIO, premio 230
- BOCCAZZI, C. 231
La bicicletta di mio padre, 231
- BOLLATI BORINGHIERI, 135, 157, 230, 233, 234, 256
- BOMPIANI, 225, 226, 230, 231
- BONCHIO, R. 163
- BONE, I. 118
- BONECHI, 189, 194
- BONELLI, S. 118, 120
- BONETTA ATTANASIO, R. 136
- BONI, A. 195, 196
Il talismano della felicità, 195, 196
- BONITO OLIVA, A. 57
- BONNEFOY, Y. 173
- BONTEPELLI, M. 75, 182
- BOOKER PRIZE, UK, premio 230
- BORDERS, 212
- BORGO, G. 218
- BOROLI, A. 213
- BOROELI, M. 213
- BOROLI, P[AOLO] 213
- BOROLI, P[IETRO] 213
- BOROLI, S. 225
- BOSSI FREDIGOTTI, I. 55
- BOURDIEU, P. 145, 235
Edition, éditeurs, 235
- BRAUTIGAN, R. 154
Breve storia della lingua sarda, 163
- BREVINI, F. 258
- BRIOSCHI, L. 220
- BRIZZI, E. 19, 22, 23, 25, 28, 52, 87, 109, 125
Bastogne (Baldini & Castoldi, 1996), 52
Jack fruscante è uscito dal gruppo (Transeuropa, 1994), 12, 19, 23, 28, 88
- BROLLI, D. 61, 66
- BRUNO MONDADORI, 130, 223, 234
- BRUSSIG, T. 221
- BUCHMESSE, 231
- BUONASSISI, V. 198
- BUR, I. 118, 225
- «Buscadero», 123
- BUSI, A. 86, 258
Decamerone da un italiano all'altro, 258
- BUZZATI, D. 75
- BUZZI, A. 198
L'uovo alla coque (Adelphi), 198
- CACCIARI, M. 175
- CACUCCI, P. 172
- CADIOLI, A. 233
Dall'editoria moderna all'editoria multimediale. Il testo, l'edizione, la letteratura dal Settecento a oggi, 233
La mediazione editoriale, 233
Scrittura e libertà. Il Saggiatore 1958-1998, 233
- Cadogan, 189
- CAGES, I. 118, 119
- CAIMI, S. 226
- CAIRO, U. 218
- CALASSO, V. 212
- CALDERINI, 189
- CALICETTI, G. 87
- CALVANESE, C. 226
- CALVINO, I. 55, 66, 75, 98, 258
Marcovaldo ovvero le stagioni in città (Einaudi, 1963), 98
- CALVINO, premio 76, 230
- CAMERANA, O. 100
Centenario (Baldini & Castoldi, 1999) 100
- CAMILLERI, A. 12, 60, 89, 90, 91, 92, 210, 221, 225, 227, 228, 231, 236, 240, 241, 260
Il birraio di Preston (Sellerio, 1995), 89
Il cane di terracotta (Sellerio, 1996), 91
Il corso delle cose (Lolli, 1978; Sellerio 1998), 241
Il ladro di merendine (Sellerio, 1996), 91, 241
La concessione del telefono (Sellerio, 1998) 60, 88
La forma dell'acqua (Sellerio, 1994), 91
- La mossa del cavallo* (Rizzoli, 1999), 60, 225, 231, 241
Un filo di fumo (Garzaanti, 1980; Sellerio, 1997), 89
Un mese con Montalbano (Mondadori-I Miti, 1999), 238, 240, 241
- CAMMAROTA, E. 127
- CAMPANILE, A. 82
Gli asparagi e l'immortalità dell'anima (Rizzoli, 1974), 82
- CAMPIELLO, premio 225, 230
- CAMPO, R. 49, 87
Il pieno di super (Feltrinelli, 1993), 87
In principio erano le mutande (Feltrinelli, 1992), 86
- CAMPODALL'ORTO, S. 234
Le nuove figure professionali nel settore multimediale, 234
- CAMPORESI, P. 195
- CAMUSSONE, P.F. 234
Il commercio diventa elettronico. Opportunità, esperienze e professioni per sviluppare il business dell'e-commerce in Italia, 234
- CANALINI, M. 19
- CANFORA, L. 219
- «Canguri» (I), 106
- CANOVA TURA, G. 195
Giappone, 194
- CAPALBIO ECONOMIA, premio 230
- CAPRIOLO, P. 44, 76, 77, 230
Grande Eulalia (Feltrinelli, 1988), 76
Il nocchiero (Feltrinelli, 1989), 76
Il sogno dell'agnello (Bompiani, 1999), 77, 230
Vissi d'amore (Bompiani, 1992), 44
- CARABBA, E.F. 66, 67, 76, 77
Jacob Pesciolini (Einaudi, 1991), 76
La foresta finale (Einaudi, 1997), 66
- CARDONE, R. 55
Altre storie (Marcos y Marcos, 1996), 55
- CARLINI, F. 234
Lo stile web, 234
- «Carmilla», 63, 64
- CARNACINA, L. 196
La grande cucina, 196
- CARNIELLI, L. 230

- La lotteria*, 230
 CAROCCI, 213, 235
 CARPI, F. 230
 Patchwork, 230
 CARRARO, A. 97, 103, 104, 264
 La ragione del più forte (Feltrinelli, 1999), 97, 104
 CARTER, A. 49
 CARTIER, M. 235
 Et pourtat ils lisent, 235
 CARTIERE MILIANI DI FABRIANO, 224
 CARVER, R. 223, 238
 CASA DEL LIBRO, 166
 CASANOVA, G. 57
 CASATI MODIGNANI, S. 228, 260
 CASTELLO, premio 230
 CASTI, J. 213
 I cinque di Cambridge 213
Catalogo dei libri in commercio, 195
Catalogo dei premi letterari italiani, 232
 CATTABRIGA, G. 55
 CAVALLI SFORZA, L. 229
 CAVALLI, P. 232
 Sempre aperto teatro, 232
 CAVALLI, S.P. 232
 Il marketing librario, 232
 CAVAZZONI, G. 120
 CAVAZZONI, E. 76
 Il poema dei lumatici (Bollati Boringhieri, 1987), 76, 80
 CECCHI PAONE, A. 227
 CELINE, L.-F. 182
 CELLI, G. 107
 CENSIS, 207
Center for History of Print Culture, 233
 CENTRO DEL LIBRO, 189
 CENTRO PROGRAMMAZIONE EDITORIALE DI S. PROSPERO, 135
 CERAMI, V. 215
 CERATI, R. 216
 CERN, Ginevra 244
 CERNIA SLOVIN, F. 57
 L'ultima passeggiata (Marsilio, 1999), 57
 CERVI, M. 242
 CESERANI, R. 76
 Il fantastico (il Mulino, 1996), 76
 CHANDRA, V. 218
 CHARTIER, R. 233
 Cultura scritta e società, 233
 CHATWIN, B. 106, 112
 CHAVARRÍA, D. 172
 CHE GUEVARA, E. 106, 109
Cheap eats & sleeps, 189
 CHERUBINI, L. vedi JOVANOTTI
 CHIARA, P. 241
 CHIARA, premio 230
 «Chiaroscuro», 172
 CICCONE, S. 185
 Narrativa ipertestuale? Non ancora, grazie 185
Cinema e letteratura presso i giovani liceali d'Europa, 235
 CIRCIÀ, R. 234
 Le nuove figure professionali nel settore multimediale, 234
 CIRM, 220
 CITATI, P. 231
 La lumière de la nuit, 231
Città proibita (La), 52
 CLANCY, T. 225, 238
 Rainbow six, 238
 CLIO, 131
 CLUB DEL LIBRO, 219, 221
 CLUP GUIDE, 189
 COE, J. 170
 COELHO, P. 225
 COETZEE, J.M. 230
 Disgrace, 230
 COLAPRICO, P. 93
 Kriminalbar (Garzanti, 1999), 93
 COLLEONI, S. 226
 COLOMBO, F. 233
 Libri, giornali e riviste a Milano. Storia dell'innovazione nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi, 233
 COLOMBO, G. 175
 COLONNESE, 261
 COLORNI, R. 261
 COMASTRI MONTANARI, D. 197
 Ricette per un delitto (Periplo Edizioni), 197
 COMISSO, G. 258
 «Compagnia del buongustato» (La), 162
 COMPASSO D'ORO, premio 158
Comunità on line reali e virtuali, 234
Concorsi 1999, 136
 CONSOLO, V. 37, 38, 60, 260, 261
 Spasimo di Palermo (Mondadori, 1998), 37
 «Continente desaparecido», 228
 CONTINI, G. 77
 Italia magica. Racconti sur-
- reali novecenteschi* (Einaudi, 1988), 77
 «Contrappunto», 262
 COOK, G. 228
Corano (Il), 162
 CORBACCIO, 220
 CORDELLI, F. 242, 257, 259
 CORNAGLIA FERRARIS, P. 219
 Camici e pigiami, 219
 CORNWELL, P. 221, 238, 239, 240
 Punto di origine, 238, 239
 «Corriere della sera», 236, 242, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263
 CORTI, M. 229, 230, 232
 Catasto magico, 232
 «Cosmopolitan», 222
 COSTA, L. 84
 COSTA, M. 222
 COVATTA, G. 84, 87
 COVITO, C. 86, 182
 CREMASCOLI, F. 234
 Manuale di scrittura, 234
 CREPAX, G. 231
 CRISPI, G. 213
 CRICHTON, M. 217
 CROCE, B. 82, 260
Cronache di poveri amanti, 15
 CROTONE, premio 230
Cucchia d'argento (Il), 194, 196
 CUCCI, M. 229
 L'ultimo viaggio 229
Cucina della Liguria (La), 195
Cucina spagnola, 198
Cucina vicentina, 195
 CULICCHIA, G. 32, 33, 34, 88, 99
 Tutti giù per terra (Garzanti, 1994), 32, 34, 88
 «Cultura regionale», 195
Culture shock, 189
 CUNNINGHAM, M. 231
 The hours, 231
 CURTI, F. 213
 CURTONI, V. 64, 65
 Retrofuturo (Shake edizioni underground, 1999), 64
 CUTRUFELLI, M.R. 49
 La città proibita (Marco Tropea, 1997), 49
 D'ADAMO, 229
 D'ALESSANDRO, D. 235
 Public library: la biblioteca provinciale. Problemi di gestione e formazione professionale, 235

