

Tirature

'01

L'Italia d'oggi.
I luoghi raccontati

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

il Saggiatore
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Redazione e indici a cura di Patrizia Landi

www.saggiatore.it
fondmond@tin.it

© il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano 2001

Tirature 2001 : L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati / a cura di Vittorio Spinazzola. - Milano : il Saggiatore ; Fondazione Mondadori, 2001. - 304 p. ; 22 cm. - ISBN 88-428-0918-7

1. Letteratura italiana - Saggi 2. Industria editoriale - Italia - Saggi 3. Libri - Italia - 1990-2000 - Saggi 4. Scrittori italiani - 1990-2000 - Saggi

I. Spinazzola, Vittorio

070.5 (Opere generali. Editoria)

Finito di stampare nel gennaio 2001
da Nuova Linotipia, Piacenza

SOMMARIO

L'ITALIA D'OGGI. I LUOGHI RACCONTATI

Dove ambienti le tue storie?
di Luca Clerici 10

Gli spazi circoscritti

L'intimità domestica: la residenza e il sito
di Mario Barengbi 15

Le sedi della socialità: studiare senza lavorare
di Gianni Turchetta 22

I luoghi di ritrovo: via dal bar, tutti in discoteca
di Bruno Pischedda 34

L'orizzonte nazionale

Metropoli, centro e periferia:
vedi Napoli e poi basta
di Giovanna Rosa 43

Paesi e campagne:
a passi sghembi verso la modernità
di Mauro Novelli 56

Località turistiche:
riviere fluorescenti e montagne nere
di Maria Sofia Petruzzi 63

Gli altrove lontani

Terre straniere: l'ottica dell'italocentrismo
di Paolo Giovannetti 71

I posti che non ci sono più: ritrovati e perduti
di Alberto Cadioli 79

Le dimensioni dell'immaginario:
mondi alieni ma non troppo
di Bruno Falchetto 86

GLI AUTORI

Alte tirature

I sudditi del best seller d'importazione <i>di Alberto Rollo</i>	96
Il successo targato Adelphi <i>di Olivia Barbella</i>	105
Ciak, si racconti! Dal libro alla tv e viceversa <i>di Daniela De Rosa</i>	114
Caso Camilleri e caso Montalbano <i>di Vittorio Spinazzola</i>	118
Veronesi e la via italiana al tragico <i>di Filippo La Porta</i>	126
La genetica e gli scienziati di Dio <i>di Sylvie Coyaud</i>	130

Comprati in edicola

Malia del fantasy all'italiana <i>di Giuliano Cenati</i>	137
Il fumetto è un barbone di nicchia <i>di Luca Raffaelli</i>	144
I giornali come allegato <i>di Giacomo Papi</i>	150

Adottati a scuola

Studiare per scrivere <i>di Antonio Bertolotti</i>	156
---	-----

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Una legge per l'editoria. Ma i libri contano meno dei giornali? <i>di Giovanni Peresson</i>	164
---	-----

Una legge per l'editoria. Fine annunciata dei contributi a pioggia <i>di Antonella Fiori</i>	174
Le variabili del prezzo di vendita <i>di Paola Dubini</i>	179
L'editore è un operatore di logistica. Intervista a Cesare De Michelis <i>di Fabio Gambaro</i>	184
Mica facile fare l'agente letterario <i>di Martino Marazzi</i>	200
Dal testo al libro	
Il canone del risvolto <i>di Laura Lepri</i>	205
Gli umanisti navigano poco <i>di Fabio Ciotti</i>	211
Le vie della produzione	
Lanci divistici e pubblicità austera <i>di Enzo Marigonda</i>	221

I LETTORI

Letture sotto inchiesta	
Com'è fatto il popolo di Internet <i>di Pierfrancesco Attanasio e Paola Mazzucchi</i>	230
Mercato dei successi	
Un commercio fuori commercio <i>di Adriano Bon</i>	240
Il pubblico delle biblioteche	
Meno biblioteche, più punti prestito. Intervista a Ornella Foglieni <i>di Federico Boni</i>	246

MONDO LIBRO 2000

Almanacco delle classifiche

Tutti i record di un vecchio siciliano
di Giuseppe Gallo 256

Diario multimediale

Degli atomi al bit:
il tormentato percorso dell'editoria
di Cristina Mussinelli 264

Regesto dei dibattiti

Un deficit di concretezza
di Luca Clerici e Bruno Falchetto 276

Cruscotto europeo

Avanti piano, quasi indietro
di Giovanni Peresson 285

Indice dei nomi e dei titoli 294

Indice dei luoghi reali e immaginari 303

L'ITALIA D'OGGI. I LUOGHI RACCONTATI

Dove ambienti le tue storie?

di Luca Clerici

Gli spazi circoscritti

L'intimità domestica: la residenza e il sito

di Mario Barenghi

Le sedi della socialità: studiare senza lavorare

di Gianni Turchetta

I luoghi di ritrovo: via dal bar, tutti in discoteca

di Bruno Pischedda

L'orizzonte nazionale

Metropoli, centro e periferia:

vedi Napoli e poi basta

di Giovanna Rosa

Paesi e campagne:

a passi sghembi verso la modernità

di Mauro Novelli

Località turistiche:

riviere fluorescenti e montagne nere

di Maria Sofia Petrucci

Gli altrove lontani

Terre straniere: l'ottica dell'italocentrismo

di Paolo Giovannetti

I posti che non ci sono più: ritrovati e perduti

di Alberto Cadioli

Le dimensioni dell'immaginario:

mondi alieni ma non troppo

di Bruno Falchetto

DOVE AMBIENTI LE TUE STORIE?

di Luca Clerici

Spazio e tempo modellano l'esistenza dell'uomo, la sua cultura, i suoi modi di esprimersi, ma rispetto al tempo lo spazio sembra un concetto più direttamente legato all'esperienza percettiva dell'individuo.

Per il lettore costituisce infatti una strada maestra di appropriazione immaginaria dell'opera, mentre per lo scrittore lo spazio è spesso l'asse privilegiato dell'elaborazione fantastica.

La rappresentazione artistica dello spazio ha subito una radicale trasformazione in epoca moderna: voltata la pagina dell'anno Duemila, studiare i luoghi della contemporaneità letteraria consente di porre in evidenza un aspetto testuale particolarmente qualificante, valorizzando una categoria critica troppo trascurata.

In Italia i rapporti fra geografia e letteratura di solito sono indagati pressoché esclusivamente in chiave storica, e cioè da una prospettiva tanto suggestiva quanto parziale. Per usare un'immagine di Franco Moretti, secondo questa impostazione tradizionale «lo spazio *ospita* la storia letteraria, ma non la plasma». Alla base del suo *Atlante del romanzo europeo* ecco allora un'«idea molto semplice»: l'idea «che la geografia sia un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria: una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspettative». La possibilità di analizzare il rapporto funzionale fra morfologia del testo e spazio geografico costituisce dunque un diverso approccio al tema, naturalmente in chiave non più storiografica ma propriamente ermeneutica. Il fatto è che, a ben vedere, la debolezza della tradizione critica relativa al rapporto fra spazio e letteratura riguarda anche l'indagine metodologica e la riflessione teorica sull'argomento. Certo, lo spazio è un concetto narratologico consolidato, ma proprio perciò colpisce la povertà della bibliografia specifica. A maggior ragione paragonandola ai numerosissimi studi relativi alla categoria che più strettamente si intreccia con lo spazio: lo stesso Bachtin ci tiene a precisare che «il principio guida del cronotopo letterario è il tempo».

La dimensione spaziale permea di sé l'esistenza dell'uomo, la sua cultura, i suoi modi di esprimersi. Nell'articolo *Spazio e linguaggio* Gérard Genette ha osservato come esista «tra le categorie del linguaggio e quelle dell'estensione una specie di affinità, la quale fa sì che in ogni tempo gli uomini abbiano attinto dal vocabolario spaziale termini destinati alle più diverse applicazioni: così, ad esempio, quasi tutte le preposizioni, prima di essere trasposte nell'universo temporale e morale, hanno designato dei rapporti spaziali»; insomma «tutto il nostro linguaggio è intessuto di spazio». Ma anche la retorica – tecnica principe di *amplificazione* applicata quotidianamente da tutti noi parlanti – ha un fondamento «topico».

Rispetto al tempo, che è una categoria «trasparente», lo spazio sembrerebbe un concetto «opaco» più direttamente legato all'esperienza percettiva, astrazione e generalizzazione di luoghi specifici. La maggiore implicazione del soggetto empirico nei confronti della geografia è confermata dal diverso rapporto che l'individuo instaura con gli strumenti di misurazione del tempo e dello spazio: per leggere l'orologio non occorre alcuna prospettiva particolare, mentre consultare una carta geografica significa anzitutto collocare se stessi nello spazio, adottando un punto di vista privilegiato in base al quale calcolare distanze e direzioni. Non a caso l'idea di spazio ha una vocazione figurativa e immaginativa più forte del concetto di tempo: come il sogno, la memoria mostra implicazioni molto più topografiche che temporali. Anche sul piano della rappresentazione letteraria lo spazio sembrerebbe avere una ricaduta tematica più significativa di quella del tempo, categoria soprattutto pertinente alle modalità del narrare. Anche se, naturalmente, molti aspetti formali dell'opera possono rinviare a una dimensione geografica: è ad esempio il caso della presenza di inflessioni dialettali nella lingua del testo.

Come osserva Proust, «i luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono solo al mondo dello spazio, nel quale li situiamo per maggiore facilità. Essi sono solamente uno spicchio sottile fra le impressioni contigue che costituivano la nostra vita d'allora; il ricordo di una certa immagine non è se non il rimpianto di un certo minuto; e le case, le strade, i viali sono fuggitivi, ahimè, come gli anni»: quando Marcel si reca al Bois de Boulogne per riassaporare il gusto dell'infanzia, si rende conto di quanto lo spazio sia un'entità malleabile. Tutto è cambiato, al posto delle carrozze ecco sfrec-

ciare le automobili, e le donne non vestono più come un tempo. Lo spazio tende insomma a espandersi, a comprometersi con altri aspetti capitali del racconto (a partire dal personaggio), qualificandosi come contesto ricchissimo di implicazioni fantastiche, una situazione complessa che coagula molteplici motivi non solo narrativi, estranei a una dimensione propriamente geografica.

Tali implicazioni «topiche» sono un segno di quanto la dimensione spaziale sia basilare, nel racconto come nella vita: in effetti, la rappresentazione dello spazio ha una forte valenza antropologica, e costituisce perciò una strada maestra di appropriazione immaginaria e percettiva dell'opera letteraria da parte del lettore, un luogo fondamentale di identificazione del testo. E, per chi scrive, lo spazio rappresenta spesso un asse privilegiato dell'elaborazione fantastica, un catalizzatore dell'invenzione che evoca atmosfere, ambienti, situazioni narrative, significati simbolici. Non per niente, d'altronde, moltissimi scrittori italiani moderni esordiscono qualificando la loro prima opera in senso spiccatamente geografico (da *Ossi di seppia* ai *Ventitré giorni della città di Alba*, al *Dio di Roserio*), mentre tanti altri rimangono ossessivamente ancorati a specifiche geografie personali – la Lombardia di Gadda, Anna Maria Ortese e Napoli, Sciascia e la Sicilia. «Come ambiente naturale quello che non si può respingere o nascondere è il paesaggio natale e familiare; San Remo continua a saltar fuori nei miei libri, nei più vari scorci e prospettive, soprattutto vista dall'alto, ed è soprattutto presente in molte delle *Città invisibili*», ammette Calvino. Perciò – aggiunge – «ogni indagine non può che partire da quel nucleo da cui si sviluppano l'immaginazione, la psicologia, il linguaggio».

Se gli assi semantici fondamentali della dimensione spaziale sono gli stessi ieri come oggi (le opposizioni cardinali dentro/fuori, aperto/chiuso, alto/basso, pubblico/privato valgono per il romanzo cavalleresco come per quello contemporaneo, fermo restando naturalmente il mutamento radicale dei significati), il paradigma realistico della rappresentazione dello spazio che si impone con il romanzo realistico ottocentesco comporta alcune importanti novità morfologiche. La descrizione, sede deputata della raffigurazione spaziale, assume infatti un'importanza maggiore e una nuova e stringente funzionalità rappresentativa. A differenza delle pause

esornative tradizionali – discendenti dell'*ekphrasis* – programmaticamente slegate dal corpo del discorso principale, le moderne descrizioni costituiscono un collegamento decisivo con la dimensione dell'extraletterario, e anche perciò conferiscono concretezza al dettato. Si viene insomma a consolidare e articolare in modo nuovo quella polarità tra *fiction* e *non-fiction* che attraversa sia la narrativa di romanzo, sia il genere in cui la dimensione spaziale ha una rilevanza assolutamente peculiare, la letteratura di viaggio. Se all'inizio del XIX secolo la *Reiseliteratur* tende ad accentuare le componenti narrative, soprattutto in direzione «umoristica» (la moda del viaggio sentimentale di ispirazione sterniana), il romanzo modifica gli ingredienti fondamentali delle sue componenti extranarrative. Invece dei tradizionali significati morali, allegorici e didascalici ecco imporsi contenuti propriamente storici e paesaggistici, ben altrimenti connotati in senso immaginativo. Ma l'antagonistica alleanza fra viaggio e racconto è confermata anche in seguito. Proprio in virtù della sua vocazione «geografica», all'inizio del Novecento un inedito genere sancisce la nuova alleanza fra giornali e letteratura: al «vecchio» *feuilleton* ecco sostituirsi il moderno *reportage*.

Come si sa, il modello narrativo tradizionale consegnato dal XIX secolo al Novecento subirà non pochi attacchi, a partire dal rivoluzionario aggiornamento estetico e percettivo determinato dalle avanguardie storiche. Per quanto riguarda la concezione artistica dello spazio, basta solo accennare alla rivoluzione cubista e alla perentorietà con cui il cinema valorizza visivamente i propri scenari rappresentativi, memorabili sfondi che assumono nuova e inusitata evidenza. Il punto è che nel XX secolo le categorie di spazio e di tempo – veri assi cartesiani del racconto – subiscono una trasformazione epistemologica radicale: la geometria euclidea perde definitivamente il suo primato millenario e il concetto di tempo si modifica in modo addirittura sconcertante. Nella letteratura narrativa ecco allora imporsi una relativistica moltiplicazione del punto di vista e una decisa frammentazione dello sguardo: a scapito di una visione contestuale e d'insieme, a imporsi sono prospettive consapevolmente parziali.

Nell'ambito della narrativa moderna, disposta su molteplici livelli (dal romanzo sperimentale all'intrattenimento di genere), la rappresentazione dello spazio si dimostra uno degli aspetti sintomatici dell'accessibilità del testo. Se un intento cordialmente

comunicativo implica infatti cospicue rappresentazioni figurative dello spazio, gli esperimenti narrativi propendono piuttosto all'astrazione geometrica e concettuale. Durante il Novecento si affiancano (e si intrecciano) due tendenze narrative dominanti, una linea realista tendenzialmente referenziale, in cui la geografia mantiene una presenza decisiva e qualificante, e una tradizione in cui lo spazio torna ad avere un significato astratto. Un valore non più morale ma conoscitivo ed esistenziale, come nelle fascinose stilizzazioni labirintiche di Borges e nelle geografie simboliche di Kafka. Caso interessante di compresenza di istanze realistiche e di concettualizzazione dello spazio, il *nouveau roman*: qui la problematizzazione dei processi percettivi conduce infatti a una rappresentazione dell'oggetto non più verosimile, ma *omologa*.

Analizzare i romanzi contemporanei osservando gli spazi tematizzati sembra tanto più opportuno oggi, epoca di trionfo della virtualità, di globalizzazione dell'economia, dell'informazione e dell'immaginario, epoca in cui la rete tende ad abolire le distanze geografiche e le diversità di linguaggio.

A interessare, dunque, è la geografia posta in essere dalla recente narrativa italiana – ecco le sedi della socialità e gli spazi dell'intimità contemporanea, e poi la metropoli, la provincia e la campagna, i luoghi dell'immaginario e dell'«esotico». Ma conta pure la ricaduta delle nuove frontiere concettuali e pragmatiche sul piano dei paradigmi rappresentativi e dell'immaginario letterario, tanto più in un paese in fondo tradizionalista come l'Italia. Un paese in cui i valori dell'appartenenza e del radicamento territoriale sembrerebbero imprescindibili, a giudicare dalle recenti statistiche che censiscono un numero eccezionale di proprietari di prime case. Ma anche un paese in cui la tradizione letteraria ha sempre funzionato come straordinaria forza di conservazione. Come fattore insostituibile di contrapposizione al nuovo che ha favorito la realizzazione di memorabili formazioni letterarie di compromesso fra passato e futuro.

GLI SPAZI CIRCOSCRITTI L'intimità domestica: la residenza e il sito

di Mario Barenghi

Gli interni inscenati dalla nostra narrativa mutano, com'è ovvio, secondo l'evolversi dei costumi sociali. E poiché nella rappresentazione dello spazio spesso si condensa un'idea del tempo, ai disadorni appartamenti di certi romanzi recenti corrisponde spesso una semplificazione delle strutture temporali: cosa che peraltro non esclude un rapporto di forte sintonia fra abitazione e personaggio. D'altro canto, vari indizi fanno pensare che nelle case narrate la dimensione della chiusura in una privata intimità venga contrastata dall'apertura verso l'esterno, resa possibile dai mezzi di comunicazione (primo fra tutti il telefono). Forse, l'immagine letteraria della casa sta cambiando natura: da ricettacolo di memorie a nodo comunicativo.

C' è stata un'epoca in cui le case narrate dai romanzi tendevano a svilupparsi, oltre che in estensione, in altezza. Sopra i locali di abitazione, eventualmente disposti su più piani, c'erano soffitte o solai; sotto, più o meno buie e profonde, le cantine. A volte i solai sembravano perfino serbare una qualche impronta degli spazi sopraelevati per eccellenza (almeno nella narrativa ottocentesca), le torri: mentre nelle cantine covava la memoria di antichi ipogei, segrete, prigioni. Certo, gli uni e le altre potevano anche risultare poi ingombri di vecchi mobili borghesi e corrose suppellettili, del tutto innocue, almeno in apparenza. Ma intanto la distribuzione lungo la direttrice alto/basso garantiva uno spessore temporale che alla maggior parte degli interni romanzeschi odierni è venuta a mancare: così come è venuta meno, per lo più, quell'ambigua appendice allo spazio domestico che è il giardino, a volte proteso verso il mondo esterno, a volte (più spesso) ulteriormente ripiegato nella dimensione dell'intimità, fino a costituire una sorta di interno assoluto. L'inclusione o incorporazione della natura vegetale valeva come sanzione di un radicale distacco dalla realtà di fuori, come definitiva estromissione di tutto quanto eccedeva gli orizzonti della famiglia (o della stirpe). Una convinzione, s'intende, quasi sempre ingannevole: come dimostra il più

famoso giardino della narrativa italiana del secondo dopoguerra, quello dei Finzi-Contini.

Tutto questo in linea generale; i casi singoli sono un'altra cosa. Non stupisce ad esempio di trovare in uno scrittore come Michele Mari, per nulla incline ad allinearsi con i modi correnti, un residuo dell'antica stratificazione spazio-temporale degli interni domestici, nella forma di una collezione di fumetti collocata sull'ultimo scaffale di una biblioteca. All'annuncio della prossima paternità, il letteratissimo protagonista de *I giornalini* (primo racconto di *Tu, sanguinosa infanzia*) viene ghermito dall'ossessione di mettere in salvo il piccolo tesoro delle sue remote letture infantili, fondamenta di un'intera formazione umana e intellettuale. Un'incauta uscita della moglie («Pensa a quando i tuoi vecchi fumetti verranno buoni per Filippuccio») lo riempie di orrore. Quei vecchi albi di Topolino, Tintin, Cocco Bill, Nembo Kid, L'Uomo Mascherato, dovranno essere salvaguardati accuratamente dalla curiosità della futura prole, ignara di quante memorie, e quanto private e incomunicabili, quei vecchi fumetti siano depositari. L'ansia sfiora lo spasimo: «Ah basta, basta, si sta troppo male a parlare di queste cose, giornalini, quali giornalini? Tu non sei ancora nato e tuo padre chiude, *finis*, argomento esaurito, si può mica palpitare così, fine della discorsa, si cresce soli, si vive soli, si muore soli, cercheremo di incontrarci su altri piani, giocheremo a scacchi, andremo al cinema insieme, ti insegnerò a usare il Vinavil, un giorno ti regalerò un libro di Stevenson. Ma questi giornalini, Filippo, sono impartecipabili, sono il fiore della mia infanzia, capisci, dunque sono la mia essenza, se me li togli mi uccidi, toglimi la *Divina Commedia*, toglimi *Moby Dick* oppure prendi Aulo Gellio, tutta la Loeb, vuoi il Battaglia? Vuoi i *Rerum Italicarum Scriptores*, il Ramusio? Ma non chiedermi *Kamumilla Kokobì*, non chiederlo mai».

Nell'ultimo libro di Mari, *Rondini sul filo*, vertiginoso monologo cèliniano interamente consacrato al tema della gelosia retrospettiva («il vero tradimento, è all'inizio... è prima... nel prima, l'orribile prima... l'incontrollabile inconoscibile prima... io ho voluto conoscerlo, posso più tornare indietro adesso, più ne so più ne devo sapere...»), gli ambienti domestici non giocano un ruolo predominante: la narrazione si svolge essenzialmente nello spazio mentale di un febbrile delirio. Pure, anche qui s'intravede un'immagine di casa a più strati, dove un gesto qualsiasi può provocare

da un momento all'altro l'affioramento inopinato di eventi lontani, di altre vite («lo spazio, nei suoi mille alveoli, racchiude e comprime il tempo», ha scritto Bachelard). Così, dalle pagine di un banale volume su una razza canina – «chissà quante volte ne avevo visto la costa» – emergono alcune scabrose, compromettentissime lettere del più odiato fra gli amanti che la moglie avesse avuto prima di incontrare il protagonista. L'effetto sulla psiche del quale risulta devastante (ed è qui, forse, che il cammino verso la follia diventa irreversibile).

Il caso di Mari è sintomatico. Se una casa è un interno suscettibile di contenere altri interni (stanze appartate, armadi chiusi, cassetti segreti), mi sembra si possa dire che in linea generale la narrativa italiana degli ultimi anni, a onta della sua tenace impronta intimistica, ha alquanto indebolito questa dimensione del “nascosto” domestico, mettendo in scena preferibilmente interni più orizzontali o “piatti”, poveri (o privi) di risvolti reconditi. Spazi dalla topologia più semplice, che non prevede un'organizzazione di annessi anfratti ripostigli falde sovrapposte: strutture insomma dove non si materializza un'estensione temporale significativa. Il che non implica, beninteso, alcun giudizio di valore: del resto, tali sono gli appartamenti dove vive la maggior parte della popolazione, e quindi degli scrittori, e dei lettori, dei tempi nostri. Un buon esempio di narrazione quasi interamente ambientata in un interno disadorno e senza misteri è *Luisa e il silenzio* di Claudio Piersanti. La trama di questo prezioso romanzo breve è presto riassunta: la protagonista, una donna non più giovane, impiegata in una fabbrica di giocattoli, una volta raggiunta l'età della pensione abbandona il lavoro; poco dopo scopre di avere un tumore, decide di non curarsi, muore. Muore silenziosamente, all'insaputa di tutti, senza un lamento o una recriminazione, contenta come sempre, anzi, puntigliosamente paga di quel che la vita le ha riservato. Il libro si apre con un risveglio mattutino nell'appartamento di Luisa; e anche se svariate scene successive sono ambientate altrove (l'ufficio, la casa del principale, i giardini pubblici), la vicenda viene poi interamente assorbita dentro lo spazio casalingo. L'identificazione luogo/personaggio è fin dall'inizio molto marcata: si direbbe che quell'appartamentino presso la circonvallazione di una grande città sia stato secreto dalla personalità di Luisa, come il guscio da un mollusco. Luisa è una donna dimessa, priva di ambizioni e di desideri, che

non ha opinioni, non pensa mai niente di interessante, non prova invidia per nessuno: anzi, si ritiene privilegiata di avere quel poco che ha. E la sua abitazione si presenta come un precipitato di abitudini, ambiguamente sospese fra opposte impressioni di sicurezza e di squallore: la cucina un po' fredda (ma per fortuna c'è la stufetta elettrica), la gabbia del canarino, la poltrona Frau ereditata dalla madre, l'immane TV.

La prima avisaglia della malattia è un malore che la coglie in trattoria. Sulle prime sembra un episodio passeggero, che i piccoli rassicuranti riti serali, chissà, dissiperanno: «Forse la minestra avrebbe cancellato quel ricordo di carne bruciata che ancora la nauseava. Le consuete brutte notizie del telegiornale catturarono la sua attenzione e la tirarono un po' su. Coprì con un telo il canarino, già accoccolato sull'altalena, e si consolò pensando che non tutti avevano una casa confortevole come la sua». Al progredire inesorabile del morbo, Luisa reagisce richiudendosi in sé, inserendosi nello spazio di una dimora sempre più simile a un involucro, entro il quale si può trovare fino all'ultimo qualche motivo di consolazione. Un tenace, struggente bisogno di idillio giunge al limitare stesso della morte: «Per fortuna nel mondo ci sono olive e poltrone comode, programmi televisivi fatti per passare il tempo, e anche film, libri gialli, salumieri che ti portano la spesa a casa, canarini che cantano. Negli altri appartamenti si preparava la cena, i rubinetti si aprivano e si chiudevano, molti tiravano lo sciacquone, seguivano telegiornali e cartoni animati, o trasmissioni a premio. L'uomo del piano di sopra, un giovane atletico, orinò vigorosamente, tanto che Luisa alzò lo sguardo al soffitto. Un lungo zampillo chiassoso proprio sulla sua testa, al quale rispose il canarino con un canto dolcissimo. Se i suoi vicini vivevano normalmente non li detestava, anzi, le facevano compagnia, non si arrabbiava se ogni tanto cadeva in terra qualcosa. Lo sapeva anche lei, i coperchi cadono facilmente, e dopo il fracasso cominciano a ruotare minacciosi annunciando nuovi fragori. Erano pacifici rumori domestici». Tanto più efficace suonerà quindi il finale del romanzo, che nella stessa frase notifica lo svolgimento delle esequie, la ristrutturazione dell'appartamento, l'insediamento di una nipote nella casa, che della silenziosa Luisa non conserverà più alcuna traccia.

Un cuore semplice, infine? Sì e no. La fisionomia della protagonista è meno lineare, meno limpida di quanto risulti da queste

note. In particolare, va ricordato il suo odio per i giovani che fanno rumore in strada («generazione di mostri»): un rancore sordo, tutto interiore, che però conosce momenti di sorprendente ferocia. Del resto, il rapporto con i più giovani è un tratto fondamentale nell'immaginario abitativo. Una dimora muta sensibilmente aspetto se è il luogo dove abitano e vengono cresciuti bambini o ragazzini: anche se non particolarmente amati o vezzeggiati, o apertamente negletti («omessi»): come nel caso del *Talento* di Cesare De Marchi, che s'apre con la descrizione simultanea della famiglia d'origine e della casa paterna, tristemente abitata da una grigia coppia con quattro figli, di cui uno down. Il protagonista passerà attraverso altre abitazioni: prima un appartamento da scapolo, luogo di ingannevoli promesse di felicità (si veda il primo incontro amoroso, con una fanciulla che giudiziosamente raccomanda «Prima, chiudiamo almeno il rubinetto del gas»), poi una villetta coniugale di cui avverte la potenziale estraneità («era un investimento o una catena?»). L'ultima scena del libro, con il tentato (e probabilmente riuscito) suicidio, è di nuovo ambientata nell'appartamento. Un attimo prima di perdere i sensi, l'eroe riesce faticosamente ad aprire il chiavistello della porta, in un estremo tentativo di evadere dal destino fallimentare che si è costruito: un destino tanto conforme alla sua personalità, quanto lontano dalle sue illusioni.

Naturalmente, l'immedesimazione dimora/personaggio – che a volte si può spingere ai limiti dell'identificazione casa/corpo – può riguardare figure diverse dal protagonista della storia. Un caso notevolissimo è rappresentato dal romanzo di Elena Ferrante *L'amore molesto*. Ricercando le cause dell'improvvisa e misteriosa morte della madre Amalia, la protagonista ispeziona il suo appartamento, sito in un vecchio palazzo del centro storico di Napoli. La descrizione di questo luogo è fra le pagine più memorabili del libro: uno stabile tetro e imponente, sporco, con un grande portone, un «cavernoso passaggio» verso il cortile interno, dove sosta sempre qualcuno (studenti, passanti in attesa dell'autobus, venditori ambulanti ...), un ascensore stranamente signorile. Come prevedibile, la casa di Amalia è ancora tutta piena di lei: e infatti un indugio nella stanza da bagno, ingombra di biancheria sporca da lavare (Amalia si era sempre vestita di stracci, sia per parsimonia, sia per l'abitudine di non rendersi piacente per non attizzare la rovinosa gelosia del marito), pro-

duce un vero e proprio scatto visionario, il primo del libro: «Lasciai gli indumenti sparsi per il pavimento, senza la forza di tornare a toccarli, chiusi la porta e mi ci appoggiai contro. //Ma inutilmente: l'intera stanza da bagno mi scavalcò e si ricompose davanti a me, nel corridoio: Amalia ora sedeva sulla tazza e mi guardava con attenzione mentre mi depilavo. Mi stavo coprendo la caviglia con una cortecchia di cera rovente per poi passare, gemendo, a scollarmela decisamente dalla pelle. Lei intanto mi raccontava che da ragazza si era tagliata la peluria nera dalle caviglie con le forbici...».

Fin qui ci siamo imbattuti in tipi di case abbastanza tradizionali. Ma ovviamente non mancano, nella nostra narrativa recente, soluzioni abitative più insolite, e (in un certo senso) legate ai tempi. Il protagonista dei thriller di Massimo Carlotto, l'Alligatore, ex detenuto politico, vive quasi clandestinamente in un appartamento ricavato al di sopra del locale notturno che gestisce, a parziale copertura della sua attività di investigatore; e il suo amico e sodale Max la Memoria, tuttora latitante (almeno fino alla fine di *Nessuna cortesia all'uscita*), non si muove da un nascondiglio che è insieme archivio dati e base operativa (oltre che esemplare domicilio di una persona dalla vita sedentaria e sregolata). Al di là della fattispecie giudiziaria, dunque, uno strano miscuglio di rifugio privato e nodo comunicativo, di luogo chiuso e incrocio di percorsi: una soluzione che forse può rivelare un'importante linea evolutiva dell'immagine letteraria dell'abitazione. Una conferma – su un diverso piano sociale – di questa particolare tipologia domestica, si trova in *Come ombre* di Alessandro Golinelli, fluviale romanzo di costume che sciorina un esteso campionario di personaggi giovani o post-giovani, tutti esponenti di un modo di vita modernamente urbano: singoli, coppie stabili o instabili, conviventi provvisori. Anche se gran parte della storia si svolge in interni, alla descrizione dei *dé-cors* non è dedicato infine molto spazio, eccezione fatta per la casa di Giacomo (il tavolino veneziano, il tavolino rococò, la ribaltina falso Settecento...). Per il resto, i cenni al mobilio sono rapidi, fuggitivi: la pulita ma banale fòrmica gialla della cucina di Martina, la libreria che inutilmente Greta chiede all'infedele marito Walter di progettare. In compenso, gli ambienti appaiono ammobiliati, se così si può dire, dai discorsi dei personaggi: dal dialogare ininterrotto, spesso futile o banale, a volte drammatico e/o ridicolo, sem-

pre inconcludente, di una piccola rete di amici (uomini e donne, etero e gay) intenti a viverci con nevrotica voluttuosa imprecisione. Ebbene, non di rado rientrare fra le pareti di casa non significa appartarsi nell'intimità, ma al contrario, entrare in contatto con gli altri. L'ambiente domestico è caratterizzato infatti innanzi tutto dalla presenza del telefono. I personaggi di *Come ombre* si telefonano sovente, e se non si trovano, lasciano messaggi alle segreterie telefoniche. Inoltre, i passaggi da una sequenza narrativa all'altra sono spesso mediati dal telefono, grazie alla tecnica (ormai più televisiva che cinematografica) di riprendere il racconto, alla conclusione della conversazione, passando da chi ha fatto la telefonata a chi l'ha ricevuta. Il telefono, insomma, come dispositivo per le *liaisons de scènes*.

La storia del telefono nella letteratura è ancora, credo, tutta da scrivere; ma nel frattempo ben altri mezzi comunicativi si sono affermati e diffusi. E ci si può chiedere che cosa rimarrebbe della tradizionale opposizione interni/esterni, quando gli scrittori si mettessero a raccontare storie di personaggi non solo telefonanti (e eventualmente drogati del telefonino), ma anche appassionatamente naviganti, patiti del *web-surfing*, *e-mail* dipendenti. Del resto, che la rivoluzione informatica possa provocare qualche crisi anche nel trattamento narrativo dello spazio, è davvero il minimo che ci si possa aspettare. La realtà virtuale è lì a disposizione di chiunque, personaggi letterari compresi: tanto per accrescere le potenzialità fattive dell'individuo, quanto per espandere lo spazio intimo delle *rêveries*, di cui la casa è da sempre simbolo e custode (ivi incluse le truci e materiali fantasie dei cannibali). Forse è presto per dire che nella raffigurazione letteraria dell'abitazione la dimensione temporale stia cedendo terreno a quella spaziale: che cioè l'immagine della casa si stia evolvendo, da ricettacolo di memorie (personali o condivise) a nodo spaziale e comunicativo – a “sito”, insomma, più informatico (quindi, geografico) che archeologico. Ma qualche sintomo esiste. Restiamo in attesa di ulteriori riscontri.