- D'ALÒ, E. 239
 D'ERRICO, E. 241
 «Da buttare», 262
 DALAI, A. 145
 DAMIANI, P. 80
 DANIEL, J. 231
 Avec le temps, 231
 DARNTON, R. 233
 Il Grande Affare dei Lumi. Storia editoriale dell'Encyclopédie 1775-1800, 233
 DE AGOSTINI, 189, 209, 213, 214, 225, 245
 DE AGOSTINI HOLDING SA, 213, 214
 DE AGOSTINI INTERNATIONAL BV, 213
 DE AGOSTINI MULTIMEDIA, 231
 DE ANDRÈ, F. 84, 106, 107, 109
 Un destino ridicolo (Einaudi, 1996), 108
 DE ANGELI, E. 259
 DE ANGELIS, A[MELIA] 137
 Ambito disciplinare 5. 45/A Lingua straniera. 46/A Lingua e civiltà straniera. Inglese. Programma per la prova scritta e orale di analisi del testo (Simone, 1999), 137
 DE ANGELIS, A[UGUSTO] 241
 DE ANGELIS, L. 231
 DE CARLO, A. 19, 26, 27
 Due di due (Mondadori, 1989; Mondadori-I Miti, 1996), 12, 19, 20, 25, 27
 DE CARO, E. 87
 DE CRESCENZO, L. 155
 DE FELICE, R. 256
 DE LUCA, E. 70
 Non ora, non qui (Feltrinelli, 1989), 70, 71
 DE MARCHI, C. 30, 32, 33, 34, 73
 Il talento (Feltrinelli, 1997), 30, 35, 73
 DE MELLO, A. 224
 DEMETRIO, D. 213
 L'elogio dell'immaturità, 213
 DE NARDIS, L. 160
 DE PROPRIIS, F. 22
 Brenda e Plotino (Fazi, 1998), 22, 27
 DE ROSA, G. 258
 DE STERCK, M. 235
 Behind the story. Children's Book Authors in Flanders and the Netherlands, 235
 DE VECCHI, 215
 DEA GIURIDICA SPA, 214
 DEA PROFESSIONALE SPA, 214
 DEBENEDETTI, A. 258
 DECLEVA, E. 233
 La mediazione editoriale, 233
 DECODER, 125
 DEFORGES, R. 49
 DEGOLA, E. 129
 DEL BUONO, O. 58
 La nostra classe dirigente (Mondadori, 1986), 58
 DEL GIUDICE, D. 173, 174
 DEL TOMA, E. 219
 Il gourmet di lunga vita 219
 DELERM, PH. 228
 DELFINI, A. 75
 DE LILLO, D. 215
 DEMETRA, 209, 214
 DEMETRIO, D. 213
 L'elogio dell'immaturità, 213
 DEMOSKOPEA, 212, 215
 DERIVE/APPRODI, 54, 97
 DESERIIS, M. 63
 DESSI, premio 230
 DETIENNE, M. 175
 DETREZ, C. 235
 Et pourtat ils lisent, 235
 DI BREME, L. 75
 DI CAPRIO, L. 170
 DI CARLO, G. 234
 Il commercio elettronico. Guida al marketing della vendita online, 234
 DICK, P.K. 100
 DI LASCIA, M. 43
 Passaggio in ombra (Feltrinelli, 1995), 43
 DI MEO, L. 55
 DI ORAZIO, P. 93
 Primi delitti (Castelvecchi, 1997), 93
 DI STEFANO, P. 31, 35
 Azzurro, troppo azzurro (Feltrinelli, 1996), 31, 33, 35
 DI LAGOPESOLE, C. 229
 Il libro del pellegrino, 229
 DIABASIS, 230
 «Diabolik» 13, 118, 120
 DIAMANTI, I. 235
 La generazione invisibile, 235
 «Diario», 257
 DICK, P.K. 100
 DIDEROT, D. 58
 DINERS CLUB ITALIA (THE), 217
 DIPLOMA DI PRIMA CLASSE, premio 230
Disavventure di Paperamse (Le), 236
Dizionario della lingua italiana (Garzanti), 218
 DJEBAR, A. 174
 DONINELLI, L. 97, 258
 Talk show (Garzanti, 1996), 97
 DONZELLI, 145, 223, 231
Doppio sogno, 212
 DOSTOEVSKII, F.M. 37
 DOTTIR, H. 234
 Biblioteche scolastiche: competenze richieste. Linee guida, 234
 DOUBLE CLICK, 218
 DOUBROVSKY, J. S. 69
 Fils (Galilee, 1977), 69
 «Dove», 190
 DOVLATOV, S.D. 228
 DOXA, 235
 DOYLE, R. 220
 DRAGO, M. 213
 DRAGO, R. 213
 DUBINI, P. 232
 Cambiare l'editoria libraria. Confini e ruoli da definire nella rete del valore, 232
 Economia aziendale per le attività culturali, 232
 DUCA DI SALAPARUTA, 195
 Cucina vegetariana e naturismo crudo, 195
 DUNNE, C. 220, 230
 La metà di niente, 230
 «Dylan dog» 62, 76, 80, 121
 DYSON, F. 113
 E/O, 142, 144, 151, 153, 223
Ecclesiaste, 54
 ECHENOZ, J. 230
 Je m'en vais, 230
 ECO, U. 12, 55, 173, 229
 «Economia & Management», 232
 EDICIONES ORBIS, 225
 EDITALIA, 224
 ÉDITIONS DE ENCYCLOPÉDIE DES NUISANCES, 234
Editoria, contenuti e servizi nell'economia digitale in Italia, 234
 EDITORIALE DOMUS, 196
 EDITRICE BIBLIOGRAFICA, 219, 220, 232, 233, 234
 EDITRICE COLOMBO, 195
 EDIZIONI DI COMUNITÀ, 216
 EDIZIONI DI, 118

- EDIZIONI L PUNTO, 229
 EDIZIONI SCOLASTICHE BRUNO
 MONDADORI, 223
 EDIZIONI SONDA, 198
 EDIZIONI SYLVESTRE BONNARD,
 233
 EDT, 189, 216
 «Effe», 217
 EINAUDI, 107, 153, 195, 215,
 216, 229, 230, 231, 232, 233,
 234, 256
 EINAUDI, G. 216
 EISNER, W. 118, 119
 ELEMOND, 223
 ELLIOTT, J. 229
 ELLIS, B.E. 35
American psycho (Bompiani,
 1993), 35
 ELLROY, T. 91
 ELMEDI, 223
 ELSA MORANTE, premio 230
 ENCICLOPEDIA EINAUDI, 184
 ENNIS, M. 119
Ernesto, 12
 Esperia.it, 245
 ESPRESSO (L'), gruppo 209, 217,
 245, 246
 «Espresso» (L'), 256, 257, 260,
 261, 263
Essential, 189
 ESTENSE, premio 230
 ETAS, 225, 232, 234
 ETI, 214
 EURA, 118
 EUKONIGHTS III, 215
 EUROPORTAL, 222
 EVANGELISTI, V. 61, 63, 64, 65
Cherudek (Mondadori,
 1998), 62, 63
Metallo urlante (Mondadori,
 1996), 61, 63
Nicolas Eymerich, inquisitore
 (Mondadori, 1994), 61
*Tutti i denti del mostro sono
 perfetti* (Mondadori, 1997),
 65
 EVANS, N. 225, 238, 239, 240
Insieme con i lupi, 238, 239
*Uomo che sussurrava ai ca-
 valli*, 225, 239
 Excite.it, 253
 EXOL, 222
Eyewitness 189
*Eyewitness Travel Guide: Ro-
 me*, 187
 EYEWITNESS, editore 187
- FABRE, G. 233
*L'elenco. Censura fascista,
 editoria e autori ebrei*, 233
 FACCIOLI, E. 197
*L'arte della cucina in Italia.
 Libri di ricette e trattati sulla
 civiltà della tavola dal XIV al
 XIX secolo* (Einaudi), 197
 «Face» (The), 126, 127
 FALCETTO, B. 87
 FALETTI, G. 84
 «Famiglia cristiana», 196
 FAMIGLIETTI, M. 137
*Il tema di concorso per la
 scuola secondaria. Tecniche,
 strumenti, modelli per pre-
 parare la prova scritta* (La
 Nuova Italia, 1999), 137
 FANTE, J. 154, 155, 223
 FANUCCI EDITORE, 163, 223
 FARACI, T. 120
 FARADAY, M. 114, 115
*Storia chimica di una can-
 dela*, 114
 «Faraoni» (I), 221
Fahrenheit 451, 174
 FAYARD, 233
 FAZI, 223
 FELICIANI, G. 233
Biblius. Libro dei libri,
 233
 FELLINI, F. 80
 FELTRINELLI KIDS, 216
 FELTRINELLI, 106, 110, 119,
 153, 169, 195, 209, 216, 229,
 231, 232, 235, 238
 «Fenici Tascabili», 220
 FER NET, 164, 169, 217
 FERNANDEL, 232
 FERRACUTI, A. 97, 103
Attenti al cane (Guanda,
 1999), 97, 103
 FERRANTE, E. 46
L'amore molesto (E/O, 1992),
 46
 FERRARA, G. 59
La sosta (Sellerio, 1996), 59
 FERRARI, G. 113
Raccontare la scienza (Prati-
 che, 1987), 113
 FERRARI, G.A. 235
Il Belpaese dei non lettori,
 235
 FERRARIS, M. 234
*Editoria scolastica e Internet.
 Usi e prospettive. Progetto
 Esperanto*, 234
- FERRERO, E. 128
Le utopie della lettura (IBM
 infoprint, 1999), 128
 FERRETTI, G.C. 106, 233
Poeta e di poeti funzionario,
 233
 FERRI, S. 142
 FERRONI, G. 257, 258, 259, 262
*La scena intellettuale. Tipi
 italiani* (Rizzoli, 1998), 258
 FERTILIO, D. 256
 FEYNMAN, R. 114
Il verso delle cose (Adelphi,
 1999), 115
 FICARA, G. 231
Casanova e la malinconia
 (Feltrinelli, 1999), 57, 231
Fielding, 189
 FIELDING, H. 170, 189
Diario di Bridget Jones, 170
 FINANZIARIA WEB, 214
 FINESCHI, M. 104
 FININVEST, 222
*Finzione e realtà del mondo vir-
 tuale*, 234
Fiordicucina, 194
 FIORI, C. 257
 FIRMONTE, D. 234
Manuale di scrittura, 234
 FIRPO, famiglia 228
 «Fisco» (II), 214
Fiscoonline, 214
Fiscovideo, 214
 FITZGERALD, P. 228
 FIZZAROTTI, M.G. 137
*Ambito disciplinare 5. 45/A
 Lingua straniera. 46/A lin-
 gua e civiltà straniera. In-
 glese. Programma per la
 prova scritta e orale di ana-
 lisi del testo* (Simone, 1999),
 137
 FLAUBERT, G. 73
 FMR FRANCE, 217
 FNAC, 166
 FO, D. 80, 85, 215
 FO, J. 84, 87
 FOA, V. 229
Lettere della giovinezza, 229
Fodor, 189
 FOI, G. 257
Sotto l'ulivo (Minimum Fax,
 1998), 257
 FOGLIENI, O. 234
Biblioteca e nuovi linguaggi,
 234
 FOIS, M. 228

- FOLENGO, T. 263
 FOLLETT, K. 221, 230, 239, 240
Il martello dell'Eden 230, 239
 «Fondamenta», 174
 FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI, 233
 FONDAZIONE ROSSELLI, 235
 FONSÉCA PIMENTEL, E. 57
 FORATTINI, G. 119
 FORMENTI, C. 65, 100
Nell'anno della Signora (Shake edizioni underground, 1999), 65, 100
 FORNI, A. 88
Cronache da un mondo pop (Fernandel, 1990), 88
 FORSTER, E.M. 134, 196
Aspetti del romanzo, 196
 FORTUNATO, M. 99
 FORUM ISIMM, 207
 FOURTH ESTATE, 231
 FRANCHINI, A. 20, 23, 24, 25, 27, 28, 71
Camerati. Quattro novelle sul diventare grandi (Leonardo, 1992), 20, 23, 24, 27, 71
 FRANCO MARIA RICCI, 217
 FRANCO MUZZIO EDITORE, 195
 FRANCO, E. 215, 231
Vite senza fine, 231
 FRASSINELLI, 228, 229, 230
 FRESOLONE, E. 136
Guida al Concorso Magistrale. Programma completo d'esame per la prova scritta e orale (Simone, 1999), 136
 FREUD, S. 160
Frommer, 189
 FUBINI, M. 82
 «Fulmini», 262
 GADDA, C.E. 12, 89, 91, 198, 258, 259
Risotto patrio. Ricèpe, 198
 GAETA, premio 230
 GALATI, R. 121
 GALATO, F. 55
Altre storie (Marcos y Marcos, 1996), 55
 GALIAZZO, M. 87
Una particolare forma di anestesia chiamata morte (Einaudi, 1997), 87
 GALLI DELLA LOGGIA, E. 259
 GALLIMARD, 231
 GAMBERO ROSSO, 223
 GANESH, A. 194
India, 194
 «Gardenia», 218
 GARLAND, A. 170
 GARZANTI, 30, 135, 196, 217, 218, 219, 229, 230, 231
 GASPERINI, B. 13, 50
Gastronomia del Parco del Po, 195
 «Gazzetta Ufficiale», 224
 GEA, 120
 GENETTE, G. 85
 GENNARI, A. 108
 GERMANA, suor 196
Il grande libro della cucina facile, 196
 GERMER, S. 233
 GERVASO, R. 242
Gettare la rete. Parole e realtà nell'epoca di Internet, 234
 GHIGLIONE, B. 234
Le nuove figure professionali nel settore multimediale, 234
 GHOSH, A. 173
Ghost world, 231
 «Gialli mondadori», 14
 «Giallo economico classico», 163
 GIARDINO, V. 118
 GIBELLI, A. 229
La grande guerra degli italiani 1915-1918, 229
 GIBSON, R. 100
 GINO & MICHELE, 84
 GINSBORG, P. 229
L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile e Stato 1980-1996, 229
 GINZBURG, N. 55, 69
La famiglia Manzoni (Einaudi, 1983), 55
Lessico familiare (Einaudi, 1963), 69
 GIORDANI, M. 232
Distribuire libri, 232
 GIORELLO, G. 233
Scrittura e libertà. Il Saggiatore 1958-1998, 233
 GIORGIO MONDADORI, 218
 «Giornale» (il), 257
 «Giornale della Libreria», 232, 233
 GIOVANARDI, S. 247, 260, 261, 263
 GIUDICI, G. 231, 258, 259
Onegin, 231
 GIUNTI MARZOCCO, 195
 GIUNTI, 229
 GIUSTOLISI, G. 137
Il tema di concorso per la scuola secondaria. Tecniche, strumenti, modelli per preparare la prova scritta (La Nuova Italia, 1999), 137
 GIVONE, S. 230, 231
La favola delle ultime cose, 230, 231
 GLEICK, J. 114
Genio, 114
Globetrotter, 189
 GNOCCHI, G. 84, 86
Il signor Leprotti è sensibile (Einaudi, 1995), 86
Stati di famiglia (Einaudi, 1993), 86
 GOETHE, J.W. VON 75
Le affinità elettive, 163
 GOGOL', N.V. 160
Il cappotto, 160
Il naso, 160
 GOLDONI, C. 263
 GOLDSCHMIDT, T. 112
Lo strano caso del lago Vittoria (Einaudi, 1999), 112
 GOLINELLI, A. 52
Come ombre (il Saggiatore, 1999), 52
 GONCOURT, premio 230
 GONIN, F. 130
 GONZAGA, famiglia 171
 GORDON, C. 232
La politique culturelle en Italie. Rapport d'un groupe d'experts europeens, 232
 GOVERNI, M. 31, 34, 35
Il calciatore (Baldini & Castoldi, 1995) 31, 35
 GRAMIGNA, G. 257
 «Grand Hôtel», 13
 GRANDES, A. 49
 GRASS, G. 215, 231
 GRASSET, 231
 GRECO, P. 112
Hiroshima, la fisica conosce il peccato (Editori, Riuniti, 1995), 112
Green guide, 189
 GREGGIO, E. 84
 GRILLO, A. 262
 GRIMALDI, L. 172
 GRINZANE CAVOUR, premio 230, 235
 GRISHAM, J. 221, 238, 239, 240