GLI SPAZI CIRCOSCRITTI Le sedi della socialità: studiare · senza lavorare

di Gianni Turchetta

A costo di essere brutali, si potrebbe trovare una formula semplificatoria (ma fin troppo vera) per rendere conto dei luoghi della socialità nella narrativa italiana recente: moltissima scuola e pochissimo lavoro. Il racconto di un percorso di crescita e di formazione costituisce infatti uno scenario che fa comparire quasi dovunque immagini di scuole. Invece gli scrittori ignorano quasi del tutto non solo le fabbriche, ma anche gli uffici. Semmai qualche volta si dedicano a istituzioni totali, ospedali o carceri: chissà che non ne venga fuori una nuova etica della scrittura?

In un capitolo giustamente famoso del suo *Aspetti del romanzo* (1927), Sir Edward Morgan Forster ricordava come l'arte del romanzo abbia una prerogativa davvero singolare. In essa infatti lo scrittore costruisce delle «masse di parole» che descrivono oggetti in prima approssimazione simili all'autore stesso: la narrativa è fatta di personaggi, e i personaggi «sono» (quasi sempre) esseri umani, proprio come colui che li costruisce. Nella sua apparente banalità, questa constatazione serviva in realtà a Forster come maliziosa e tendenziosa premessa per un discorso volto a porre in rilievo invece proprio le differenze fra, per usare i suoi termini, l'Homo Sapiens e l'Homo Fictus: differenze che, forse non è inutile sottolinearlo, non cancellano affatto la misteriosa e tutt'altro che chiarita somiglianza fra le persone reali e quei costrutti verbali che di comune accordo chiamiamo «personaggi». Secondo Forster gli esseri umani trascorrono la loro vita dedicandosi in buona sostanza a cinque azioni fondamentali: nascere, mangiare, dormire, stabilire relazioni con i propri simili (amori, affetti, legami sociali vari) e, certo *last but not least*, morire. L'atavico risentimento socio-economico di chi scrive suggerirebbe di aggiungere a questa lista almeno una sesta azione fondamentale: lavorare. Ma è probabile che per Forster la questione del lavoro (*idest*: del guadagno)

avesse in effetti una rilevanza assai limitata. In sintesi, Forster notava con arguzia come i romanzieri siano in genere molto interessati alla morte, e come invece si disinteressino quasi del tutto del sonno (che pure occupa circa un terzo della vita!) o, ancora più clamorosamente, prestino per lo più scarsa attenzione a un'attività importante come quella di nutrirsi. Insomma, concludeva il grande scrittore inglese, l'Homo Fictus si distingue nettamente da «suo cugino» (cioè dall'uomo reale), perché «di solito nasce senza che ce ne accorgiamo, è capace di morire in continuazione, ha bisogno di pochissimo cibo e di pochissimo sonno, ed è instancabilmente occupato nelle relazioni con il suo prossimo».

Ecco il punto che c'interessa. Se è vero, com'è vero, che i personaggi sono «instancabilmente occupati nelle relazioni con il prossimo», la loro socialità non è dunque solo un tratto caratteristico come tanti altri, ma addirittura ciò che li costituisce come tali, ciò che li fa «nascere» e vivere. Un personaggio, è persino banale dirlo, è le sue relazioni sociali, oppure *non-è*: anche la sua solitudine è evidentemente una relazione, poco importa se negativa. Per questo i luoghi dove si esercita la sua socialità tendono a condensare in modo scoperto dati di realtà e insieme significati simbolici. La scelta di questi luoghi è infatti per un verso il riflesso (mi si passi questo termine così teoricamente compromesso) evidente di una realtà storica e sociale, e però al tempo stesso manifesta una scoperta tendenziosità, una selettività che carica di significato sia gli spazi esclusi sia quelli inclusi nella rappresentazione, così da rendere questi ultimi percettibilmente simbolici nel momento stesso in cui ce li fa vedere concretamente. Il mio discorso sarà parso fin qui astruso e difficile: ma fra un attimo si vedrà come, tutt'al contrario, esso sia di un'immediatezza lampante.

Per farla breve: la rappresentazione dei luoghi della socialità regolata, dei luoghi cioè dove gli incontri e le relazioni sono prodotti non da libere scelte ma da obblighi e impegni, da forme di contratto sociale, nella letteratura italiana recente s'impernia su una polarità evidentissima, e quasi imbarazzante, che sintetizzerei nella seguente formula: *moltissima scuola e pochissimo lavoro*. Detto in modo appena appena più analitico, nella letteratura degli ultimi dieci-vent'anni si fa parecchia fatica a trovare luoghi di lavoro (il che non vuol dire che Forster avesse ragione a escludere il lavoro dalle azioni fondamentali della narrativa!), mentre invece si trovano innumerevoli rap-

presentazioni della scuola: basta un'occhiata, anche molto corsiva, per notare come quasi dappertutto compaiano svariati professori e, soprattutto, legioni di studenti, ovvero di personaggi giovani e di vicende «di formazione», in senso stretto o in senso lato.

Cominciando dal primo termine della coppia elementare scuola/lavoro, vale la pena di ricordare che la letteratura italiana, per antichi vizi nazionali, non è di per sé un terreno particolarmente favorevole alla messa in scena delle dinamiche lavorative e dei luoghi del lavoro: e questo non da ora, ma da tempi lontanissimi (diciamo, molto a spanne: dal XIV secolo). Non è qui la sede per ricordare né i termini fondamentali della questione della lingua, né la dolorosa storia della debolezza della nostra tradizione romanzesca. D'altra parte gli anni che vanno dall'immediato secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta avevano registrato un prolungato e vigoroso avvicinamento alle problematiche del lavoro, evidentemente sospinto dalla cultura dell'impegno (più esattamente: dalle culture dell'impegno, al plurale). Per questo è davvero impressionante la violenza, ai limiti della rimozione nevrotica, con cui la letteratura degli ultimi dieci o vent'anni ha invece messo quasi del tutto da parte l'universo del lavoro. E non è certo un caso che molti degli scrittori che hanno continuato a rappresentare la fabbrica o persino il lavoro rurale siano nati prima della fine della guerra: basti pensare a Paolo Volponi e a Vincenzo Consolo.

Non c'è verso però di interpretare questa impressionante rimozione in una chiave univocamente deterministica, come un semplice effetto della «realtà». Certo, nessuno si stupisce della sparizione del lavoro dei campi dalla narrativa, in un mondo dove ormai i lavoratori dell'agricoltura rappresentano una percentuale minima degli occupati. Ma anche la fabbrica è sparita dai romanzi, in modo ancora più radicale. Sarà un effetto del post-moderno, dell'avvento di una società post-industriale? Peccato però che le industrie siano ancora una presenza solidissima nel panorama economico mondiale: anche, se com'è ben noto, l'Occidente ecologista tende sempre più a esportare nei paesi «in via di sviluppo» le produzioni più inquinanti. Senza contare poi che, sorprendentemente, persino la terziarizzazione generalizzata dell'economia dei paesi ricchi non trova pressoché nessun riscontro in letteratura. A dar retta ai romanzi, sembrerebbe che, a parte un paio di manager, un manipolo di valorosi maestri e professori, un confuso gregge

di lavoratori precari di varia natura (*pony express*, magazzinieri e impacchettatori *part time*, operatori sessuali e intrattenitori a vario titolo), nonché una solida schiera di poliziotti pubblici e privati, qui in Italia, per farla ancora breve, non lavori quasi nessuno. Viene voglia di dare ragione ai più vietati stereotipi sulla fannullaggine italica partoriti, da tempo immemorabile, dalla *lobby* del qualunquismo calvinista internazionale. In compenso nel Bel Paese tutti studiano, e, *ça va sans dire*, moltissimi scrivono, per la gioia dei critici e dei succitati professori.

Ma sto esagerando. Tentiamo invece di fare un corsivo re-gesto dei luoghi di lavoro narrativi. È noto come, dopo molte difficoltà, la fabbrica avesse lentamente preso corpo nella narrativa italiana dagli anni Cinquanta ai Settanta: da Paolo Volponi a Ottiero Ottieri, a Goffredo Parise, passando per la piccola intrapresa di Lucio Mastronardi, su su fino ai romanzi movimentisti di Tommaso Di Ciula, di Vincenzo Guerrazzi, e naturalmente di Nanni Balestrini. E adesso? Negli ultimi anni forse l'unico che abbia preso di petto la rappresentazione dell'industria è stato Antonio Pennacchi, nel notevole *Mammuth* (anche il secondo romanzo di Pennacchi, *Palude*, sempre uscito da Donzelli, avrebbe peraltro meritato maggiori attenzioni): vi si racconta infatti la storia di Benassa, un omaccione, pieno di vita e di amori, leader sindacale dell'Alcatel, che dopo anni di lotte e botte si è scocciato, vuole mollare il sindacato, la fabbrica e la classe operaia, ormai simili per l'appunto a un mammoth in via di estinzione: ma non ci riesce. Anche un personaggio di Aldo Nove, Claudio, fratello del narratore di *Gesù Cristo*, uno dei racconti di *Woobinda*, fa il leader sindacale; ma il suo impegno viene interrotto in modo brusco, e «cannibalescamente» estremo: «Mi è dispiaciuto surgelare mio fratello ma bloccava la pace che è in me, la tranquillità della gente che lavora [...]. Lui stava nel freezer e un giorno sarebbe resuscitato insieme a tutti gli altri, e per intanto non mi rompeva più i coglioni». Difficile ritenere del tutto involontario il simbolismo macabro di questo, come chiamarlo, *engagement glacé*.

Per il resto, le comparse dell'industria sono in genere poco più che accessori della «vera» identità romanzesca dei protagonisti: penso ad esempio a *Lupo mannaro* di Carlo Lucarelli, dove si narra la doppia vita di un efficiente imprenditore padano, che di notte si diletta a massacrare prostitute tossicodipendenti. Semmai

qualche scorcio importante ci viene dalle rappresentazioni della piccola industria, non numerosissime, ma in qualche caso letterariamente significative: a cominciare dal non dimenticato e mirabilmente canagliesco Celestino Lometto, protagonista della *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* di Aldo Busi. Per proseguire magari con certi intensi pezzi di *non-fiction* delle *Cronache italiane* di Sandro Veronesi: come il memorabile *Vieni, vieni, vieni*, il cui titolo evoca lo slogan di quella straordinaria quanto effimera celebrità, quasi Ur-Mutter dell'imprenditoria mediatico-rampante, che fu, nel primo decennio delle TV libere, il mobilificio Aiazzone.

Tornando al terziario, fa davvero specie che, proprio in corrispondenza con la fase di terziarizzazione più spinta dell'economia mondiale, la nostra narrativa recente abbia fatto registrare persino l'eclissi, pressoché totale, dell'antico, glorioso e quasi infero epos dell'impiegato, che a suo modo era stato un *topos* fondatore, al tempo stesso, della tarda modernità e dell'anti-mito dell'inefficienza: da Charles Dickens a Herman Melville a Italo Svevo, fino al Giuseppe Pontiggia di *La morte in banca* e, perché no, al Fantozzi di Paolo Villaggio, insuperato e forse insuperabile archetipo, tragicomico e iperbolico, superbamente elementare, dell'impiegato-massa italiano. Anche a mettersi di buzzo buono, si trova davvero ben poco, e viene voglia di levarsi il cappello davanti agli esiti, pure assai disuguali, del penultimo romanzo scritto da Volponi, *Le mosche del capitale*, apocalitticamente proteso a rappresentare l'universale degrado di una realtà industriale sempre «Più brutta e più cupa», e anzi «così brutta e sfatta che non è più raccontabile», dove solo il capitale vive, onnipresente e autorigenerantesi, in costante incremento, «spinto dalla vita di tutto e di tutti», vampiro e signore senza avversari. Persino la dolcezza del sonno viene evocata ricorrendo a immagini classiche, ma solo per accentuare il ghigno grottesco della constatazione di una nevrosi generalizzata: «Dormono tutti o quasi, e anche coloro che sono svegli giacciono smemorati», «Quasi tutti dormono sotto l'effetto del Valium, del Tavor e del Roipnol». Anche il protagonista, dirigente di una grande industria molto simile all'Olivetti, e potenziale portatore di una tensione utopica, viene assorbito inesorabilmente dall'universale barbarie: e non è certo un caso che si chiami Bruto Saraccini.

Fra i pochissimi che hanno messo a fuoco la spesso durissima realtà della vita aziendale, merita senz'altro una menzione

Massimo Lolli, autore di un romanzo interessante, anche se linguisticamente non risolto, e infelicemente intitolato *Volevo solo dormirle addosso*. Lolli rappresenta con grande coraggio e lucidità una figura di manager tanto importante quanto ignorata dai più: quella del «tagliatore di teste», antitesi pressoché integrale del comprensivo «pizzicologo» di *Donnarumma all'assalto* di Ottieri, al quale peraltro lo accomunano la lucidità psicologica e l'umanistico controllo dei poteri del discorso persuasivo. Il protagonista e narratore di Lolli è infatti un dirigente di una grande società di computer, incaricato di mettere fuori in tre mesi quasi un terzo dei dipendenti. I sindacati impediscono qualsiasi licenziamento: ma sono disposti a chiudere tutt'e due gli occhi di fronte a dimissioni «spontanee». Il protagonista deve quindi identificare tutti i dipendenti allontanabili e «incentivarne» le dimissioni con l'offerta di una buonuscita. Poiché il dimissionario deve lasciare «di sua spontanea volontà», il compito del «segatore» s'identifica con un difficile braccio di ferro psicologico, «un bluff, una partita a poker, un miscuglio di blandizie e minacce»: caso mai dovesse fallire, presto qualche collega lo chiamerà, per mostrargli persuasivamente quanti buonissimi motivi avrebbe per dare le dimissioni...

Ma sono, per l'appunto, eccezioni che confermano piuttosto la regola per cui gli Homines Ficti del romanzo italiano recente sono di rado integrati nell'universo lavorativo: come invece credo accada alla maggior parte degli Homines Sapientes in età adulta. Piuttosto invece hanno assunto una qualche forma di tipicità romanzesca i protagonisti che svolgono lavori precari. È chiaro, il lavoro precario permette una paradossale e significativa convergenza (per lo più giocata in chiave comica) fra l'aura romantica dell'emarginazione e l'anti-epos dell'inettitudine: si pensi ad esempio al Carlo Marozzi di *Il talento* di Cesare De Marchi, al Nearco Ferrari di *Bassotuba non c'è* di Paolo Nori, o allo stesso Rocco Fortunato, protagonista autobiografico di *I reni di Mick Jagger*.

La socializzazione incerta dei lavoratori precari tende evidentemente a fare tutt'uno con la rappresentazione di una mobilità, sociale e interiore, di una coscienza individuale in fase di crescita o anche solo di definizione, di «formazione», alla lettera. Stiamo così passando al tema, quasi intrattabile per le sue dimensioni, della rappresentazione della scuola. Se si dice che moltissimi romanzi mettono al centro della storia l'universo scolastico, si sba-

glia sicuramente per difetto. Perché nel romanzo contemporaneo italiano le scuole sono dappertutto, e, ad esagerare appena un pochino, si farebbe certo prima a ricordare i libri in cui è del tutto assente, piuttosto che cimentarsi con l'impossibile censimento di quelli che ne parlano diffusamente. È difficile costringere in poche righe la massa di precisazioni e riflessioni che richiederebbe una trattazione appena appena adeguata della questione. Certo è che, contro la classica tesi della morte ottocentesca del romanzo di formazione, si potrebbe essere tutt'al contrario tentati di ritenerlo addirittura il genere dominante del sistema letterario del secondo Novecento: e dire «formazione» significa dire «istruzione» (la parola tedesca *Bildung* ha del resto entrambi i significati), e dunque scuola. Ma nel corso del Novecento l'età media dei protagonisti di *Bildungsroman* si abbassa quasi irresistibilmente, fino a identificarsi senza residui con l'età (fra i tredici-quattordici anni e i diciannove) di chi sta fra l'ultimo scorcio della scuola media inferiore e l'esame di maturità. E difatti, per fare un'altra sintesi semplificatoria, è chiaro che le scuole elementari interessano pochissimo i narratori; le scuole medie inferiori contano pochino; l'università ha solo da qualche anno cominciato a entrare nell'obiettivo; la scuola media superiore compare invece in una percentuale di testi quasi stupefacente, e comunque largamente maggioritaria.

A questo quadro hanno dato un formidabile, indubbio contributo le marcate caratteristiche generazionali di una grossa fetta della narrativa degli ultimi vent'anni circa, a partire da *Porci con le ali* e *Boccalone*: caratteristiche poi accentuatesi con i cosiddetti «giovani narratori» (in particolare con Pier Vittorio Tondelli e gli scrittori che a lui si sono rifatti), e accentuatesi ulteriormente con i «cannibali». Qui ci sarebbe da fare un altro lungo discorso: sul diverso rapporto fra i giovani scrittori dell'ultimo ventennio e il pubblico (e la leggibilità); e sul rapporto fra narratori giovani e pubblico giovane. Senza contare poi l'affermarsi della, per così dire, *griffe* della giovinezza come potentissimo strumento di promozione commerciale: giovane è bello, e anche per questo non si cresce mai, e si va sempre a scuola, e non si sceglie mai, e ci si mas-sacra i connotati con il *lifting*. A queste troppo rapide considerazioni va aggiunta inoltre anche la constatazione, forse grezzamente sociologica ma assai difficile da smentire, che una buona percentuale degli scrittori normalmente si guadagnano la vita insegnando:

il che vuol dire che per loro (voglio dire: nella realtà) il mondo della formazione e quello del lavoro coincidono. Non mi pare poco.