- Il testamento*, 238, 239
 GROMOV, M.L. 229
 GROSSI, G. 235
 I consumi culturali degli italiani, 235
 GTP HOLDING, 217
 GUANDA, 209, 220, 230
 GUCCINI, F. 84, 88, 106, 107, 109
 Cròniche Epafàniche (Feltrinelli, 1989), 88, 107
 La legge del bar e altre commiche (Comix, 1996), 107
 Macaroni (Mondadori, 1997), 107
 Storie d'inverno (Mondadori, 1996), 107
 Un disco dei Platters (Mondadori, 1998), 107
 Vacca d'un cane (Feltrinelli, 1993), 107
 GUERINI E ASSOCIATI, 234, 235
 GUERRAZZI, G.D. 75
 GUGLIELMI, F. 55
 GUIDO, C. 136
 Manuale per il concorso della scuola secondaria (Giunti, 1999), 136
 GULLI, R. 223
 GULLIVER, librerie 221, 222
Gulliver, 189
 GUZZANTI, C. 84, 87
 Il libro di Kipli (Baldini & Castoldi, 1992), 87
 GUZZANTI, S. 84

 HACHETTE FILIPACCHI MÉDIAS, 226
 HACHETTE, 210
Hamburger & panini imbottiti, 198
 HANBURY, premio 230
 HANCOCK, G. 224
 Il mistero del sacro Graal, 224
 HARDT, M. 100
 «Harlequin», 179
 «Harmony», 14, 179
 HARPERCOLLINS, 187
 HARRER, P. 239
 Sette anni in Tibet, 239
 HARRIS, T. 91, 93, 210, 221
 Il silenzio degli innocenti, 93, 221
 HAVAS, 210
 HAZARD, 118
Hazon, 217
 HEARST, 222

 HEGEL, G.W.F. 37
 HEIDEGGER, M. 37
 HEMINGWAY, premio 230
 HERDING, K. 233
 HERLING, G. 256, 259
 HIGGINS CLARK, M. 228
 HILLMAN, J. 173
 HIROZAWA, M. 195
 Giappone, 194
History of the book, 233
 HOFFMANN, R. 113
 HORNBY, N. 220
 HUIT S.A. 214
 HUSTON, N. 221

I Libri per ragazzi. Rilevazione in famiglia, 235
 IANES, D. 136
 Insegnare domani. Guida al concorso magistrale (Erikson, 1999), 136
 IBS, 212
 IDEA LOGICAL COMPANY, 206
 IDEALIBRI, 194
 IGDA, 213
 IMAGE, 118
 IMBRUGLIA, G. 56
 «Improvvisi», 262
 «In Viaggio», 218
 INDELICATO, A. 136
 INFANTINO, C. 231
 INFELISE, M. 233
 I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie, 233
 INFOSTRADA, 226
Insiders, 189
Insight guide, 189
Insight pocket guide, 189
 INSTAR, 218
 INTERLINEA, 219, 230
 INTERNATIONAL PRIZE, premio 231
 INTERNET, 127, 169, 175, 178, 179, 180, 186, 206, 207, 211, 213, 217, 218, 219, 225, 244, 245, 246, 250, 261
 Internet Bookshop, 219, 245
 Internetbookshop.it, 179, 245, 250
 Internet Zivago, 209, 217, 246
 «Invisible» (The), 118
 IPERBOREA, 151, 153, 154, 218, 219
 ISCHIA-MORANTE, premio 231
 ISTAT, 232, 234, 235, 266
 ISTITUTO DI ECONOMIA DEI MEDIA, 235

 ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, 213
 ITALIA ON LINE, 226
 «Italia tascabile», 163
 ITALIA, P. 231
 ITPERRE HOLDING, 217

 JACQ, C. 221
 JAEGGY, F. 71
 I beati anni del castigo (Adelphi, 1989), 71
 «Jan», 123
 JANEČZEK, H. 71, 72
 Campo del sangue (Mondadori, 1997), 72
 Lezioni di tenebra (Mondadori, 1997), 71, 72
Jane Eyre, 164
 JELINEK, E. 49
 JOBIN, G.G. 183
 JOVANOTTI [CHERUBINI, L.], 106, 107, 108, 109, 110, 240, 241, 260
 Il grande bob! (Feltrinelli, 1998), 106, 108, 109, 241
 JOYCE, J. 259
 JUNG, C.G. 160
Junior '98. Indagine sui ragazzi dai 5 ai 13 anni, 235

 KAFKA, F. 89, 99
 KAPPA EDIZIONI, 118
 KARL POPPER, premio, 231
 KATAWEB, 217, 245
 KENNEDY TOOLE, J. 152
 KERMODE, F. 229
 KEROUAC, J. 109
 KEYNES, J.M. 103, 104
 KHOUMA, P. 99
 KIDSERVER, 214
 KILITO, A. 175
 «Kill killers», 121
 KING, S. 20, 228, 238, 239, 240
 Dune, 228
 Il miglio verde, 228
 Mucchio d'ossa, 238, 239
 Stand by me, 20
 KIRCH, 222
Knopf, 189
 KÖNEMANN, 198
 «Kriminal», 13
 KUBRICK, S. 212
 «Kult», 122, 125, 126, 127

L'anno della svolta. Osservatorio sull'editoria multimediale, 234

- L'annuario del turismo* 1999, 235
- L'industria della comunicazione in Italia. Mercati locali, mercati globali*, 235
- LA CAPRIA, R. 257, 261 *Colapesce* 261
- LA PORTA, F. 68, 232, 256, 257
Manuale di scrittura creatina. Per un antidoping della letteratura, 232
- La produzione libraria nel 1998. Dati provvisori*, 232
- LABICK, A. 230 *La strada del guerriero*, 230
- LACAITA, 229
- LAGARDERE, 226
- LAGORIO, G. 257
- LAMBIASE, S. 88
Memorie di una guida turistica (E. 1992), 88
- LAMPI DI STAMPA, 209, 219
- Lampidistampa.it, 219
- LANCILLOTTO, M. 258
- LANDOLFI, T. 66, 75
Cancroregina (Vallecchi, 1950), 66
- LANDOW, G.P. 234
Lipertesto, 234
- LANG EDIZIONI, 223
- LARSSON, B. 218
La vera storia del pirata Long John Silver, 218
- LATERZA, I. 135, 211, 219, 229, 233
- LATINOAMERICANA, 106
- LE MONNIER, 221
- LEGOPRINT, 219
- LEOPARDI, G. 162, 258
Canti, 162
- Let's go*, 189
- Letteratura per ragazzi in Italia. Rapporto annuale*, 235
- «Letture», 259
- LEVI MONTALCINI, R. 242
L'asso nella manica a brandelli, 242
- LEVI, P. 66, 215
Le storie naturali (Einaudi, 1966), 66
- LÉVY-LEBLOND, J.-M. 113
- LEWOTIN, R. 113
- LIALA 13
- «Liberal», 259
- Liberliber.it, 180, 250
- LIBRERIE FELTRINELLI. 246
- Libro nero del comunismo (II)*, 221, 236
- Life Support '99*, 231
- LIGABUE, L. 84, 88, 106, 107, 108, 109, 110
Fuori e dentro il borgo (Baladini & Castoldi, 1997), 88, 107, 108
Radiofreccia, film 107, 108, 109
- LIGUORI, 235
- LINDERS, J. 235
Behind the story. Children's Book Authors in Flanders and the Netherlands, 235
- «Linea d'ombra», 258
- «Linus», 120
- LIPPI, G. 63, 65
Tutti i denti del mostro sono perfetti (Mondadori, 1997), 65
- Liquori d'erbe e grappe medicinali*, 215
- LIVINGSTONE, 269, 270, 271, 272, 273
- LIVINGSTONE, D. 114
- LIZARD, 118
- LLONA, P. 197
- LOLLI, C. 84
- LOMBELLO, D. 201
- Lonely Planet*, 189, 216
- LONGANESI, 209, 219, 220, 230, 231
- LOPEZ, M. 84
- LORCA, G. 160
- LOY, R. 55
Le strade di polvere (Einaudi, 1987), 55
- licos.it, 253
- LUCARELLI, C. 57, 88, 90, 92, 93, 215, 228
Almost blue (Einaudi, 1997), 92
- LUCCA COMIX, premio 231
- LUTHER BLISSET, 12, 54, 55, 56, 215
Q (Einaudi, 1999), 12, 54, 55, 56
Nemici dello Stato. Criminali, «mostri» e leggi speciali nella società di controllo (Derive/Approdi, 1999), 55
- LUTTAZZI, D. 84, 87
- LUZI, M. 230
La passione, 230
- LUZZATO, A. 174
- MACCHIA NERA, 118, 121
- MACCHIAVELLI, L. 91, 107
- Macchina del tempo (La)*, 227
- MACRI, G. 198
Lette e mangiate (Golosia & C.), 198
- MAGGIANI, M. 229, 231
La regina disadorna, 229, 231
- MAGIC PRESS, 118
- MAGRIS, C. 174, 230
- MALIZIA, E. 198
A tavola con le streghe. 100 ricette gastronomiche per sedurre (Edizioni Mediterranee), 198
- «Mammuth» (I), 163
- MANARA, M. 118
- MANDOSIO, J.-M. 234
L'effondement de la très Bibliothèque de France, 234
- MANFREDI, G. 84,
- MANFREDI, V.M. 107, 221, 240, 242, 260
Aléxandros, Il figlio del sogno, 242
Aléxandros, Le sabbie di Amon, 242
- Mangiari (I)*, 194
- MANGONI, L. 233
Pensare i libri. La Casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta, 233
- MANI (LE), 118
- «manifesto» (il), 256, 257
- MANNESMANN, 226
- MANZONI, A. 129, 162
Inni sacri, 162
I promessi sposi, 162, 195
Poesie civili, 162
Storia della colonna infame, 162
- MARAFIOTI, E. 192
- MÁRAI, S. 212, 237, 238, 240
Le braci, 237
- MARAINI, D. 48, 58, 225, 231
Buio (Rizzoli, 1999), 231
Dolce per sé (Rizzoli, 1997), 48
Isolina (Mondadori, 1985; Rizzoli, 1992), 58
La lunga vita di Marianna Ucrìa (Rizzoli, 1990), 58
- MARAZZONI, M. 55
- MARCO TROPEA, 227
- MARCOALDI, F. 230
Prove di viaggio, 230

- MARCOS Y MARCOS, 150, 151, 153, 210, 223
- MARCUSE, H. 104
- MARI, M. 22, 28, 66, 71, 76, 77, 79, 80, 88
- Di bestia in bestia* (Longanesi 1989), 76, 79
- Euridice aveva un cane* (Bompiani, 1993), 79
- Filologia dell'anfibio. Diario militare* (Bompiani, 1993), 88
- Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (Longanesi, 1990), 79
- Tu, sanguinosa infanzia* (Mondadori, 1997), 22, 71, 79, 80
- MARIA PACINI FAZZI EDITORE, 194
- MARIEFFI, 219, 232
- MARINO MORETTI, premio 231
- MARIOTTI, G. 258
- MARSILIO, 220
- MARTONE, P. 136
- Guida al Concorso Magistrale. Programma completo d'esame per la prova scritta e orale* (Simone, 1999), 136
- MARVEL, 118
- MARX, K. 129
- MASALI, L. 65, 66
- I biplani di D'Annunzio* (Mondadori, 1996), 65
- La perla alla fine del mondo* (Mondadori, 1999), 65
- MASTELLONI, L. 172
- MASTRACOLA, L. 230
- La Gallina*, 230
- MASTRONARDI, L. 98, 99
- Il maestro di vigevano* (Einaudi, 1962), 98
- L'assicuratore* (Rizzoli, 1975), 99
- MATRINI, G. 262
- MATRIX, 213, 214, 245
- MATTEUCCI, R. 230
- Lourdes*, 230
- MATTOTTI, L. 231
- MATVEJEVIC, P. 174
- MAURI, famiglia 220
- MAURI, S. 220
- MAZZAGLIA, G. 86
- Principi generali*, 86
- MAZZATINTI, M. 46, 47
- Il catino di zinco* (Marsilio, 1994), 46
- MAZZUCATO, F. 52
- Amore a Marsiglia* (Marsilio, 1999), 53
- Hot line* (Einaudi, 1996), 52
- La sottomissione di Ludovica* (in «Pizzo Nero», n. 7), 53
- Relazioni scandalosamente pure* (Marsilio, 1998), 52
- MCGRATH, P. 172, 212
- MCDONALD, R. 218
- MCGRAW HILL LIBRI ITALIA, 226
- MCKEAN, D. 118, 119, 231
- MCKENZIE, D.F. 233
- Bibliografia e sociologia dei testi*, 233
- MCLIAM WILSON, R. 223
- Eureka street*, 223
- MEDAGLIA GOETHE, premio 231
- MEDIA LAB, 244
- MEDIASET, 222
- Mediatime.net/edicola, 250
- «Medusa», 14
- MEDYA HOLDING, 214
- MELLANO, B. 226
- MELTEMI, 223, 234
- «Menabò» (II), 98
- MENEHELLO, L. 239, 263
- I piccoli maestri* (Feltrinelli, 1964), 239
- Libera nos a malo* (Feltrinelli, 1963), 88
- MENGALDO, P.V. 258, 262, 263
- «Meridiani Mondadori», 230
- MERLINI, famiglia 228
- MERLINI, G. 229
- MESSAGGERIE LIBRI, 213, 217, 219, 220, 226
- MESSERI, M. 87
- METHANI, S. 99
- MEZZATESTA, G. 136
- MICHELI, U. 213
- MICHELIN, editore 189
- Michelin maps*, 189
- «Mickey mouse mystery magazine», 120
- MICROSOFT, 206, 222, 244, 246
- MICROSOFT PRESS, 222
- MIELI, P. 230
- Le storie, la storia*, 230
- MILANI, M. 229
- Bora*, 229
- MILLELIRE, 52, 158, 159, 160
- MILLER, A. 230
- Il talento del dolore*, 230
- MINIMUM FAX, 210, 223, 232, 257
- MINUIT, 230
- «Miti Mondadori» (I), 221
- «Miti musica» (I), 110
- MODEO, S. 257, 262, 263
- MÖEBIUS MULTIMEDIA CITTÀ DI LUGANO, premio 231
- MOIZZI, 189
- MOLINARI, A. 195
- La cucina della Sardegna*, 195
- MOLLIER, J.-Y. 233
- Louis Flacette*, 233
- MOMIGLIANO, A. 82
- MONDADORI, 14, 110, 118, 119, 166, 209, 210, 215, 216, 220, 222, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 240, 241, 244, 246, 261
- mondadori.com, 222
- MONDADORI DE AGOSTINI LIBRI, 214
- MONDADORI FRANCHISING, 222
- MONDADORI INFORMATICA, 222
- MONDADORI NEW MEDIA, 231
- MONDADORI, A. 218
- MONDADORI, G. 218
- MONDOLIBRI, 222
- MONELLI, P. 197
- Il ghiottone errante*, 197
- MONESI, S. 172
- MONICELLI, F. 231
- Lacrime impure*, 231
- MONTALBÁN, M.V. 194, 197, 228
- Le ricette di pepe Carvalho*, 197
- O Cesare o nulla*, 228
- Ricette immorali*, 197
- MONTALE, E. 38, 197
- MONTANELLI, I. 242
- MONTESANO, G. 32, 33, 34, 37, 38, 232
- Nel corpo di Napoli* (Mondadori, 1999), 32, 37, 232
- MONTI, M. 224
- Moon handbooks*, 189
- MOORE, M. 49
- MOORE, T. 118, 119
- MORANTE, E. 22, 101
- L'isola di Arturo*, 12
- MORAZZONI, M. 43
- Il caso courier* (Longanesi, 1999), 43
- MORELLI, G. 137
- Per superare il concorso di Italiano e Latino* (Mursia, 1999), 137
- MORESCO, A. 258, 260, 262
- Gli esordi* (Feltrinelli, 1998), 258, 262