Sopraffatto dal numero dei titoli citabili e dei discorsi da fare, mi limiterò qui a un elenco o poco più, che però dovrebbe almeno in parte rendere l'idea. Dunque, si parla di scuola, cioè sostanzialmente di scuole medie superiori, pressoché in tutti i libri che si immettono nella *main stream* post-tondelliana, e nella connessa, fondamentale area di narratori cresciuti dalle parti di Transseuropa, da Silvia Ballestra (*Compleanno dell'iguana*) a Enrico Brizzi (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*). Di scuola parlano sistematicamente i narratori, diversissimi, che riprendono a vario titolo strutture del racconto di formazione: dall'Andrea De Carlo di *Due di due* all'Antonio Franchini di *Camerati*, dai diari amaramente comici del professor Domenico Starnone in *Ex cattedra* ai racconti di argomento contemporaneo di *Il pettine* di Laura Pariani (che pure nella vita fa l'insegnante), su su fino ai racconti di *Storie di primogeniti e di figli unici* di Francesco Piccolo, all'ambiziosa struttura romanzesca di *Ti prendo e ti porto via* di Niccolò Ammaniti (la cui unità di tempo è vistosamente incernierata sul calendario di un anno scolastico), per finire con il sotto-genere, di recentissimo sviluppo, del diario scolastico, dalla *fiction* dolcemente ironica di *La gallina volante* di Paola Mastrocola (già premio Calvino 1999), all'intenso diario vero del compianto Sandro Onofri, *Registro di classe*. Questo elenco, davvero buttato un po' lì a titolo di esempio, andrebbe completato con i non pochi libri che parlano di università. E penso non tanto a quelli scritti dalla parte dei professori, come in particolare quel singolare *Bildungsroman* che è *Scuola di nudo* di Walter Siti, ma alle variegata rappresentazioni di vita universitaria che emergono dalla *non-fiction* di *Com'è grande la città* di Bruno Pischetta, dalle vicende paradossali di *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa, per finire magari ancora con Niccolò Ammaniti, che nel curioso racconto *Lo zoologo* (in *Fango*) narra la singolare e folgorante carriera universitaria di uno zombi dalle prodigiose capacità mnemoniche (*Honny soit qui mal y pense...*). A voler essere esaustivi, sarebbe opportuno ricordare anche le ormai sporadiche ma pure significative apparizioni di un universo scolastico-coattivo come il collegio, che di tanta fortuna ha goduto nella narrativa occidentale fino ai primi decenni del XX secolo. Basti pensare al bellissimo *I palloni del signor Kurz* di Michele Mari (in *Eu-*

ridice aveva un cane) ma anche all'improbabile, spassoso orfanotrofio di *La compagnia dei Celestini* di Stefano Benni. Dove si vede bene come il collegio italiano, forse per la sua diminuita rilevanza sociale, viri verso il fantastico, e soprattutto come i collegiali dei romanzi italiani si dedichino ormai tutti senz'altro al *football*: «potenza della desublimazione repressiva», osserverebbe probabilmente il signor Herbert Marcuse, «ai tempi di *Il giovane Törless* nei collegi si faceva ben altro!».

Provando a uscire dalla quasi inevitabile strettoia della polarità scuola/lavoro, colpisce che la narrativa recente abbia registrato anche una pressoché totale sparizione dei luoghi della politica, che pure avevano contato parecchio in varie fasi della nostra storia letteraria, da (perdonatemi questo rozzissimo colpo d'accetta storiografico) Antonio Fogazzaro e Federico De Roberto, fino a Italo Calvino e Leonardo Sciascia. Quando c'è, la politica dei romanzi recenti compare quasi sempre nelle forme della ricostruzione storica di un passato abbastanza remoto, come ad esempio nella bella saga familiare di *Il gioco dei regni* di Clara Sereni, o nella ricostruzione dell'omicidio dell'onorevole Emanuele Notarbartolo, in *Il Cigno* di Sebastiano Vassalli. Anche l'intreccio di militanza extra-parlamentare e terrorismo viene ormai spesso giocato nella prospettiva della rievocazione memoriale, come in *Aceto, arcobaleno* di Erri De Luca. Mentre i casi di lettura in senso lato militante della violenza politica si contano davvero sulle dita di una mano: penso, per formare una coppia volutamente provocatoria, a *Gli invisibili* di Nanni Balestrini e a *Costretti a sanguinare* di Marco Philopat, che ricostruisce le vicende del punk e dei centri sociali a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta. Quanto a un impiego più classicamente romanzesco dei luoghi della politica, anche nelle sue eventuali connessioni con l'universo spionistico, spiccano, in solitudine quasi assoluta, le notevolissime prove del già citato Sandro Veronesi, cioè sia *Venite venite B-52* che il recentissimo *La forza del passato*.

Dalla politica agli uffici pubblici il passo è breve, ma non mi pare che il nostro frettoloso regesto si arricchisca di molto: ricorderei in questo senso l'esordio di Giuseppe Culicchia, *Tutti giù per terra*, che però resta in buona sostanza piuttosto una delle tante (troppe) storie del maturare di una vocazione di scrittore, in forme vivacemente anti-eroiche (ma non del tutto prive di auto-compiacimento). Rispetto alla rappresentazione della pubblica ammini-

strazione, un caso inconsueto è invece rappresentato da un fenomeno, forse effimero e comunque eccezionale, di cortocircuito fra la cronaca, purtroppo tragica, e la letteratura: sto pensando alla profonda impressione suscitata dai delitti Falcone e Borsellino, che ha prodotto in tempi rapidissimi la comparsa di alcuni personaggi di magistrati eroici, ad esempio in *Questo è il giardino* di Giulio Mozzi, o in *Lo spasimo di Palermo* di Vincenzo Consolo. Va da sé però che i tribunali, e ancora di più i commissariati, sono luoghi indispensabili, quasi trascendentali, della narrativa di genere poliziesco, con non infrequenti risalite istituzionali fino al Ministero degli Interni: come accade ad esempio in qualche episodio della saga del commissario Salvo Montalbano di Andrea Camilleri.

Ma, se vogliamo cogliere la forza simbolica delle selezioni di luoghi, evidentemente le inerzie delle strutture di genere ci aiutano poco. Colpisce invece che finalmente a qualcuno sia venuto in mente di rappresentare l'universo dell'informazione. In particolare si parla delle redazioni dei giornali nel romanzo di Michele Serra *Il ragazzo mucca*, ma anche, e con risultati ben più felici, in quasi tutti i romanzi di Emilio Tadini (*L'opera*, *La lunga notte*, *La tempesta*) e, non dimentichiamolo, in *Sostiene Pereira*, che forse è il miglior romanzo di Antonio Tabucchi. Quasi nessuno invece si occupa dell'industria delle vacanze, che pure ha una rilevanza sociale notevolissima: mi vengono in mente solo le spassose *Memorie di una guida turistica* di Sergio Lambiase. E se l'assenza letteraria del turismo forse non stupisce nessuno, vale la pena di riflettere almeno per un istante sull'assenza quasi totale delle figure dei vicini e in genere della vita condominiale, in senso lato: un dato che la dice lunga sull'isolamento e l'anomia della vita quotidiana urbana. Anche i pochissimi esempi disponibili (come *Stati di famiglia* di Gene Gnocchi) mostrano come per il medio cittadino italiano della fine del xx secolo i vicini di casa esistano solo per rompere le scatole, o, peggio, per compiere azioni delittuose: e questo ci pare persino normale!

Ma eccoci finalmente arrivati all'ultimo capitolo di questa nostra piccola mappa. Al confine della socialità, e qualche volta della vita stessa, troviamo i luoghi della socialità coatta, quelli che una volta si chiamavano «istituzioni totali». A cominciare dai manicomi, che, pur essendo legalmente aboliti, continuano a esercitare sugli scrittori una notevole forza di attrazione, a cavallo fra so-

ciologia e trasgressione romantica, e con una singolare continuità tra la *fiction* e la *non-fiction*: penso ad esempio al *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* di Roberto Alajmo, a *Manicomio primavera* e *Eppure* di Clara Sereni, ma anche ai casi clinici narrati da Mauro Covacich in *Storia di pazzi e di normali* e dallo psichiatra Vittorino Andreoli in *Il matto inventato*. Se gli ospizi per anziani esercitano, comprensibilmente, un potere di suggestione assai meno diffuso (ricorderei il recente *Nafta* di Angelo Ferracuti), non sono pochi i romanzi che mettono in scena gli ospedali e la malattia: da Luca Doninelli in *La verità futile*, al già ricordato Mauro Covacich nel notevole *Mal d'autobus*, allo stesso Paolo Nori. Si ha comunque la netta impressione che la rappresentazione degli ospedali abbia a che vedere non solo, genericamente, con lo strazio della sofferenza e della morte delle persone amate, ma, più specificamente, con il rapporto tra il figlio maschio (giovane) e il padre (reale o simbolico). Certo, non mancano le eccezioni (a cominciare da *Nei mari estremi* di Lalla Romano), ma il fatto che l'immagine dell'ospedalizzazione terminale venga in prevalenza declinata in chiave edipica evoca, ancora una volta, la questione della difficile conquista di un'identità adulta. Tanto più merita perciò di essere citato, anzitutto per la sua originalità, un libro come il già citato *I reni di Mick Jagger* di Rocco Fortunato, che spalanca davanti agli occhi del lettore, con uno sguardo coraggioso e insieme scanzonato, la realtà atroce della dialisi e dei trapianti.

Ma, come il rimosso e gli zombie, l'ossessione della *Bildung* e della scuola ritorna davvero un po' dovunque. In particolare, ritorna persino nella rappresentazione di quella che dovrebbe essere l'istituzione totale per eccellenza, vale a dire il carcere. E vale la pena di ricordare, *en passant*, come il tema della reclusione s'intrecci allo sforzo di (ri)costruire la propria identità anche nei non pochi libri dedicati ai lager nazisti, come le *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek o *Campo del sangue* di Eraldo Affinati. La tremenda suggestione dell'olocausto è del resto confermata da molti libri, anche diversissimi: basti confrontare un giallo metafisico come *La variante di Lüneburg* di Paolo Maurensig con l'autobiografico *Il rogo di Berlino* di Helga Schneider (che, come Janeczek, scrive direttamente in italiano pur essendo di lingua tedesca). Tornando però alla declinazione scolastica del tema carcerario, dobbiamo ricordare che a essa si devono due libri importanti come il recente

Maggio selvaggio di Edoardo Albinati, e come l'intensissimo *Meri per sempre* di Aurelio Grimaldi, troppo presto dimenticato, a causa dello stesso successo del film che ne trasse Marco Risi. In poche parole, si potrebbe dire che la rappresentazione dell'insegnante nelle scuole delle prigioni (rispettivamente il carcere minorile «Malaspina» a Palermo per Grimaldi, e Rebibbia per Albinati) funziona come un reagente, come una specie di traumatico catalizzatore che mette drammaticamente in rilievo lo scontro, più che l'incontro, fra l'intellettuale e una realtà sociale sentita come alterità, come dimensione in larga misura estranea e inafferrabile, come regno della violenza e, più in generale, dell'anti-cultura. In prima approssimazione, l'insegnante delle carceri scopre, con sgomento, che, come direbbe Kundera, «la vita è altrove». Attraverso questa percezione, che il carcere rende acutissima, quasi insopportabile, l'intellettuale, al di fuori di qualsiasi manierismo dell'inettitudine, si riscopre *realmente* inadeguato: e proprio per questo torna a elaborare la sofferta esigenza di cambiare quella realtà, tremenda e lontana, sì, ma a cui pure è stato chiamato a partecipare. Dopo tutto anche i libri sono, contro ogni apparenza, atipiche ma non del tutto inefficaci sedi di socialità, che possono svanire nel nulla ma anche trasformarsi in occasioni preziose: sprecarle potrebbe essere un peccato.

GLI SPAZI CIRCOSCRITTI I Luoghi di ritrovo: via dal bar, tutti in discoteca

di Bruno Pischedda

Muore l'oratorio (con l'annessa parrocchia, religiosi ed educatori); bar e tabaccherie invecchiano e diventano sempre più nostalgici. Cresce in compenso la vitalità letteraria degli stadi di calcio e delle palestre, oltre che di panchine, muretti e gradini di casa. E intanto nei luoghi fantasmatici del postindustriale fioriscono discoteche e centri sociali. Ma cos'hanno in comune Nick Hornby e Jonathan Coe; Benni, Veronesi e il romanzo noir? Narratori italiani e stranieri illuminano da angolazioni diverse gli spazi del divertimento.

Spesso inciso a tinte indelebili nelle profondità della coscienza, il luogo di ritrovo assume significato anzitutto in quei romanzi che prevedono una trafila formativa del personaggio protagonista. Si tratti di una giovinezza vissuta *en plein air*, si tratti di una consuetudine con gli anfratti, gli interstizi urbani, le sale a pagamento, ciò che si stabilisce nelle sedi predilette dello svago è la relazione primaria tra un io e il suo mondo extra-domestico: che è quanto dire una somma di attitudini o di inadeguatezze caratteriali subito trasformate in destino. Se guardiamo al più recente panorama anglosassone, così è per lo stadio calcistico in Nick Hornby di *Febbre a 90'*. Lo stadio, nella fattispecie dell'Arsenal, un «giardino» assediato da migliaia di tifosi urlanti e frustrati, su cui si affaccia il malessere adolescenziale del narratore – rottura del nucleo familiare, noia, senso di minorità economica –, sublimandosi come d'incanto in entusiasmo solidale. Ma così è anche per il cinematografista di Jonathan Coe, in *La famiglia Winshaw*: esperienza che si imprime nella psiche di un ragazzino nemmeno decenne, determinandone l'intricata vicenda artistica e investigativa.

Negli ultimi romanzi italiani lo stadio calcistico ha scarsa o nulla cittadinanza. Mentre il cinema, se nutre le nostre narrazioni di un immaginario puntiglioso – *La forza del passato* di Sandro Ve-

ronesi –, pure non prende luogo, non restituisce i tratti di una fisicità circostanziata. Indimenticato è senz'altro *Il pornosabato dello Splendor* (in *il Bar sotto il mare*), racconto comico di Stefano Benni incentrato sulla prima, "storica" programmazione di una sperduta sala della provincia centroitaliana. Sembra tuttavia un unicum, una felice eccezione tra testi che se mutuano sempre più da vicino i temi e le movenze del prodotto filmico, non ne riconoscono tuttavia la dimensione istituzionale.

Esigua è però anche la presenza di un luogo che ha rappresentato il cardine dell'infanzia e dell'adolescenza nazionale: l'oratorio, con l'annessa parrocchia e le figure di religiosi ed educatori. Sarà forse indice di una laicizzazione che incalza, a dispetto di tutte le contropunte misticheggianti e *new-age*. Non di meno, a prevalere sono le panchine, i muretti, i gradini di casa sui quali si intrattiene un gruppo di scugnizze curiose, secondo quanto prevede Rossana Campo nel suo *In principio erano le mutande*, o piuttosto i cortili di palazzoni gettati in mezzo alla campagna, come quello descritto da Simona Vinci in *Dei bambini non si sa niente*. Tra «madri che guardano e controllano dalla finestra», è questo lo spazio di una gioiosità benestante e blandamente gerarchizzata: i grandi da un lato, i piccoli dall'altro, quindi la baracca dei gelati, i pattini, il walkman. Un luogo protetto, ma proprio perciò inadeguato ad adolescenti desiderosi di crescere. Ecco dunque «un posto a parte, diverso, con leggi proprie», una squallida «Casa delle Feste» contornata di immondizie e falò notturni. In un rapido crescendo di sadismo omicida, qui un manipolo di teenagers intraprende la via del sesso. Il tutto secondo un'alternanza tragica, che mentre fa del cortile la sede di una socialità precosciente, per così dire edenica, fissa nel «rifugio segreto» un erotismo foriero di emarginazione e di inestirpabili sensi di colpa.