- MORETTI, D. 165
Il lavoro editoriale (Laterza, 1999), 165, 232
- MORI, A.M. 229
Bora, 229
- MOROVICH, E. 75
- MORRISON, T. 173
- MORSELLI, G. 66
Dissipatio H. G. (Adelphi, 1977), 66
- MOSAIC, 244
- MOSCONI, F. 232
Economia dei quotidiani, 232
- MOZZI, G. 35, 36, 99
La felicità terrena (Einaudi, 1996), 36, 99
- «Mucchio selvaggio» (Il), 122, 123
- MULINO (Il), 135, 232, 235
- MURA [VOLPI NANNIPIERI, M.], 13
- MURZIA, 137, 195, 221, 226
 «Musica!», 123
- NAIPAUL, V.S. 230
 «Narratori dello struzzo» (I), 108
- NATA, S. 97, 99, 103, 105
Il dipendente (Theoria, 1995; Feltrinelli, 1997), 99
La resistenza del nuotatore (Feltrinelli, 1999), 97, 103
National geographic driving guides, 189
National geographic park profiles, 189
- NEGRI, A. 100
- NEGROPONTE, N. 212, 244
- NELLES, 189
- NELLI, P. 97, 102
La fabbrica di parauti (Derive/Approdi, 1999), 97, 102
- NERI POZZA, 220, 231
- NESI, E. 31, 33, 34
Fughe da fermo (Bompiani, 1995), 31, 33
- NEWS ALERT, 222
- NEWTON COMPTON, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 195
- NICHE CONSULTING, 247, 250
- NIETZSCHE, F.W. 37
- NIGI, G. 198
Lette e mangiate (Golosia & C.), 198
- NIGRO, R. 229
Adriatico, 229
- NIN, A. 49
- NOBEL PER LA LETTERATURA, premio 231
- NONINO, premio 231
- NORII, P. 97
Bassotuba non c'è più (Derive/Approdi, 1999), 97
- NOVA, A. 233
Scrittura e libertà. Il Saggiatore 1958-1998, 233
- NOVATI, L. 232
La formazione è lavoro. Occupazione e fabbisogni formativi nell'editoria, 232
- NOVE, A. 87, 125, 257, 263
- NUOVA ITALIA (L.A.), 225, 234
- NUOVA ITALIA SCIENTIFICA, 213
- NUOVI EQUILIBRI, 158
- «Nuovi Argomenti», 55
- NUSSBAUM, M.C. 59
- O'CONNOR, J. 220
Off the beaten path, 189
- OFFICINE GRAFICHE DE AGOSTINI, 213
 «Oggiscuola», 135
 «Olimpia Press», 14
- OLIVIERI, R. 91
Omnia junior Base Terra, 231
- ONOFRI, S. 230
L'amico d'infanzia, 230
- Opera Multimedia, 246
- OPPORTUNITY BOOKS, 222
- ORENGO, N. 262
- ORLANDO, F. 231
Orlando Furioso, 133
- «Orme» (Le), 216
- ORTESE, A.M. 75, 76, 77, 78, 79
Alonso e i visionari (Adelphi, 1996), 78
Il cardillo addolorato (Adelphi, 1993), 78
- «Oscar Mondadori», 216, 221
- OSSERVATORIO SULE NUOVE TECNOLOGIE DELL'INFORMAZIONE, 234
- OTTIERI, O. 98
Donnarumma all'assalto (Bompiani, 1959), 98
Tempi stretti (Einaudi, 1957), 98
- OTTO SPA, 214
- OVADIA, M. 215
- PAASILINNA, A. 219
L'anno della lepre, 219
- PACCHIANO, G. 256, 257; 260
- PAGAN, F. 113
- PALADINO, B.M. 235
Preferisco leggere. Indagine sulla lettura tra i ragazzi di una scuola media, 235
- PALAHNIUK, C. 221
- PALAZZO AL BOSCO, premio 231
- PALLAVICINI, P. 232
Riviste anni '90. L'altro spazio della nuova narrativa, 232
- PANEL DEMOSKOPEA, 190
- PANSA, G. 57
- PANZERI, F. 55, 67
Altre storie (Marcos y Marcos, 1996), 55
- PAOLINI, M. 175
- PARAMOND, 223
- PARAVIA, 223
 Parchiletterari.it, 250
- PARIANI, L. 59
Di corno o d'oro (Sellerio, 1993), 59
- PARIS, R. 125
- PARISE, G. 98, 99
Il padrone (Feltrinelli, 1965), 98, 99
- PARKER, M.D. 183
 «Parliamone», 262
- PAROLINI, C. 232
Cambiare l'editoria libraria. Confini e ruoli da definire nella rete del valore, 232
- PASOLINI, P.P. 101, 182, 259
- PASSADORE, W. 197
Famosi e golosi. A tavola con i personaggi della storia (Giò Editore), 197
- PASSERINI, L. 56, 57
Passport travel, 189
- PATRON, 233
- PAVAROTTI, L. 171
- PAVESE, C. 215
- PAZZI, R. 76, 77, 173
La città volante (Baldini & Castoldi, 1999), 77
Vangelo di Giuda (Garzanti, 1989; Baldini & Castoldi, 1999), 76
- P'DE, 213
- PEARSON, 210
- PECKINPAH, S. 122
- PEDERIALI, G. 230
Padania felix, 230
- PELEVIN, V. 221
- PELLICO, S. 75

- PEN CLUB ITALIANO, premio 231
 PENNAC, D. 128, 171, 216
Come un romanzo, 128
 PENNACCHI, A. 99
Mammut (Donzelli, 1994), 99
 PENNACCHI, M. 230
Il grande sogno. Il giro del mondo senza un soldo in tasca, 230
 PENNE, premio 231
 PEQUOD, 67
 PERCY, W. 154
 PERSSON, G. 232, 233
Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia, 232
Un mercato da 6.200 miliardi. Riclassificazione del mercato librario italiano, 233
 PÉREZ-REVERTE, A. 227
Il club Dumas, 227
Il maestro di scerma, 227
 PERNA, T. 217
 PERUCCI, C. 220
 PERUTZ, M. 114
 PETRARCA, F. 263
 PETRINI, 217, 229
 PETRONIO ARBITRO, 198
 PEVERELLI, L. 13
 PHILLIPS, A. 217
I no che aiutano a crescere, 216
 PHOENIX, 118
 PIAGGIO, 182
 PIAZZA, V. 136
Insegnare domani. Guida al concorso magistrale (Erikson, 1999), 136
 PIAZZESE, A. 228
 PICCA, A. 230
Tuttestelle, 230
 PICCIN NUOVA LIBRERIA, 231
 PICCINELLI, F. 229
L'ultimo appello, 229
 PICCOLO, F. 23, 25, 27, 28, 260
Storie di primogeniti e di figli unici (Feltrinelli, 1996), 23, 27
 Pickwick.it, 250
 PIEMME, 196, 223, 224, 226, 230, 235
 PIERACCIONI, L. 239
Trent'anni, alta mora 239
 PIERONI, distributore 159
 PIERSANTI, P. 40, 44
L'amore degli adulti (Feltrinelli, 1989), 40, 44
 PIETROPOLLI CHARMET, G. 230
Segnali d'allarme. Il disagio durante la crescita, 230
 PILO, G. 163
 PINKEETS, A.G. 88
Io non io, neanche lui (Feltrinelli, 1996), 88
 PINTOR, G. 74
 PINTOR, L. 74
La signora Kirchgessner (Bollati Boringhieri, 1998), 74
Servabo. Memoria di fine secolo (Bollati Boringhieri, 1991), 74
 PIRELLA, F. 232
Manuale dell'antilibro. Etica e didattica per l'autoproduzione di un libro di carta nell'era digitale, 232
 PISCHEDDA, B. 24, 25, 28, 72, 88, 258
Com'è grande la città (Marco Tropea, 1996), 24, 72, 88
 PITURA FRESKA 34
 PIUMINI, R. 43, 44
Le virtù corporali (Einaudi, 1997), 43
 PIVANO, F. 230
 PIVETTA, O. 99
 PIZZIGHELLA, S. 215
 «Pizzo nero», 53
 PLANETA D'E AGOSTINI, 213
 POLI, P. 87
 POLIGRAFICO DELLO STATO, 224
 PONTE ALLE GRAZIE, 220
 PONTI, H. 198
A tavola con le streghe. 100 ricette gastronomiche per sedurre (Edizioni Mediterranee), 198
 PONTIGGIA, G. 98, 128, 129, 173
Leggere (in *Le utopie della lettura* a c. di E. Ferrero, IBM Infoprint, 1999), 128
La morte in banca (Rusconi e Paolazzi, 1959; Leonardo, 1994), 98
 PORTA, C. 263
 PORTELLI, A. 223, 231
L'ordine è stato eseguito, 231
 POSEIDONIA, 221
 POTTER, H. 220
La camera dei segreti, 220
 POZZATO, M.P. 41
Il romanzo rosa (Espresso strumenti, 1982), 41
 POZZETTO, 195
 PRATICHE, 150, 151, 227
 PRATT, H. 80, 118
Corte Sconta detta Arcana, 80
Corto Maltese, 80
Una ballata del mare salato, 80
 «Preacher» (The), 118
 PRÉVERT, J. 160
 «Preziosa», 195
Principe (Il), 258
 PRISCO, M. 230
Gli altri, 230
 PRIX MÉDITERRANÉE, premio 231
Processo di Scudacciabuchi (Il), 86
 PROSPERI, A. 54, 56
 PROSPERI, P. 65
 «Publisher», 232
 PUCCINI, G. 44
Tosca, 44
 PULITZER PRIZE PER LA NARRATIVA, premio 231
 «Pulp», 122, 124, 125
 PUNTO ZERO, 118
Quark, 111
 QUARZO, G. 230
Clara va al mare, 230
 QUENEAU, R. 114
Il canto dello Stirene, 114
 «Quest'Italia», 162
 RABONI, G. 257, 258, 260, 263, 264
 RAFFAELLO CORTINA, 213
 RAGONE, G. 233
Un secolo di libri, 233
 RAI, 226
 RAISAT, 226
 RAMAZZOTTI, E. 110
 RAMONDINO, F. 70, 71, 230
L'isola riflessa (Einaudi, 1999), 230
Star di casa (Garzanti, 1991), 70
 RAMPINI, F. 230
Per adesso. Intervista a Carlo De Benedetti, 230
Rapporto sull'Italia. Edizione 1999. Lo «stato di salute» del Paese, 235
 RAVERA, L. 44, 45
Maledetta gioventù (Mondadori, 1999), 45
Porci con le ali (Rizzoli, 1985), 25, 50
Sorelle (Mondadori, 1994), 45

- RBA COLLEZIONABILI, 225
 RCS, 209, 218, 220, 225, 226
 RCS WEB, 226
 REA, E. 225, 230
 Fuochi fiammanti a un'ora di notte, 230
 REAGE, P. 49
 RED RIZZOLI DIRECT, 225
 REDFIELD, J. 220
 REICHS, K. 225
 RENZI, L. 258
 «Repubblica» (La), 123, 245, 256, 257, 259
 RES, S. 220
 RETE 4, 227
 REYES, A. 49
 REZZA, A. 84
 RICCI, A. 259
 Striscia la Tivù, 259
 RICCI, F.M. 217
 RICCIARDIELLO, F. 65, 231
 Ai margini del caos, 231
 RICCIARDINI, F. 234
 Il mercato degli audiovisivi in Italia. Un'analisi strutturata per il periodo 1980-1996, 234
Ricettario italiano (Il), 215
Ricette per feste di bambini, 198
Rick stevens, 189
 RICOEUR, P. 229
 RICORDI MEDIA STORE, 169, 246
 RIGHI, G. 216
 RIGONI STERN, M. 231
 Sentieri sotto la neve, 231
 RILKE, R.M. 37
 RIMBAUD, A. 37
 Riviste.com, 250
 RIZZOLI, 118, 166, 209, 215, 216, 223, 225, 230, 231, 233, 240, 241
 RIZZOLI STORE, 225
 ROBBE-GRILLET, A. 173
 ROBINSON, J. 231
 «Rock star», 123
 «Rockerilla», 123
 RODARI, G. 197
 ROLF, A. 231
 ROMANO, S. 243, 255
 ROMITI, C. 225, 229
 Testimone del tempo, 229
 ROSA, G. 133
 ROSENBLUM, T.M. 232
 Audiobooks 99 - Special report, 232
 ROSS, A. 119
 ROSSELLI, C. 256
 ROSSI, P. 80, 84, 85, 86, 87
 Era meglio morire da piccoli (Baldini & Castoldi, 1995), 86
 Si fa presto a dire pirla (Baldini & Castoldi, 1992), 86
 ROSSI, V. 110
 ROTA, G.C. 233
 ROUAND, J. 230
 Il mondo pressappoco, 230
 ROUGH GUIDES, editore 192
 Rough guide, 189
 ROUSSEAU, J.J. 57
 ROY, A. 220
 RUDEL, G. 222
 RUDELLA, G. 222
 RUMI, S. 258
 «Rumore», 123, 124
 RUSCONI, 225, 226
 RUSSEL, B. 103
 RUZANTE [BEOLCO, A.], 263
 SABATINI, G. 258
 «Sadik», 13
 SAGGIATORE (IL), 135, 227, 231, 233
 SAID, E. 242
 SALANI, 220, 230, 238
 SALINGER, J.D. 215
 SELVADURAI, S. 227
 SALVATORI, C. 49, 52
 Schiavo e padrona (Marco Tropea, 1996). 52 S/M, 49
 SANDRI E FALOPPI, 195
 SANFILIPPO LO FARO, A. 136
 SANSONI, 225, 229
 SANSOT, P. 227
 Sul buon uso della lentezza, 227
 SANTACROCE, I. 125
 SANTAGATA, M. 258
 SANTORO, M. 235
 Libri quotidiani. I termini dell'intesa, 235
 «Sapere», 163
 SAPIENT ITALIA, 214
 SAPIENT US, 214
Sapori di 194
 SARAMAGO, J. 174, 215, 231
 SAROYAN, W. 154
 SAVINIO, A. 182
 SCARPA, T. 86, 87, 125, 257
 Occhi sulla graticola (Einaudi, 1996), 86
 SCERBANENCO, G. 90, 91
 Centodelitti (Garzanti, 1970), 91
 Milano calibro 9 (Garzanti, 1969), 91
 SCHEIWILLER, 151
 SCHINE, C. 212
 SCHITEN, F. 231
 SCIASCIA, L. 12, 55, 60, 91
 «Scienze» (Le). 113
 SCLAVI, T. 76, 80
 Film (Il formichiere, 1974; Rizzoli, 1995), 80
 Dellamorte Dellamore (Camunia, 1991; Rizzoli, 1995), 80
 Nero (Camunia, 1991), 80
 Nero, film 80
 SCOTT, R. 31
 SCRIPTORIUM, 223
 «Scrittori italiani e stranieri», 14, 221, 261
 SCUOLA EDITRICE (LA), 136
 «Scuolainsieme», 136
 SDA BOCIONI, 193, 234
 SEAT PAGINE GIALLE, 213, 214
 SECCHI, R. 137
 Il tema di concorso per la scuola secondaria. Tecniche, strumenti, modelli per preparare la prova scritta (La Nuova Italia, 1999), 137
 SECKER E W., 230
 «Secolo XIX» (Il), 195
 SELF, W. 170
 SELLERIO, 151, 157, 216, 227, 230
 SELLERIO, E. 241
 SEMPRÜN, J. 231
 SEPÜLVEDA, L. 106, 109, 172, 220, 37, 238, 239, 240
 Jacaré, 220
 Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare, 220, 237, 238, 239
 SERENI, C. 56, 58, 70, 197
 Casalingsitudine (Einaudi, 1987), 197
 Il gioco dei regni (Giunti, 1993), 56, 70
 SERRA & RIVA, 150, 151
 SERRA, M. 12, 87
 SERVIZIO DIGITA WEB, 218
 SETTEMBRI, M. 219
 SEUIL, 235
 SEVERGNINI, B. 243
 SHAKE EDIZIONI UNDERGROUND, 125
 SHALAMOV, V. 256, 259
 SHAPIRO, C. 234