Con Simona Vinci entriamo nel novero del *noir*, solitamente uso a ben altri ambienti: metropolitani e sub-metropolitani. Si pensi ai ritrovi notturni di Los Angeles, setacciati da James Ellroy in *I miei luoghi oscuri*: ritrovi ad alta densità criminale, ma al tempo stesso recanti un'ultima traccia della madre del narratore autobiografico, che da una tale criminalità è stata orrendamente travolta. O si veda *American Psycho* di Bret Easton Ellis, con i bar yuppies newyorchesi gremiti di specchi e riflessi distortenti, habitat congeniale alle fantasie raccapriccianti di un impeccabile finanziere di

Wall Street. Bar, tabaccherie, locali equivoci di varia natura sono sicuramente al centro anche della più recente produzione italiana. Quanto si può rilevare, è tuttavia la tonalità nostalgica con cui i nostri scrittori li dipingono. Non si dice la retorica catalogazione che dei ritrovi milanesi offre Michelangelo Coviello in *Cuore d'asfalto*: elenco toponimico e topografico di siti d'alto bordo, intervallato a locali più periferici e popolareschi. Si intende soprattutto un romanzo come *Kriminalbar*, di Piero Colaprico. Perché qui l'aspetto elegiaco è davvero preminente, e si traduce in una opposizione secca tra il bar malavitoso e l'ipocrita interno borghese del protagonista. L'uno animato da tipi onestamente devianti come il Biscela, che «si vantava di svolgere come secondo lavoro "il collaudatore di pavimenti pelvici"». L'altro in quanto luogo di alienazione, per un soggetto che fa del cinismo la sua divisa etica, ma non cessa di riandare con la memoria a un sottomondo in cui è cresciuto e che ora non è più: «Mi avrebbe fatto piacere passare per Porta Venezia, perché ci sono nato e ho tanti ricordi. Conosco il bar tabacchi dove si giocava a biliardo, quello dove venne steso il Drago».

Non diversamente stanno le cose sul terreno del comico. Vale qui l'esempio di *Bar sport Duemila*, sempre di Benni: una raccolta di prose e novelle che ci offre l'immagine di una civiltà sepolta. Già cantore di una collettività di periferia, che trovava nel bar il suo ambito di espressione più salace (irresistibili talune figurette del primo *Bar sport*, edito da Mondadori nel 1976), lo scrittore bolognese appare ora in pieno ripiegamento polemico. Alla maniera di un Pasolini, stretto tra la *Meglio* e la *Nuova gioventù*, sempre più cupo e nostalgico egli registra del bar il tramonto inglorioso. La mutazione è temporalmente circostanziata, risale alla fine degli anni Settanta. È allora che il nostro luogo nazionale di ritrovo ha iniziato a essere insidiato da yuppismo, televisione, videogiochi, teppismo, vecchiette catodizzate, soggetti DDT (Drogati Da Telefonino); riducendosi in sostanza a un misero ricettacolo di ombre: l'isolato, l'incazzato, il menagramo, l'inascoltato. Qua e là, è ancora il luogo della varietà umana, della bizzarra narrabile, del climax e dell'iperbole surreale. Ma è l'occhio di un antimodernista romanticamente sfiduciato che ora lo scandaglia: è lo sguardo poco comico, e molto didascalico, di chi tutt'a un tratto scopre nel calcio, oggetto di inesauste e sofisticate diatribe, «l'ultima vera passione civile che riscalda il nostro popolo».

Sintomo di uno smarrimento culturale e generazionale, un tale lamento funebre echeggia anche in romanzi non vincolati a una stretta riconoscibilità di genere. In termini di poco dissimili, lo ritroviamo in Veronesi (*La forza del passato* è titolo pasoliniano), allorché vengono tratteggiati i frequentatori di un piccolo ristorante a Fregene: «Gli uomini sono brizzolati, abbronzati, asciutti, gente sportiva da circolo del tennis, i cui occhi dicono costantemente “tra poco mi faccio un bel viaggio”; e le loro donne sono tutte abbastanza belle, di quella bellezza gassosa, però, e uniformata dai ritocchi del chirurgo estetico, che le rende pressoché interscambiabili. Alla loro età mio padre e mia madre non erano così, e nemmeno gli amici che frequentavano: erano altri tempi, d'accordo, ma nei loro modi c'era un che di austero, di invernale, con cui questa nuova borghesia non sembra avere nulla a che fare».

Certo, c'è Rossana Campo a fare dei locali pubblici, senza aggettivi e senza rimpianti, una delle sedi del suo tribolato racconto picaresco. Affranta ma mai doma («comunque vanno le cose le donne hanno questa famosa vitalità»), ecco la protagonista ormai adulta di *In principio erano le mutande* ricordare un amico «conosciuto al bar di Armando», e subito fatto partecipe di una qualche «sciagura sentimentale»; eccola in pasticceria, tra dolcetti e tazze di tè, confabulare con una coetanea analogamente smarrita: «Lì tutto il pomeriggio a contarci la storia della nostra vita». È però un romanzetto di scarse pretese come *Malavida*, di Alessandro Bertante, a issare più in alto la bandiera del bar, celebrandone con candore struggente l'insostituibilità. Estremista milanese arrabbiato, ma con evidenti propensioni al gigionismo patetico, in vista di un localaccio nei pressi delle colonne di San Lorenzo, il personaggio romanzesco non ha dubbi. Sia pure equivoco, meta di spacciatori e ottusamente gestito, esso sa suscitare intime corrispondenze: «ogni persona dovrebbe avere un bar privilegiato, un posto dove sei sicuro di incontrare sempre la stessa gente, che ti racconta le stesse cose». In una metropoli ormai estranea, postfordista, rave, *new age*, qui il giovane trova una sua dimensione consolatoria ma insieme ugualitaria, perché «quando uno è triste e senza prospettive deve andare al bar, uscire di casa e respirare l'aria che respirano gli altri».

È sempre Bertante, d'altronde, a chiarire la non immediata interscambiabilità, addirittura l'opposizione, tra bar e discoteca.

Investito dal frastuono e dai fari stroboscopici, il personaggio che egli concepisce prova un senso di solitudine e di incomunicabilità sudaticcia: «Nella grande sala da ballo le luci sparate sugli occhi davano fastidio, avevo come la sensazione di essere interrogato da un ispettore di polizia»; ventenni, trentenni, «eravamo tutti impietati come dei coglioni». Per poi concludere, ubriaco: «Nessuno mi ama, però un sacco di gente mi vuole bene, possono anche incurarsi a vicenda tutta la vita, sono emozioni che non mi riguardano».

Ambito della chiacchiera, della vicinanza amicale l'uno, del corpo e di un'istintualità troppo spesso risolta in compiacimento narcisista l'altra, bar e discoteca trovano al contrario una piena consonanza in *Fluo*, di Isabella Santacroce. Al Green Bar, base da cui giovinette e quarantenni esuberanti convolano in acrobatiche e tuttavia sorvegliatissime orge, e al Bar Lina, ritrovo dei «frocifrocì e dei frocì non proprio frocì», si alterna senza particolari patemi un dancing come il Cocco, «circo ambulante di gente superstravagante». Siamo a Riccione, nei luoghi dell'eccesso e della notte. Per connotarli, basta l'insistenza dei prefissi: super-, mega-, iper-, arcì-, stra- («uno mi strafissa»); dei superlativi («fichissima»); o viceversa della diminuzione: «micro-gonna», «semisvestita». In spirito nomade, vi trascorre le sue ore migliori la protagonista, un'insoddisfatta diciottenne avida di oggettistica griffata (secondo uno stilema abbondantemente attinto, non solo dalla Santacroce, alle pagine di *American Psycho*), eppure «alla ricerca continua di una eccentricità unica, lunare».

Non può stupire se provengono dall'area emiliano-romagnola i riflessi più inquietanti di una topica dell'intrattenimento, che sta impegnando da qualche anno a questa parte la nostra narrativa. Patria pluridecennale dello svago di massa, ovvero industria dell'edonismo cosmopolita, in Emilia Romagna sembra concentrarsi nella maniera più acuta e irrisolta la contraddizione tra sbrigliamento sessuale e anomia luttuosa, tra individualità inassimilabile e confronto sgradito con la moltitudine dei pari. Di questo costume trasgressivamente uniformante ci parla anche *Fonderia Italghisa* di Giuseppe Caliceti. Con punte sapidamente *outré*, lo caratterizza un piglio da vero romanzo epico, raccolto intorno al personaggio-monumento dell'omonimo disco-club, che una mezza dozzina di trentenni dapprima realizza nella cittadina di Reggio Emilia, poi abbandona, infine ricostituisce altrove.

Va osservato che l'intrapresa economico-esistenziale non è priva di una sua cinica lungimiranza. Scartato «il pubblico massainforme», ma per nulla attratti dal «famoso contropubblico», cultural-snob e squattrinato, ciò che viene perseguito è «la terza via». L'ambizione – spiega il portaparola del gruppo – è quella «di crearci un'area di mercato ancora inesistente, di infilarci nel mitico grande centro». Progetto spudoratamente utilitaristico, che consente di trasformare «tutti» da «semplici teste di cazzo in potenziali clienti». Ma senza nessunissima remora, giacché, molto semplicemente, «il mondo va così». Ed è attorno a un tale «mondo», esattamente inquadrato nei suoi limiti di mercificazione come nelle occasioni di vitalismo euforico, che si raccolgono odontotecnici-dj, falsi guru, idraulici omosessuali, indiani padani con bonghi e sitar, broker, centralinisti, camionisti cinture nere di karate, quindi «puttanieri, ubriaconi, impasticcati che si sentono alternativi solo perché non hanno ancora trovato un lavoro».

Sono gli spazi dell'archeologia industriale ad accogliere più di frequente i protagonisti di una socialità tanto variopinta: è la città, con le sue immediate adiacenze, che se in ragione di essi non trova necessariamente una nuova e più prestigiosa qualificazione urbanistica, pure si ripopola di storie, di luoghi narrabili. Non si avverte difformità, sotto questo profilo, tra la gigantesca fonderia in disuso descrittaci da Caliceti e l'ex-fabbrica dell'hinterland milanese, alta e inquietante «come una viziosa cattedrale underground», in cui Bertante ambienta un sontuoso *rave party*; né si percepiscono distanze tra esse e il Virus, mitico centro sociale punk sorto sulle vestigia di uno stabilimento di prodotti per neonati, di cui Marco Philopat rievoca l'ascesa e la caduta in *Costretti a sanguinare*. Sorprende se mai il parallelismo narrativo che si istituisce tra uno spazio di trasgressione totale come quello dei punk milanesi nei primi anni Ottanta, e la disco-club reggiana, inaugurata un decennio più tardi secondo principi di rigorosa *Realpolitik*. Stesso pathos creativo nella ricerca del nome; stessa immagine di lavoro liberato per i personaggi che gli danno vita; stesso attrito con il mondo benpensante; stesso – o quasi – lo scontro con le istituzioni territoriali (polizia, amministratori, stampa). Identica, infine, la voglia di scissione dalla compagine sociale. Se il Virus è la «scombinata trincea scavata con le unghie nel ventre urbano», il luogo fisico dove dar libero corso a una «complicata esistenza»;

l'ex-fonderia ama descriversi come zona franca «tipica dei periodi di non contestazione», dal momento che «più la società è quadrata, più ha bisogno di sfoghi».

Non che manchi la possibilità di distinguere. Davvero abissale è la distanza che si stabilisce tra luoghi siffatti in quanto a rapporti di *gender*. L'umanità che frequenta la Fonderia è nettamente spaccata a metà. Da un lato ci sono i «suini», maschi sessualmente aggressivi a cui il narratore si rivolge in spirito fraterno; dall'altro le «vagine», oggetto delle più sfrontate concupiscenze misogine («Quando il mondo va a rotoli i centimetri [*del pene*] restano gli unici valori, credetemi»). All'opposto, il Virus è un ambiente in cui il femminismo ha preso radici, determinando tra i sessi una paritarietà non priva di tensioni, e tuttavia indiscussa. Ciò che di insospettabile i due testi hanno in comune, è non di meno il background anarchico e situazionista. «Non c'è rivoluzione senza investimento libidinale!» ammonisce Philopat; «Organizziamoci per un organismo perpetuo», risponde il protagonista del romanzo di Caliceti. Nel primo, *Costretti a sanguinare*, si celebrano i riti e i miti del punk californiano: «una corrente musicale che con il motto "live fast, die young" ha americanizzato il vecchio "no future"»; e si interpretano la musica, la festa, come occasioni immediatamente politiche. Nel secondo, *Fonderia Italghisa*, sotto la tutela di Guy Debord, troviamo un'esplicita apologia della spettacolarizzazione liberatoria e tendenzialmente autotelica: «Non ho voglia di crearmi inutili casinini con la gente», dichiara il personaggio protagonista. «Recito e mi godo la mia recita».

È in questo contesto, ostentatamente antidemocratico («Io non credo alla Democrazia. La Democrazia è solo una grande farsa per i poveri di cuore»), che prende forza il sapienzialismo trasgressivo dell'eroe calicetiano: uno pseudoartista intellettuale, eslege giusto il necessario, capace di parole d'ordine di grande effetto, e da cui forse Philopat non si dichiarerebbe troppo lontano: «Ludici! Laici! Liberi! – urla dal palco della discoteca – Essere stanca, sentire nuoce, pensare distrugge!»; «Oggi i suini non devono più dare un senso alla loro vita! La vivono e basta!» E ai sempre più incerti militanti di sinistra: «Non avete capito che ormai sogni e bisogni sono la stessa cosa». Dentro la trincea punk, e nel recinto dei «suini», vige soprattutto una comune e dolente destabilizzazione di affetti. Luoghi entrambi di un coinvolgimento totale e disini-

bito, d'accordo. Ma al Virus come in Fonderia resta la donna la fonte di tutte le insicurezze. Lei, nevroticamente oblativa o disposta in piena intelligenza alla coppia aperta e a rapporti sentimentali plurimi, pronta a minare la immatura virilità dei giovani partner.

Siamo in conclusione. Al tema del corpo e delle sue proprietà, ci riconduce un luogo solitamente poco visitato dai nostri narratori: la palestra. Dominante in un romanzo come *Cardiofitness* di Alessandra Montrucchio, essa fornisce anche il filo conduttore all'aneddotica sapienziale di Antonio Franchini in *Quando vi ucciderete maestro?* Impegnata a ripercorrere una storia d'amore nata tra bilancieri e leg-estensore (lei ventiseienne e colta, lui ancora adolescente), la scrittrice torinese indugia su un *milieu* nettamente provinciale e piccoloborghese: un microcosmo popolato di figure, ma dalla visuale ristrettissima, si può dire uniforme. Regina d'Alcalà, la Modella, la Scopa, il Bestio, il Babbino, Sing Sing sono altrettante macchiette, protagonisti vuoti di «quella riproduzione ginnica di Radio Serva che è una palestra». Dove il furbastro di turno, il padrone, si fa improbabile apologeta del sudore e dei contatti fisici, cioè di una pratica che sul tramonto del corpo, all'alba del virtuale, garantirebbe un salutare guadagno in termini di autenticità e di naturalezza.

Al confronto, assai più eroica, virilistico-delirante, è la palestra vista da Franchini. La sua prosa svara tra ring e tatami su cui si combattono duelli a base di brutalità animalesche e di eleganze micidiali. In sottoscala polverosi, oppressi dal fetore di piedi, come in linde sale modernamente attrezzate, essa contempla fanatici di periferia, vigili urbani metodici, quarantenni coriacei in fase di apprendimento permanente, ragazzotti esperti di amminoacidi e proteine, zelatori dell'anatomia muscolare, maestri smaniosi o se-rafici e un poco intontiti dalla saggezza. Tutto un catalogo si snocciola, rivelando storie quasi mai eccezionali, ma inimitabili. Loro obiettivo precipuo non è un'autobiografia topicamente fondata. È piuttosto la celebrazione strenua di una fisicità marziale, attraverso il confronto demistificante con la parola letteraria. Fino a un segno inimmaginabile si mostrano simili, per Franchini, «le vanità» del corpo e della mente: «grande spreco di studio e di proponimenti, infiniti sogni d'impatto sulla realtà, ma sono finzioni entrambe». Una scommessa ambiziosa è sottesa alle pagine non romanzesche di *Quando vi ucciderete maestro?* Aggiornando una le-

zione che da Renato Serra e dai vociani risale verso gli autori del Gran Secolo, si tratta di fare perno sui luoghi dell'aggressività coltivata per un discorso *en moraliste*. Di modo che le massime siano statuarie, scolpite, così come si conviene all'ambiente: «qualunque attività si pratichi al mondo, sport, arte o semplice vita, c'è chi ama elevarsi al rango degli stilisti e chi prova una soddisfazione particolare nel degradarsi a quello di bestie».

Elevarsi, degradarsi. Consiste in questo la visione eroica di Franchini: in una gerarchia di istinti, in un alto e in un basso, che la palestra permette di illuminare più da vicino, ma che ha valore metafisico. Un eroismo certamente urbanizzato, coerente con un mondo antiomerico, che non prevede più samurai, e che va accettato per ciò che è. Il risultato resta comunque sorprendente. Chiuso questo insolito volumetto, non si sa più bene se sia la letteratura una metafora della vita, o l'agonismo disperato che si esprime nella palestra una mimesi più trasparente, e tanto meno ipocrita, della letteratura. Se la palestra è uno specchio degradato dell'Arte, o il combattimento una propensione inane per sopportare la propria estraneità ai regni della Bellezza.

L'ORIZZONTE NAZIONALE
Metropoli centro
e periferia:
vedi Napoli
e poi basta

di Giovanna Rosa

Recentemente gli scrittori italiani hanno scoperto lo spazio tipico della modernità. Nella produzione di genere, giallo nero e fantascienza, dominano gli scenari urbani. Vari narratori prediligono prospettive scorciate ed eccentriche, mostrando il degrado delle periferie, i luoghi di basso consumo, l'accumulo strabordante dei rifiuti puzzolenti. Oppure schizzano il ritratto di Milano e Genova sullo sfondo di una stagione lontana. Ma delle odierne metropoli non si dà un ritratto corposo e riconoscibile. Con una sola eccezione...

Sulla soglia del nostro viaggio dentro le metropoli di carta c'è un libro che si impone per l'esemplarità del titolo: *City* di Alessandro Baricco. Nella bandella, l'autore dichiara di averlo «costruito come una città, come l'idea di una città». Sarà anche vero che nel racconto di Gould e di Shatzy «le storie sono quartieri e i personaggi sono strade», ma al lettore tutto ciò appare solo un progetto ambiziosamente balzano, privo di spessore rappresentativo: la bravura di Baricco è sempre indubbia, ma il manierismo compositivo, dopo *Castelli di rabbia*, rischia davvero di girare a vuoto, e quell'«idea di città» resta un buon suggerimento e nulla più. Per intanto, l'indicazione vale a mostrare la direzione del percorso: la narrativa italiana sembra finalmente aver abbandonato la riluttanza a confrontarsi con lo spazio elettivo della modernità. Anzi, il panorama romanzesco di fine millennio è affollato, se non di ampi affreschi metropolitani, di opere che strutturalmente privilegiano gli orizzonti di vita urbana. E se in alcuni bravi scrittori è ancora vivo l'interesse per le sorti esistenziali di figure che attendono la morte nella dimensione un po' opaca delle «città del silenzio» (esemplare l'ultimo libro di Piersanti, *Luisa e il silenzio*), per lo più a dominare è lo schizzo franto e disordinato di una geografia lontana dagli spazi angusti e dai tempi lenti del municipalismo provinciale.

Accantonata definitivamente la tradizionale prospettiva rurale e strapaesana, le schiere dei cosiddetti «giovani narratori», a qualunque raggruppamento o scuola appartengano, hanno acquisito la consapevolezza amara e strafottente che i destini dell'io si compiono, magari abortendo, nella dimensione della collettività più ampia. Il punto di svolta è segnato da alcune opere dell'ultimo decennio, in cui il luogo dell'azione non solo condiziona la fisionomia del protagonista, ma segna il timbro complessivo del romanzo: la Torino di *Tutti giù per terra* (Culicchia), la Bologna di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (Brizzi), la Venezia di *Occhi sulla graticola* (Scarpa). E accanto, naturalmente, i racconti dei «cannibali», in cui la scrittura sincopata, la composizione a intarsio, le tecniche di straniamento denunciano lo stravolgimento delle percezioni di realtà indotte dai meccanismi di uno spazio-tempo metropolitano, sovraccarico di merci e vorticoso negli scambi: c'è chi festeggia «capodanni» e «seratine» in una Roma dove l'ordinaria rassicurante banalità si capovolge in violenza insensata (Ammaniti) e chi frequenta con frenesia consumistica i supermercati centrali e periferici di una Milano ormai plasmata dagli spot pubblicitari di Mediaset (Nove). Ora, a fare loro compagnia sono arrivati, dalle diverse regioni d'Italia, magazzinieri abbandonati (Nori, *Bassotuba non c'è*), manager di multinazionali (Nata, *Il dipendente*, *La resistenza del nuotatore*), sportivi frustrati e vendicativi (Governi, *Il calciatore*), ragazzi perbene chiusi nel falso movimento di gorghi mentali (Nesi, *Fughe da fermo*), traduttori gay, a cui una «tribù» di amici telefonicamente dipendenti chiede consigli e dà conforto (Golinelli, *Come ombre*): tutti costoro vivono ormai immersi entro i confini tracciati dalle dinamiche dello sviluppo cittadino. Quand'anche la scrittura rievochi le esperienze di una stagione adolescenziale passata nei borghi suburbani, la contiguità con l'area industriale non solo corrode le tranquille consuetudini familiari ma accelera il disfacimento dei rapporti di intrinsechezza amicale: la coesione organica della antica comunità si disgrega sotto l'urto della demenza cupa (Spinato, *Il cuore rovesciato*).

Radicalmente urbana è l'ambientazione prescelta anche dall'altra schiera che anima il sistema letterario di fine secolo: le scrittrici, affermate o esordienti. *Voci* e *Buio* di Dacia Maraini si svolgono in affollati condomini della capitale; la «bruttina stagionata» della Covito ricerca «un terra-terra di sesso e niente più»

nelle zone cittadine dove si trovano pornoshop e discoteche gay; il viaggio di formazione di Helena, nata da genitori ebrei polacchi, prende avvio nella Milano del dopo Sessantotto (Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*). Se Elena Stancanelli ama i vapori ammorbanti dei distributori di benzina aperti sui raccordi anulari (*Benzina*), il chiacchiericcio brioso cui si abbandonano le ragazze di Rossana Campo (*In principio erano le mutande*) suona affatto estraneo ai pettegozzi malevoli che circolano nei cortili paesani. Non c'è da stupirsi: la narrativa femminile esplora e incide le tracce della propria differenza nello spazio elettivo dell'emancipazione liberatoria. Per quanto difficili siano i percorsi di crescita dell'io nell'anonimato e nel disagio metropolitani, nessun rimpianto può avvolgere la condizione di subalternità muliebre su cui si reggeva il mondo arcaico e patriarcale delle campagne. Seppur la rievocazione di un passato lontano ne ricostruisce le quinte di sfondo, gli accenti di nostalgia regressiva dileguano subito, cancellati dalle note acri di una consapevolezza angosciosa: una solitudine straziata alberga nei libri conturbanti di Laura Pariani, ambientati nella Lombardia contadina «con la fame, la miseria e la gnurantìgia della povera gente».

Proprio perché l'orizzonte della modernità sembra aver finalmente conquistato anche la nostra letteratura più recente, il tentativo di tracciarne una mappa precisa chiede la scelta di una griglia ordinatrice, che oltrepassi la più ovvia compilazione descrittiva: ma, per un repertorio di testi così eterogeneo e articolato, una tassonomia classificatoria per registri stilistici o procedimenti narrativi si rivela poco efficace. Le tecniche di montaggio e le cadenze espressive sono, infatti, molto diverse, talvolta opposte: la progressione dell'intreccio può privilegiare ora lo sviluppo sfasato di vicende parallele ora le scansioni lineari della banalità quotidiana; le arcature ampie della trama romanzesca si affiancano alle misure scorciate del racconto; sui procedimenti analitici dell'introspezione psicologica prendono il sopravvento le forme agili del dialogato; a un dettato medio, spesso limpidamente monocorde, si contrappongono sia le accensioni di pathos vibrante sia i timbri dell'oralità scaltramente trasandata. Più proficua, allora, si mostra l'adozione di un duplice criterio di lettura che chiarisca la tipologia delle funzioni compositive: da una parte le coordinate di genere che sorreggono la compagine strutturale, dall'altra l'orientamento del punto di vista focalizzato sulla dialettica centro-periferia.

Sul versante «generico», lo sfondo urbano si impone, per statuto, nella serie fortunata dei polizieschi nostrani: nelle sfumature più cianotiche, giallo e nero coprono l'intero stivale. Mentre *Kriminalbar* di Piero Colaprico recupera, nella mescolanza di ultrapatetismo e cinismo trucibaldo, la ferocia livida degli scenari ambrosiani di Scerbanenco, l'*hard boiled* di scuola americana servito in salsa partenopea si trasforma in *Nero metropolitano* (Michele Serio). Se la Vigàta siciliana del commissario Montalbano ricalca soprattutto le sagome cittadine care all'immaginario letterario, isolano e non, in *Almost Blue* di Lucarelli la dotta Bologna acquista lineamenti di incisiva crudele credibilità. In una città che non è mai «quello che sembra», in cui le contraddizioni si sprecano («Comune rosso e cooperative miliardarie», «Tortellini e satanisti»), si scatena la furia omicida di un paranoico serial killer che, assordato da musiche rock e campane infernali, si accanisce sui corpi nudi di studenti e studentesse; l'ordine potrà essere ricostituito solo grazie all'«istinto cocciuto» e alla «concretezza selvatica» di una donna poliziotto di origine meridionale e alla «cecità» di un ragazzo che «Bologna non l'ha mai vista. Ma la conosce bene», perché sa decifrare il colore delle sue voci. E la prosa nervosa e concitata di Lucarelli, nel montaggio alterno di prospettive diverse, esalta i procedimenti seriali della narrativa gialla, confermando la vitalità della scuola emiliana.

Anche in un'altra produzione di genere, per quanto poco frequentata dai nostri letterati, l'ambientazione metropolitana è d'obbligo: la *science fiction* e i suoi immediati dintorni.

Quando l'invenzione immaginosa non si proietta nell'universo acronico e atopico delle galassie lontane e si cala nello spaziotempo di una stagione prossima ventura dominata dalla tecnologia, è la capitale per eccellenza dello sviluppo post-industriale a innescare il meccanismo narrativo. In *Nell'anno della Signora* di Formenti, una plumbea Milano in rovina ospita il conflitto canonico tra passato e futuro, modulandolo sull'opposizione di equilibrio naturale e ibernazioni artificiali. Nella stessa città, disegnata da Roberto Perego con le tinte fosche di *Blade Runner*, imperversa, in un climax di splatterismo sconclusionato, una lotta per bande alla conquista di informatici «Rv-killer» di micidiale potenza distruttiva: però, non basta indicare le strade e le piazze del capoluogo lombardo, né richiamare i gruppi multietnici che si conten-

dono i quartieri periferici perché «la giungla urbana assassina in cui tutti vivevano» acquisti l'evidenza dichiarata dal titolo *Milano 2019. Linea di confine*. Declinata al femminile, anche la «fantascienza» di Nicoletta Vallorani prende ispirazione dagli «avanzi diroccati» di Milano-Terra: e nel binomio è il primo termine a inglobare il secondo, perché «come sempre, tutto inizia da lì». La ricerca investigativa di Penelope DR, detective sintetica, si snoda fra mutanti, bambine psichedeliche, telepati e *morelos*, abitanti ibridi di Rogoredo, Bicocca e piazza Santo Stefano. La Torre Velasca è ormai un rudere, la pioggia di fango nasconde le guglie del Duomo, e tuttavia l'intonazione espressiva, pervasa di umori ironicamente corrosivi, mentre sbeffeggia la banalità orrorosa del cyber sanguinolento, sollecita il pubblico a sfatare le mitologie menzognere della nostra più riconoscibile quotidianità.

In sintonia con i motivi diffusi della cultura giovanile e nell'intarsio di paradigmi compositivi meno rigidamente strutturati, si muove Alessandro Bertante in *Malavida*, pubblicato dalle edizioni Leoncavallo. Intellettuale precario, autore di una guida della Lombardia, il cui incipit suona «La Pianura Padana è terra di deboli emozioni», il protagonista ci conduce, per una settimana, attraverso i luoghi canonici della Milano alternativa di fine secolo: il quadro cittadino che ospita gli scazzi punkettari di Alessio restituisce il clima di una metropoli disorientata, ma non priva di identità; così le figurine, schizzate a punta sottile, occupano con menefreghismo disinvolto e sbracato una scena collettiva dinamicamente aperta; solo stupisce che il finale sparga sull'acido e le luci psichedeliche dei concerti *rave* la melassa dolciastra del sentimentalismo rosa. In fondo i ribelli sessantottini di *Porci con le ali*, palesi fratelli maggiori di questi frustrati contestatori, attivavano con i lettori coetani un dialogo più generazionalmente spavaldo.

Un ultimo campione di «genere» ci è offerto, infine, da due libri che si propongono, sin dal paratesto, come guide cittadine. A stupire non è certo la tipologia, fortunata e ormai plurisecolare, ma i nomi degli autori che vi si sono cimentati: *Una gita a Firenze* è firmata da Enzo Fileno Carabba e *Venezia è un pesce. Una guida* da Tiziano Scarpa. Il primo, abbandonate le foreste fluviali e gli spazi celesti, dove si consumavano divertenti mutazioni genetiche, si mette a girovagare per i più familiari quartieri medicei: calatosi nei panni di un Giamburrasca postmoderno, descrive con occhio

straniato l'antica capitale del Granducato di Toscana, il cui ordine armonico è ormai diventato un «gran casino» affollato di orde turistiche. Nel secondo, la raffigurazione antropomorfa della città lagunare (*Piedi, Gambe, Naso* ecc., così si intitolano i capitoletti, a eccezione dell'incongruo *Libri*) tradisce una dose di snobismo intellettuale un po' stucchevole, che mal cela la furberia dell'operazione editoriale. A risarcirne in parte la gratuità, è il veleno che, per acconsentire alla metafora, sta nella *Coda*, una «microantologia di testi veneziani»: nel raccontino *Le pietre assassine*, dello stesso Scarpa, il claustrofobico fascino artistico della Serenissima chiede un sacrificio di morte. Come per l'altrettanto sfizioso romanzo di Baricco, anche per questa *Guida*, vale più l'idea progettuale, condensata in un bel titolo, che la forza rappresentativa della scrittura.

Nondimeno, proprio lo scacco compositivo di questi due autori di sicuro profilo stilistico chiarisce un tratto distintivo del nostro atlante cartaceo. La city, poco importa se ricca di cultura o di traffici, percorsa da abitanti indaffarati o nullafacenti ma tutti contagiati dal nevrotico «disagio della civiltà», è lo sfondo prediletto su cui proiettare destini individuali e storie collettive: e tuttavia di quella scena non si dà corposa suggestiva raffigurazione. La maggior parte dei nostri scrittori assume narrativamente l'orizzonte della modernità urbana ma stenta a metterne a fuoco con evidenza riconoscibile i lineamenti specifici. Ecco perché l'ultimo libro di Baricco indicava la soglia del percorso: esemplare nella sua aspirazione architettonica, è altrettanto significativo per le figure d'assenza e di vuoto entro cui quell'«idea di città» si cala.

A confermarci questa sfasatura è l'altro criterio di lettura che, attento al punto di vista, documenta l'opposizione nevralgica fra centro e periferia. Non è, sia chiaro, una questione di tecniche descrittive né, tanto meno, un problema di tipizzazione realistica: si tratta piuttosto di una scelta di campo prospettico che della totalità metropolitana ritaglia le sezioni ultime e estreme. Da questo osservatorio *borderline*, gli scrittori di fine secolo scrutano e mostrano l'«inferno» dell'hinterland, l'«altrove» del suburbio, il deserto caotico delle bidonville. L'agglomerato soffocante di una città «enorme, senza confini, piatta» (Bruno, *Cirlé e altri racconti*) non prevede la dinamica tra spinte al radicamento e moti d'estraneità, processi d'integrazione e ansie d'evasione, perché l'individuo, fo-

restiero a sé e agli altri, smarrisce il senso della propria identità e confonde le misure del tempo e dello spazio.

Nell'abrasione delle caratteristiche storico-urbane, ogni distinzione sociale si annebbia: qui abita e si muove una «massa» indifferenziata che, ben diversa dalla «folla» delle metropoli, si aggrega per bande, agisce «in branco», si affida a coloro a cui solo la devianza pare offrire occasioni di temerario riscatto. Nelle «nuove periferie multietniche», per adottare un'efficace etichetta di Fulvio Panzeri (*Altre storie*), il degrado anonimo campeggia: se il «grande raccordo» di Lodoli abbraccia una città babilonica e allucinante, l'«erba cattiva» di Andrea Carraro nasce nei dintorni della stessa capitale, pervasa dalle furie di una brutalità che colpisce a caso. Novelli «palombari sociali», questi autori non si calano più nei sottosuoli cittadini, ma si abbandonano alla deriva di un moto centrifugo che aliena l'io e chi lo racconta, disperdendone le risorse di umanità negli interstizi lugubri e infidi dell'urbanizzazione selvaggia. Ciò che colpisce in questi libri non è l'empito della denuncia, e nemmeno la gamma eterogenea dei procedimenti struttural-compositivi cui è affidata – ancora una volta le opzioni linguistico-espressive e le tecniche di narrazione sono le più diverse –, quanto piuttosto l'uniformità topologica che assume sempre in tutti l'esperienza della modernità. Nell'ottica negativa della marginalità eccentrica, che richiama la pasoliniana vita violenta senza però l'ardore ossimorico della «disperata vitalità», il quadro metropolitano è livellato e monocromo, privo di segnali d'orientamento, povero di determinazioni geografiche. Il paese delle «cento città», dell'immedicabile frattura Nord-Sud, dei più recenti «distretti» produttivi, delle rivalità accese fra le capitali, in campo letterario si appiattisce su una figura orrida di megalopoli scontornata. Visione simbolica del villaggio globale? Allegoria dell'omologazione planetaria? Emblema dello «spazio liscio» dell'ipermodernità? Forse nelle intenzioni degli autori; nella pratica di scrittura, balugina piuttosto lo struggimento aggressivo di un rimpianto represso per le antiche comunità organiche, dove stupidità e violenza certo non mancavano ma fermentavano occulte nell'intimità insana delle mura domestiche e si arroventavano nel silenzio omertoso del familismo amorale.