- Le regole dell'economia dell'informazione*, 234
- SHATZSKIN, M. 206
- Sierra club, 189
- SIGRUN, K. 234
- Biblioteche scolastiche: competenze richieste. Linee guida*, 234
- SILONE, I. 256, 257
- SILVER, 121
- SIMMEL, J.M. 197
- Non è sempre caviale. Le audacissime avventure e le squisite ricette dell'agente segreto suo malgrado Thomas Lieven* (Garzanti, 1967), 197
- SIMON & SCHUSTER, 210
- SIMONE EDITORE, 137
- Simple guides*, 189
- «Simpson», 117, 121
- SINI, C. 233
- SITI, W. 68, 69
- Scuola di nudo* (Einaudi, 1994), 68, 69
- Un dolore normale* (Einaudi, 1999), 69
- SKÄRMETA, A. 174
- SMAU/EDIPI, 234
- SMITH, J. 118, 119
- SMITH, P. 175
- SMITH, W. 220, 238, 240
- Monzone*, 220, 238, 239, 240
- SOLDATI, M. 197, 241
- Vino al vino*, 197
- SOLE 24 ORE (IL), 234, 235
- «Sole 24 Ore» (II), 235, 256, 257, 258, 262
- SOLLERS, P. 231
- Il mirabile Casanova*, 231
- SONTAG, S. 171
- SOPRANO, E. 52
- SORACI, P. 172
- SORDI, S. 233
- Trovare lavoro in editoria*, 233
- SORGE, C. 124
- SPAGNOL, E. 198
- SPAGNOL, L. 220
- SPAGNOL, M. 220
- SPANDAU BALLET, 22
- SPARKS, N. 228, 229, 239
- Le parole che non ti ho detto*, 230, 239
- SPAZIANI, M.L. 230
- SPENGLER, O. 37
- SPERLING & KUPFER, 195, 228, 230, 240
- SPERLING PAPERBACK, 228
- SPERLING SERIAL, 228
- SPINATO, G. 99
- SPINAZZOLA, V. 86, 233
- La mediazione editoriale*, 233
- Tirature '98*, 172
- Tirature '99*, 217
- SPINELLA, M. 58, 59
- Lettere da Kupjansk*, (Mondadori, 1987), 58
- SQUARZINA, L. 160
- STAMIS, L. 87
- Tenero bersaglio* (Olimpia Press, 1982), 87
- STAMPA ALTERNATIVA, 118
- «Stampa» (La), 257, 259
- STANCANELLI, E. 12, 31, 32, 34, 52
- Benzina* (Einaudi, 1998), 33, 52
- STAR COMICS, 118
- STAR MEDIA, 222
- STARNONE, D. 87
- STEEL, D. 228, 238
- Il fantasma*, 238
- STÉFANI, M. 123
- STEINER, G. 230
- Errata*, 230
- STERLING, B. 100
- STEVENSON, R.L. 80
- STEVES, R. 177
- Guida d'Italia* (Serial, 1999), 187
- «Stile Libero», 14, 215, 259
- STRADA, G. 232
- Pappagalli verdi. Cronache di un chirurgo di guerra*, 232
- «Strade blu», 221
- STRANGERS IN PARADISE, 118
- STRAY BULLETS, 118
- STREGA, premio 163, 225, 231
- STRESA, premio 231
- STRIANO, E. 56
- Il resto di niente* (Loffredo, 1986; Rizzoli, 1998), 56
- STROZZI, G.B. 262
- Stuzzichini da favola*, 198
- SUPERCAMPIELLO, 230
- SUPERCLASSICI RIZZOLI, 195
- «Superelle», 202
- «Superlettore», 203
- «Superlibro», 203
- «Superman», 117, 118, 119
- SUPERPOCKET, 198, 220
- SZYMBORSKA, W. 229
- «Tabloid» 221
- TABUCCHI, A. 56, 58, 59, 76
- Il gioco del rovescio* (Feltrinelli, 1997), 76
- Piccoli equivoci senza importanza* (Feltrinelli, 1985), 76
- Sostiene Pereira* (Feltrinelli, 1994), 55, 58
- TADINI, E. 263
- TAIBO, P.J. II 172
- TAMARO, S. 21, 40, 41, 47, 231
- Và dove ti porta il cuore* (Baldini & Castoldi, 1994), 21, 40, 47
- TARANTINI, L. 233
- Catalogo storico BUR*, 233
- TARANTINO, Q. 118
- «Tascabili economici newton», 195
- «Tascabili einaudi vertigo», 61
- TAYLOR, D.J. 230
- L'accordo inglese*, 230
- TAYLOR, S. 135
- Quesiti strutturati in preparazione alle prove di inglese degli esami di Stato e dei concorsi secondo i nuovi Programmi «Oggi scuola»*, 1999), 135
- TCI, 189, 190, 228, 235
- TEA, 220
- «Tecnica della scuola» (La), 136
- TELE+, 218, 226
- TELECINCO, 222
- TELECOM, 180
- «Telema», 234
- «Tempo lib(er)ro», 202
- TEOCOLI, T. 84
- TERESA DI CALCUTTA, 109
- TERZANI, T. 231
- In Asia*, 231
- TESTORI, G. 98
- Il ponte della ghisolfia* (Feltrinelli, 1958), 98
- «Tex», 121
- Thelma e Louise*, film 31
- THEMA, 130
- THEOREMA LIBRI, 229
- «Tibet», 228
- Tirature '98*, 172
- Tirature '99*, 217
- TRITICO, M. 136
- Il concorso a cattedre. Guida per una preparazione conforme alle «Avvertenze generali» ai programmi* (Tecnodid, 1998), 136

- TISCALI, 245
 TODOROV, T. 173
 TOFFOLO, L. 118
 TOGNETTI, G. 220
 TOLKIEN, J.R. 226
 TOMAŠEVSKIJ, B. 10
 TONDELLI, P.V. 173
 TOPOLIN EDIZIONI, 118
 TORNATORE, G. 239
 TORRIS, A. 136
 TORTAROLO, E. 56
 TORTORELLI, G. 233
 Gli archivi editoriali: studi e prospettive di ricerca, 233
 TOSELLI, L. 234
 Il progettista multimediale, 234
 TOSI, L. 129
 TRAMONTANA, gruppo 225
 TRANIELLO, P. 235
 Legislazione delle biblioteche in Italia, 235
 TRANSEUROPA, 19
 Travel-Smart, 189
 TROISI, M. 84, 87
 TURCHETTA, M. 216
 «Tuttolibri», 256, 259, 262
 TSWAIN, M. 82

 UBU, 151
 ULIVI, F. 162
Ultime lettere di Jacopo Ortis, 133
 «Un libro», 202
 UNA CHI 49, 52
 E duro campo di battaglia è il letto (ES, 1994), 52
 UNICOPLI, 233
 UNIONE SARDA, 222
 «Unità» (L), 63, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 264
 «Uomo ragno» (L'), 117, 118
 URANIA, premio 61, 231
 «Urania», 14, 61, 63, 65, 66, 80
 UTET, 217, 220, 228, 229

 VALDUGA, P. 258, 260, 262
 VALENTINI, C. 256
 VALLARDI-GARZANTI, 195
 VALLORANI, N. 65, 66, 88, 125
 Dream box (Mondadori, 1997), 65
 Il cuore finto di Penelope D.R. (Mondadori, 1993), 65
 La fidanzata di Zorro (Mar-
 cos y Marcos, 1996), 88
 VANDERHAEGHE, G. 221
 VANZINA, L. 87
 VARALDO, A. 241
 VARIAN, H.R. 234
 Le regole dell'economia dell'informazione, 234
 VASSALLI, S. 55, 66, 262
 3012 (Einaudi, 1995), 66
 La chimera (Einaudi, 1990), 55
 VATTIMO, G. 101
 VECCHIONI, R. 84, 106, 107, 108
 Viaggi nel tempo immobile (Einaudi, 1996), 108
 VELTRONI, W. 208
 «Venerdì di Repubblica», 61
 VENTURI, M. 41, 42, 43
 L'amore stretto (Rizzoli, 1998), 42
 La storia spezzata (Rizzoli, 1994), 42
 Un'altra storia (Rizzoli, 1994), 42
 VERONELLI, L. 198
 Vietato vietare. 13 ricette per vari disgusti (Elèuthera), 198
 VESPA, B. 242
 Viaggio virtuale, 231
 VIAREGGIO, premio 215, 223, 231
 VIGINI, G. 164, 232, 237
 Catalogo dei tascabili, 232
 Rapporto sull'editoria italiana, 232
 VIGLIARDI PARAVIA, T. 223
 VIGLIERO LAMI, M. 197
 L'alice delle meraviglie. Storia, curiosità e ricette dell'acciuga, «pane del mare», 197
 VINCI, S. 52, 118
 Virgilio.it, 213, 214, 245, 253
 VISSANI, G. 198
 VITA, V. 234
 L'inganno multimediale. 234
 VITTORINI, E. 98
 VITTORINI, premio 232
 VIVALDA, 189
 VIVALIBRI, 213
 VOL FTP, 222
 VOLPI NANNIPIERI, M. vedi MURA
 VOLPONI, P. 66, 75, 99, 259
 Il pianeta irritabile (Einaudi, 1978), 66
 Le mosche del capitale (Einaudi, 1989), 99
 «Volti della storia» (I), 163
 VOLTOLINI, D. 66, 99, 261

 WALT DISNEY, 120, 236
 WALT DISNEY ITALIA, 213, 235
 WANG, L. 172
 Washington Square, 163
 Waterworld, film 100
 «Weekend viaggi», 190
 WELSH, I. 220
 WENDERS, W. 101
 WH SMITH, 212
 WILDE, O. 160
 Aforismi, 160
 WILSON, A. 198
 WILSON, E.O. 113
 WILSON, H. 236
 Il piccolo libro della calma, 236
 WOLF, C. 223
 WOOLFE, S. 218
 WORLD WIDE WEB, 244, 245

 Ycos.it, 253
 YEHOOSHUA, A.B. 173
 Yahoo.it, 253
 YUNUS, M. 216
 Il banchiere dei poveri, 216

 ZAHAVI, H. 49, 52
 ZAMORANI, 233
 ZANFI, 189
 ZANICHELLI, 219, 223
 ZANZOTTO, A. 101, 175
 ZAPPAROLI, M. 150
 ZAVATTINI, C. 75
 ZEVI, B. 163
 Controstoria e storia dell'architettura, 163
 ZICHICHI, A. 227, 242
 Perché io credo in colui che ha fatto il mondo, 242
 Zivago.com, 250
 ZONI ZANETTI, T. 25
 Rossa di Maria. L'educazione sentimentale di una bambina primogenita (Castelvecchi, 1997), 25
 ZULIANI, L. 231