Quando lo sguardo del narratore abbandona le zone di confine e tenta d'abbracciare l'interezza contraddittoria delle dinami-

che urbane, il volto metropolitano si compone per scorci e schizzi giustapposti, spesso efficaci per ruvidezza ma sempre privi di profondità prospettica. Ad accamparsi, in questi testi, sono i cosiddetti «non-luoghi», spazi aperti di uno sviluppo economico postfordista che non solo cancella la dimensione naturale, ma tutto ingloba nella circolazione frenetica delle merci: e nell'elenco iperrealistico di etichette targhe marche di prodotti e oggetti, nulla distingue il supermercato di Santo Domingo dalla Esselunga di Bollate. Lunghi dal rimandare a un paradigma interpretativo post-moderno, l'immagine che circoscrive la società contemporanea entro la sfera del consumo affonda le sue radici nella tradizione intellettuale d'inizio secolo, quando esplose il ciclo espansivo dell'urbanizzazione capitalistica. Il tratto di novità sta semmai nello slittamento del fuoco narrativo sino al termine ultimo della catena distributiva, laddove si accumula la massa strabocchevole dei rifiuti: sì, proprio quelli raccolti dalla Nettezza Urbana. Esemplari di questa tendenza sono due romanzi recenti, accomunati dalla stessa attenzione per i lavacassonetti, le tecniche di spurgo, i problemi dello smaltimento. In *Stramonio* di Ugo Riccarelli, è la voce ingenuamente straniata del protagonista a rievocare le tappe di un'iniziazione alla maturità via pattume: grazie alla solidarietà brusca dei compagni dell'ARIA (Azienda Rifiuti Inquinamento e Ambiente) e all'amicizia affettuosamente scorbutica del loro caposquadra, Stramonio impara non solo a conoscere gli uomini selezionando ciò che essi gettano via ma a recuperare il senso del proprio destino attraverso la fatica di un lavoro che dà ordine e pulizia all'intera collettività. Nell'altro, *La discarica* di Paolo Teobaldi, un narratore esterno, ma molto partecipe e più intellettualmente pretenzioso, ripercorre le vicende private e professionali di Tiziano Rossi detto Tizio, seguendone le idiosincrasie olfattive, dal fallimento matrimoniale all'allestimento di una mostra: «L'odore delle cose. Cinquant'anni di accumulazione secondaria», ovvero gli scarti puzzolenti del nostro spreco quotidiano. Peccato che, in entrambi i libri, il piglio iniziale si affievolisca nel corso del racconto, sfilacciandosi in trovate insulse o eccessivamente insistite (il liceo dove studia Stramonio è intitolato a «Rodolfo Ippolito Fiuti», la massima fetenza rifluisce sotto il Palazzo dei Duchi, sede del potere politico; alla emblematicità del soprannome Tizio corrisponde il catalogo rituale delle pulizie domestiche) fino a esasperarsi nel cli-

max finale: il tono apocalittico a cui si abbandona Riccarelli è solo l'altra faccia dell'*happy end* che, in fragranza di calicanto, chiude il romanzo di Teobaldi.

La città acquista lineamenti riconoscibili solo quando il narratore abbandona lo scenario contemporaneo per proiettare le vicende dei personaggi sullo sfondo limpido del ricordo individuale o della memoria storica. Ecco allora, animata in un suggestivo gioco di luci ed ombre, la Milano del *Talento* (Cesare De Marchi) e la Genova dei caruggi nella *Regina disadorna* (Maurizio Maggiani). Nel primo l'io narrante, in una prosa elegantemente orchestrata, spesso mossa da fremiti di sostenutezza espressiva, traccia la parabola di un percorso esistenziale che si sviluppa lungo precisi itinerari urbani. Acconsentendo al suo moto altalenante fra intraprendenza e frustrazione, il lettore accompagna il protagonista Carlo nel reticolo dei quartieri popolari che fanno da corona ai giardini della Palazzina Liberty, lungo i viali alberati della circonvallazione, nelle strade vivaci del centro, ricco di lavoro e mondanità, fino alle tangenziali gremite d'auto. Ne emerge il profilo affettuosamente perfido del capoluogo lombardo negli anni del dopoguerra e del primo boom economico, dove si incrociano la spavalderia senza scrupoli degli affaristi, la spocchia degli intellettuali falliti, le aspirazioni al benessere delle famiglie «decorosamente malestanti». L'esplorazione della metropoli, entro cui si consuma questa vita poco talentosa, disegna il tracciato di una società ancora sospesa fra le abitudini tradizionali e le tensioni inquietanti di una modernità che si affaccia improvvisa: quanto più Carlo, animato da una «caparbia sete di felicità», le sfiora senza mai esserne coinvolto esibendo un candore non si sa se stupido o beffardo, tanto più diventa cittadino esemplare di una collettività investita da uno sviluppo che non riesce a governare.

Molto diverso, ma altrettanto seducente, il ritratto della città portuale di inizio secolo da cui muove la vicenda di Paride e Sascia, nella *Regina disadorna*: i colori, gli odori, le voci dei traffici e mercanteggiamenti invadono la pagina e ci restituiscono l'atmosfera di Genova, «grande tra le città del mondo». La scrittura di Maggiani ha un tono epicamente ricercato, arricchito da intarsi dialettali e cultismi aulici, che allestiscono una scena leggendaria, segnata nondimeno da corpose tracce di storia locale: quando la trama abbandona l'animazione vivace degli angiporti e l'oscurità

profumata dei retrobottega, per inoltrarsi nei paradisi primitivi delle isole del Pacifico, il romanzo perde mordente. La struttura bipartita del testo è segno di una cesura non solo spaziale: la miscelazione di concretezza operosa e magiche malie che aveva caratterizzato le figure protagoniste nella Genova antica svapora nelle note false dell'esotismo di maniera. Così la sequenza finale con il vecchio ronzino Ursus, controfigura dell'elefante imbizzarrito che all'inizio aveva atterrato la madre di Sascia, accusa l'insensatezza del caso, non la forza ineluttabile del destino: e sancisce, semmai, il tramonto di una città che non è più «grande davvero, tanto grande e fascinosa e indispensabile, che era impossibile non arrivarci un giorno, anche per il più inaccessibile e lontano tra i potenti».

Una sola vera metropoli si staglia nel recente panorama letterario: un'eccezione che suona quasi paradossale. Per i nostri scrittori, la città italiana che merita di essere raccontata nell'esemplarità contraddittoria del suo sviluppo tumultuoso è Napoli.

Annunciata, con toni vividi e crudeli, dalle voci femminili di Fabrizia Ramondino (*Star di casa*) e di Elena Ferrante (*L'amore molesto*), la capitale meridionale diventa la protagonista ingombrante e prepotente della narrativa di fine secolo. Non sappiamo se gli autori abbiano accolto l'invito lanciato dal sindaco Bassolino, all'indomani del G7 in risposta alla provocazione di chi, come La Capria o De Luca, la dichiarava ormai «inenarrabile» («Tuttolibri» n.918, agosto 1994); certo è che, in questi anni, i libri ambientati nei Quartieri Spagnoli, a Mezzocannone, Salita Concezione e Montecalvario, Chiaia e Mergellina si accalcano sui banchi delle librerie, proponendo ai lettori il ritratto di un'insultante macerata modernità. L'ultimo arrivato esibisce in copertina il nome di una famosa strada del Vomero, *Via Gemito*, e porta la firma di Domenico Starnone. Accantonati gli ambienti chiusi delle aule scolastiche, la vicenda del protagonista narratore, alla ricerca delle proprie origini, si aggira nell'intrico solare e buio dei quartieri, colmi di melanconia euforica e di gloriose infelicità, che si affacciano sul più bel golfo d'Italia.

Anche le opere di Beppe Lanzetta ostentano nel titolo il carattere equivoco di una dimensione che pare coniugare i poli opposti del sottosviluppo levantino e del postmodernismo d'oltreoceano: *Un Messico napoletano*, *Tropico di Napoli*, *Figli di un Bronx minore*. Nelle catene anaforiche che ossessivamente punteggiano

la sua prosa, prende luce la fisionomia inedita di una collettività tanto desiderosa di uscire dalle sacche di miseria e umiliazione del passato, quanto attratta dai gorgi di uno sviluppo convulso che brucia le energie vitali: in questo luogo di modernità cieca, dove il progresso procede a sghimbescio e spesso a ritroso, la ricchezza non nasce mai dal lavoro e i traffici malavitosi contaminano ogni sforzo di rinnovamento. Il macrocosmo napoletano è sempre il regno elettivo dell'umoralità irriflessa, della visceralità ardente che alimenta ora gli istinti d'aggressività spietata ora la brama disperatamente possessiva di corpi e denaro.

Sia Giuseppe Ferrandino in *Pericle il Nero* sia Michele Serio in *Pizzeria Inferno* si premurano di dichiarare che «ogni riferimento a luoghi esistenti è casuale», ma il vezzo ultraletterario non fa che esaltare per contrasto la napoletanità dello sfondo ambientale. La sequela ridondante dei toponimi che sorregge il racconto di entrambi rinforza l'evidenza corposa di un tracciato di luoghi, vie, quartieri a cui il colorismo pittoresco imprime un segno inconfondibile. Serio punta a esiti di splatter repellente – morti viventi che ritornano dalle cavità infernali – più vicini al tremendismo del granguignol che all'ironia beffarda della *pulp fiction* alla Tarantino. Ferrandino innesta i procedimenti delle sceneggiature cinematografiche sulle inflessioni di un'oralità popolare, scandita su un dialogato secco e incisivo, che allude al dialetto soprattutto nell'ordito morfo-sintattico («si è stato zitto», «lei ci teneva una fissazione»).

In tutti questi libri, unica autentica protagonista è Napoli: a darle centralità è la tecnica di fisionomizzazione adottata dai vari autori per tratteggiare i loro personaggi. Figure fumettistiche o sagome stilizzate, i protagonisti di Ferrandino, Serio e Lanzetta non hanno lo spessore di un carattere: basta il nome, o meglio il soprannome a definirne il profilo; sono tipi esemplari di un'umanità poco intelligente, spesso furba, sempre eterodiretta che si arrabatta nella centralissima via Medina come nei sobborghi degradati di Forcella. Il montaggio franto e veloce, che contamina il ritmo melodico delle canzonette con le note percussive del jazz o del blues e frammischia gli schizzi del bozzetto con le schegge dell'immaginario americano di massa, esalta la brutalità con cui il nuovo si innesta, irrobustendole, sulle abitudini inveterate: la repressione atavica del desiderio si rovescia in licenziosità morbosa e corrotta; la

fame nera in ingordigia bulimica. Il cortocircuito è troppo facile e immediato per produrre squarci di visione illuminanti; la miscelazione di cadenze dialettali e sound made in Usa crea effetti di ridondanza fastidiosa, di fibrillazione stilistica eccessiva: nella Napoli-San Francisco del cattivo tenente continua a riecheggiare in sottofondo il ritornello antico di Carosone. Peggio: il parallelo esplicito o mascherato fra Afragola e Chicago, Mergellina e Las Vegas suggerisce il rimpianto assurdo per gli «anni innocenti e spensierati» di una stagione appena passata, quando «la città era povera ma non feroce, povera ma dignitosa, povera ma sapeva ancora ridere» (*Tropico di Napoli*). Eppure nell'assemblaggio di sequenze narrative che crescono metastaticamente e nell'arrangiamento di timbri dissonanti, emerge il grumo di contraddizioni che è al centro dell'odierna questione meridionale: un processo di modernizzazione urbana che ha saltato le tappe produttive dello sviluppo per raggiungere traguardi di ricchezza distorta, in cui gli affari sono trattative losche, la rete commerciale è costituita dagli spacciatori di droga e cassette pornografiche, il sogno del benessere è sempre consegnato, come in Matilde Serao, alla vincita al lotto. E al pari di un secolo fa, per scoprire il carattere autentico di questa collettività minacciosa e dolente il lettore deve visitare il ventre di Napoli, o meglio calarsi «Nel corpo di Napoli».

Il romanzo di Montesano è un libro importante, costruito con grande perizia compositiva e su un registro stilistico abilmente orchestrato. Poche le concessioni al colore locale: anche l'opposizione convenzionale fra la città solare e il mondo infero delle fogne, dove si celebrano strani riti alle divinità ctonie, si riscatta grazie alle note amaramente grottesche dell'humour nero. Il salto espressivo è dato dall'intonazione equivoca della voce narrante, che pur appartenendo a uno dei due protagonisti, non sollecita mai il lettore a credere alle loro fasulle paranoie intellettuali. Il narratore trascrive con tanto maggior implacabilità i roveli crucciosi dei due eterni studenti sfaticati, quanto più sornionamente ne prende le distanze e ne svillaneggia l'indolenza logorroica, il ribellismo inconcludente, il gusto narcisistico della provocazione velleitaria. La progressione narrativa non potrebbe essere più lontana dall'intraccio fumettistico che negli altri libri accumulava fatti e misfatti, sgarri e vendette; il ritratto della collettività partenopea si compone su un diagramma di linee affatto contrario a quello delineato dai

«neri metropolitani»; e nondimeno il romanzo di Montesano avvalorava il paradosso di una modernità priva di ogni tensione di sviluppo; anzi, con furia ancor più denigratoria mette sotto processo l'intellettualità borghese che dovrebbe orientarla. Anche nel *Corpo di Napoli* non c'è spazio per la dimensione lavorativa, ma se in Ferrandino o Lanzetta l'incubo dei soldi combattuto con lo spaccio di sesso e droga è come giustificato, riassorbito nei giri infimi del sottoproletariato, i personaggi di Montesano incardinano la loro esistenza sul rifiuto ideologico della fatica operosa: per scelta poetica, per rivalsa edipica, per contestazione generazionale, forse per attaccamento sincero alla cultura profonda della città. Così nelle volute ampie e lente di una scrittura raffinata, ricca di citazioni letterarie e di suggestioni filosofiche, si brucia senza residui né speranza di riscatto la tradizione umanistica dell'idealismo meridionale. In copertina, una splendida foto in bianco e nero della costa di Bagnoli conferma che ancora, in verità, il mare non bagna Napoli.

L'ORIZZONTE NAZIONALE Paesi e campagne: a passi sghembi verso la modernità

di Mauro Novelli

Tutti i grandi scrittori del nostro Novecento si sono confrontati con l'Italia minore dei campi e dei borghi. Oggi, però, le cose sembrano stare diversamente: l'universo agreste e paesano sta uscendo sempre più velocemente dal mirino dei narratori italiani.

Dove sono infatti finite le virtù del «comune rustico»?

E cos'è successo al salotto della signorina Felicità? Del resto l'Italia non è più il Paese dei paesi, ma quello delle «cento città» il cui malessere profondo non trova chi lo interpreti letterariamente.

Vale la pena di arrischiare subito un'impressione preliminare, prima ancora di mettere a fuoco: che l'universo agreste e paesano stia uscendo sempre più velocemente dal mirino dei narratori italiani. A tramontare è uno scenario per secoli tra i più frequentati nelle nostre belle lettere, e che per gran parte del Novecento è rimasto al centro del quadro, sostenuto prima dal ruralismo littorio e poi dagli slanci neorealisti; infine recuperato innumerevoli volte, in toni spesso furenti o malinconici, nel momento in cui l'Italia si è avviata a passi sghembi verso una compiuta modernità.

D'altronde, pur senza ricavarne meccanici determinismi, pare opportuno ricordare che se all'indomani dell'Unità tre italiani su quattro vivevano in campagna, oggi la percentuale si è esattamente rovesciata. Il nostro non è più il Paese dei paesi, ma quello delle «cento città». E così, non stupisce che la dimensione municipale media – più ancora che quella propriamente metropolitana – sia tra i fondali preferiti dai nuovi autori, sino a dar vita a un vero e proprio filone della *Piccola città bastardo posto*, per citare un ica-stico titolo di Roberto Barbolini, a sua volta ripreso da una canzone di Guccini. Non c'è che l'imbarazzo della scelta, tra la Modena di Barbolini, appunto, e la Prato di Nesi, la Caserta di Piccolo, la Parma di Nori, la Cagliari di Atzeni... bersagli ora di rab-

bie tempestose ora di distacchi *blasé*, quando non di tenerezze contropelo o fruste nostalgie.

Obiettivo primario di queste pagine è però verificare la «resa finzionale» delle *locations* non cittadine (magari definendo con l'ONU «urbani» i nuclei abitativi che contano più di 20.000 abitanti). È questo, come è noto, un ambito nel quale sopravvivono marcatissime differenze regionali, inevitabilmente destinate a riverberarsi nei testi. Paesi e campagne si sono riformulati dappertutto in modi diversi, e i loro abitanti – e i loro scrittori – con essi. A passi sghembi verso la modernità, si diceva. Se occorresse una riprova, basterebbe confrontare i microcosmi delineati in due romanzi coevi (1989) ma che più distanti non potrebbero essere: *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella, e *Due di due*, di Andrea De Carlo. Nel primo, Annetta rievoca i costumi sessuali vetusti e le umiliazioni subite da ragazza in un'ottusa famiglia di un borgo siciliano. La denuncia poggia sugli orizzonti grettamente arcaici in cui la vicenda è circoscritta, come tradiscono l'assenza compatta di qualsivoglia oggetto della modernità; i dialoghi rigorosamente in dialetto; la labilità dei riferimenti temporali; l'insistito parallelo tra le vicende della giovane e quelle occorse, vent'anni prima, alla zia Vannina. Del resto persino Annetta, femmina oppressa («donna è moglie, donna è madre, ma non è persona») in una soffocante società patriarcale, non manca di rilevarne il classico rovescio positivo, vale a dire il senso di appartenenza e la solidarietà diffusa: «nel mio paese neanche un cane poteva morire senza essere aiutato o almeno compatito».

Agli antipodi il disagio patito dai protagonisti di *Due di due*. I milanesi Mario e Guido crescono nell'«orrenda città industriale», per la quale giungono a maturare un odio cieco. Guido, che osa sfidarla, scriverne con rabbia e viverci, ne uscirà distrutto; Mario, l'io narrante, si salva fuggendo nella campagna umbra, dove restaura un casolare e spende tutto se stesso nell'avviare un'azienda agricola «biologica»: restaurando così anche l'operosità borghese, riverniciata di sanità agreste e artigianato creativo. Indubbia, come si vede, è la precocità nel tematizzare pulsioni e istanze che sarebbero esplose solo negli anni Novanta (non a caso *Due di due* troverà il suo maggior successo a partire dalla ristampa del 1996 nei «Miti» Mondadori), valorizzate soprattutto dalla narrativa estera. Il libro, d'altra parte, colpisce anche per la sconcertante parsimo-

nia e genericità nella descrizione delle rustiche faccende. De Carlo, in particolare, assai di rado indulge a panoramiche campestri, incontrandosi tempestivamente con la vieppiù diffusa tendenza a sopprimere o scorciare i grandangolo paesistici.

Ma non è solo per questo che Pascoli si sarebbe irritato, a leggere *Due di due*. Ciò che più conta, infatti, è che Mario e la sua famiglia si guardano bene dallo stabilire alcun rapporto con i nativi. Quello che si configura è una sorta di robinsonismo, che non si cura minimamente di coinvolgere la comunità degli «indigeni». Ed è precisamente questa vistosa assenza che va registrata come uno dei fenomeni più notevoli nella narrativa degli ultimi tempi, nella quale ricostruzioni d'ampio respiro, specie dall'interno, di *milieu* locali rappresentano saltuarie eccezioni. Resterebbe anzi da chiedersi che fine faccia, con tutto ciò, uno dei miti più radicati e persistenti delle patrie lettere, quello di una diversità positiva e genuina dei valori contadini. Il populismo rurale, a ben vedere, non sembra trovare da noi incarnazioni letterarie contemporanee credibili, incanalandosi piuttosto verso soggetti e luoghi (meglio se esotici) ove perduri e sfavilli lo «scandalo della miseria» – ma è questione troppo grande per affrontarla di passaggio. Sintomatico, a ogni modo, appare l'irrealismo che al riguardo contraddistingue due scrittori giovani: Guido Conti, che in *I cieli di vetro* inventa un enorme e fiabesco mugnaio innamorato; e soprattutto Andrea Garello, il cui esordio, *Alo Melograno*, si risolve in uno scherzoso fumetto in technicolor sulle mirabolanti avventure di un contadino tonto e superdotato.

Peraltro, presso gli autori delle vecchie generazioni, testimoni di un'evoluzione vertiginosa, il meccanismo resta quello consueto per cui le virtù del «comune rustico» divengono oggetto di partecipe rievocazione. Saltando *d'emblée* i numerosi nostalgici e arrabbiati, s'impone tra i rappresentanti odierni di quest'approccio il nome di Mario Rigoni Stern. L'alpino veneto ritorna – da ultimo in *Inverni lontani* – sui luoghi natii, consegnandoci ancora calde le ceneri di una piccola e coesa comunità montana, in armonioso rapporto con l'ambiente; un intreccio inestricabile di cui le schede di *Arboreto salvatico* offrono il più suggestivo referto. Questo culto postumo di una civiltà travolta non mira però a tracciare un placido riparo dalla macina della storia, come dimostra *Le stagioni di Giacomo*, ragazzo di montagna che campa recuperando re-

siduati della Grande Guerra, vive l'avvento del fascismo nella valle e finisce col perdersi, soldato, nell'inverno russo.

D'altro canto, meglio ancora che l'Altopiano di Asiago di Rigoni Stern, è la Liguria estrema di Francesco Biamonti a mostrare limpidamente come il vento doloroso del presente frughi le valli più remote. La marginalità geografica non rende affatto eludibile il rapporto coi grandi drammi dei nostri tempi. Siamo in un ponente luminoso e decaduto, percorso da immigrati in fuga e personaggi allo sbando: come Edoardo, il marinaio di *Attesa sul mare*, che nel suo ultimo viaggio salpa con un carico d'armi diretto in Bosnia. In Biamonti il lirismo aspro e desolato della scrittura non depreca, bensì incrina – solo per un attimo – l'irrimediabile silenzio dei villaggi deserti, dei muretti a secco miseramente crollati, degli uliveti in malora. E proprio la rovina della civiltà contadina dell'olio riecheggia in *L'olivo e l'olivastrò* di Vincenzo Consolo, a metafora della Sicilia odierna, assordata dai motorini, annegata nel cemento, sfregiata dal «massacro della memoria» compiuto da un progresso cieco e senza senso. In questa rabbiosa elegia, a spadroneggiare sono i fanatici della «roba»: è un'isola di mastro-don Gesualdo, anzi di Mazzarò collusi con la mafia. Di paesi, in ultima analisi, ben diversi da quello immobile dell'Annetta cardelliana, ma anche dalla Vigàta di Andrea Camilleri.

In effetti, a ricomporre un quadro d'insieme, ad esempio muovendo dai racconti di *Un mese con Montalbano*, Vigàta emerge come una realtà tutto sommato cordiale, in cui – come ha notato Gianni Canova – gran parte dei crimini (di rado spietati) non presenta alcuna connotazione «geografica», potrebbe accadere a Volterra o Santhià. Certo, la mafia esiste, ma in linea di massima opera ancora in base a un codice d'onore tradizionale e prevedibile: non i fucili a pompa, ad esempio, ma la buona, vecchia lupara. Altrimenti, ad aggiustare le cose ci pensa Montalbano. Camilleri, insomma, rivitalizza tuffandoli in salsa siciliana entrambi i *topoi* tipici dei gialli «di paese»: il ron ron della provincia «addormentata» e i misteri di quella «avvelenata». Non sarebbe difficile individuare altri lavori ascrivibili a quest'indirizzo, ultimi dei quali gli amabili gialli storici ambientati sull'appennino toscoemiliano da Lorianò Macchiavelli e Francesco Guccini (*Macaroni, Un disco dei Platters*). Meno comuni, in queste contrade, si direbbero i *noirs* violenti: ma al proposito occorre segnalare almeno la Sardegna aspra di Mar-

cello Fois e l'empia Romagna di Eraldo Baldini (del quale si vedano ora le storie raccolte in *Gotico rurale*).

Ancora Guccini (a partire da *Cróniche epafàniche*), al pari di un altro cantante, Luciano Ligabue (*Fuori e dentro il borgo*), ha attinto a una vena corposamente realistica per rinfrescare l'Emilia minore, calorosa e sincera, di Giovanni Guareschi. Questi e alcuni altri episodi, tuttavia, non bastano davvero a invertire il flusso della corrente. Corrente che nel frattempo ha travolto, non concedendole più nemmeno l'onore della satira, la provincia crepuscolare dei vestiti fuori moda, dei crocchi sul sagrato, dei barbieri esuberanti, dei salotti borghesucci: nella realtà schiacciati tra l'incudine dell'*high-tech* e il martello delle mode pseudoetniche, che vanno convertendo allo «stile povero» persino gli *showrooms* dei mobili brianzoli (il che, quantomeno, presuppone l'esorcizzazione di un passato di miseria). Sottesa al lento declino del successo di un autore come Piero Chiara, si avverte appunto la progressiva eclissi di una realtà borghigiana via via sempre meno oggetto di memoria condivisa col lettore. Esempio come il luogo cardine dell'intera sua narrativa, il caffè di paese, riappaia oggi stravolto e incenerito nei deliranti monologhi in versi romagnoli di Raffaello Baldini. Né sarà senza significato che il ripescaggio di un'identità locale in genere funzioni meglio quando virato – come è ormai prassi – in chiave di individualità originale e stravagante. In fondo, è quanto capita con quell'altra Emilia, parente prossima della regione ariosa e *naif* di Zavattini, che si accampa (con la mediazione decisiva del Celati dei *Narratori delle pianure*) nelle stralunate pagine di Ermanno Cavazzoni.

Se c'è un qualcosa che accomuna, con poche eccezioni, tutte le esperienze sin qui passate in rassegna, è l'inclinazione a sottrarsi al confronto con l'ambiente cittadino. L'incontro/scontro del Rastignac provinciale con la complessità urbana è piuttosto schema ricorrente nei romanzi di formazione: come si desume esemplarmente dal *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi, dove è disegnata la parabola di un ragazzo dal contado bresciano a Parigi. Infanzie francamente villerecce come quella di Barbino sono però sporadiche, di questi tempi. Un caso diffuso di mobilità giovanile che ha trovato adeguata rappresentazione narrativa è invece quella studentesca, cantata da Silvia Ballestra nella «Buriniade» degli Antò (ora riunita in *Il disastro degli Antò*). Addio tirate a paletta sul lun-

gomare con la 127 Abarth smarmittata! Frotte di virgulti adriatici abbandonano il natio borgo selvaggio per approdare nei tuguri di una deludente Bologna universitaria, o sin negli squallori di Berlino. Il guaio è che la fuga dei tanti «Fabbio di Vasto» dalla «paesantità» si rivela impossibile, semplicemente perché se la portano dentro. Antò Lu Purk «era solo un buono, in fondo. Con la testa piena di codici d'onore pescaresi». Nel deridere il velleitarismo culturale dei suoi villani rifatti, l'io narrante non si sogna affatto di idealizzare quanto si lasciano alle spalle, ovvero una civiltà contadina imbalsamata e insieme deturpata dalla *auri sacra fames*.

Perché tecnologia e benessere, si sa, da tempo non schifano poggi, viottoli e cavedagne: così come si ricava anche da *Com'è grande la città* di Bruno Pischedda, *collage* di riflessioni e ricordi di un altro (ex) studente di provincia. A mollo nella sua Cesate anche Pischedda, come Cavazzoni, scopre l'originalità e la dignità dell'ordinario locale: ma in quanto ordinario, se non proprio massificato. A campeggiare sono la passione, il puntiglio e la *verve* umoristica con cui si rovistano e riscontrano passato e presente di un abitato appena oltre l'hinterland milanese: ai margini di una modernità urbana della quale il protagonista impara ad apprezzare le risorse. La scintilla scocca dallo sguardo perforante di una mente virtualmente emigrata in città su una realtà ben conosciuta e circoscritta: ma né elementare, né immobile.

Proprio qui sta il punto. Si è detto della fuga dalla provincia, e più sopra degli odierni ritorni «estetizzati» alla campagna, da De Carlo in poi. Quelli che vanno – e quelli che tornano. Ma quali autori puntano su chi invece resta? La sensazione è che un confronto serio e puntuale con la normalità di questa dimensione latiti. Il che appare tanto più paradossale ove si pensi che, dopotutto, è a quest'altezza che è maturato il chiacchieratissimo «profondo malessere» che ha scosso la penisola nell'ultimo decennio. Prendiamo, con scelta non casuale, il Veneto minore. Ricognizioni volonterose non mancano: vedi, sul mondo del lavoro, *Il costruttore* di Carlo Sgorlon, amaro resoconto dei tormenti di un imprenditore siciliano trapiantato a Nordest; oppure, sull'industria del divertimento notturno, il Marco Franzoso di *Westwood dee-jay*; o, ancora, *La terra è di tutti* di Ferdinando Camon, romanzo d'ipocriti borghesi e immigrati d'ogni dove. In quest'ambito, a distinguersi – com'era presumibile – sono stati anche i giornalisti-scrittori, *in primis* Gian-

franco Bettin, che con *L'erede* ha costruito un eccellente romanzo-reportage sulla vicenda di Pietro Maso, il ragazzo di Montecchia di Crosara che uccise per danaro i propri genitori.

Eppure, a conti fatti, resta il fondato sospetto che oggi manchi una penna in grado di aggiornare il vigore con cui un Mastro-nardi ha saputo tradurre in *fiction* l'imporsi di una mentalità. E si dice Mastro-nardi perché le peggiori inquietudini sembrano più che mai allignare tra le quattro mura di casa e bottega; è lì che vampano acquattate, non più per le piazze, e nemmeno per campi e officine. In queste condizioni, il classico affresco di provincia a tutto tondo stinge fino a confondersi nei silenzi e le solitudini degli interni. Diluita ogni specificità riconoscibile, crivellata ogni idea coerente di comunità, si stenta a immaginare qualcuno in grado di compiere un autoritratto di gruppo – disperso o meno – del calibro di *Libera nos a malo*, composto da Meneghello mentre il Veneto scapicollava sulla groppa del *boom*. Ad affacciarsi, dunque, è l'implosione del contesto, è l'entropia del paese. È questa che scuote e insanguina le crudeli infanzie modellate da Simona Vinci (*Dei bambini non si sa niente*) e Niccolò Ammaniti (*Ti prendo e ti porto via*), immaginate rispettivamente a Granarolo e nel viterbese. Ed è sempre questa a balenare nelle *short stories* di Aldo Nove: «Mi chiamo Salvatore, sono di Abbasanta (Nuoro) e il mio sogno è diventare il Marilyn Manson della Sardegna. Ho già iniziato a pisciare nei cassetti della cantina e con due miei amici di Ula Tirso mi ritrovo il sabato per invocare un po' il demonio e bere della vernaccia a canna».

L'ORIZZONTE NAZIONALE

Località turistiche: riviere fluorescenti e montagne nere

di Maria Sofia Petruzzi

La narrativa degli anni Novanta disegna una geografia colorita delle località turistiche nazionali. Vi spiccano le due riviere centrosetentrionali, versiliana e romagnola, che configurano un paesaggio emblematico, tutto cemento, bar, discoteche e luci artificiali: sfondi ideali per rappresentare spaccati significativi di storia recente o condizioni generazionali riconoscibili. Le località montane, tutt'altro che contrapposte alla costa ma spesso inglobate nella megalopoli che da essa si diparte, si segnalano, invece, per un legame forte con la letteratura di genere, gialla o «noir» in particolare.

Pur affidandosi, talvolta, a prospettive ironiche o al registro variegato di scritture visionarie o trasgressive, la narrativa degli anni Novanta delinea una geografia non del tutto inedita, almeno alle apparenze, delle località turistiche nazionali. Più che novità sorprendenti sembra di dedurne conferme rassicuranti: il turismo letterario di fine millennio, se di turismo vero e proprio si tratta, non smentisce le abitudini vacanziera nazionali. Frequenta, anzi, i luoghi deputati del turismo di massa, già noti, peraltro, all'immaginario letterario o cinematografico del secondo Novecento. Nessuna vocazione naturalista, scarsa propensione per itinerari ecologici o alternativi. Campeggiano invece le due riviere più battute, quella versiliana e quella adriatico-romagnola, a segnare una dominanza netta dell'Italia centro-settentrionale. Si ha quasi l'impressione che le località più attrezzate a ospitare e a intrattenere il turismo di massa risultino anche i luoghi più intriganti, atti a sollecitare l'affabulazione narrativa. Le località marittime spiccano sugli scenari montani e soprattutto si configurano come luoghi più riconoscibili, estranei a escursioni dell'immaginario e, invece, carichi per il lettore di una referenzialità pregnante. Viareggio, Forte dei Marmi, Rimini, Riccione appaiono i luoghi deputati a rappresentare brandelli più o meno consistenti di storia

recente o a emblemizzare condizioni generazionali. Lungo le fasce costiere dell'Italia centro-settentrionale giovani e postgiovani trovano un'ambientazione significativa per le loro storie, individuando luoghi familiari in cui esse risultino profondamente radicate. E l'ambientazione, lungi dal raffigurare ameni scenari naturali, ostenta, invece, i segni percepibili di una modernità avanzata ma anche accolta senza rimpianti: non c'è spazio, ad esempio, nei romanzi di Pier Vittorio Tondelli, di Sandro Veronesi, di Isabella Santacroce per scorci paesaggistici e abbandoni contemplativi, anzi, proprio lungo le coste l'urbanesimo più o meno selvaggio celebra i suoi trionfi. Spiaggia e mare si intravedono di rado perché a prevalere è un paesaggio tutto cemento e luci artificiali, fatto di alberghi, ristoranti, bar e discoteche ma anche di negozi e supermarket: un omaggio, finalmente immune da remore moralistiche, al terziario che avanza.

Il dominio dell'artificialità determina, persino, una percezione distorta dello stesso paesaggio naturale, i cui rari scorci o risultano omologati all'ambiente urbanizzato prevalente o si rivelano effetto ingannevole di suggestione.

Così alla protagonista di *Fluo*, opera prima di Isabella Santacroce ambientata a Riccione, il sole appare «di plastica» e il rumore del mare suona «pieno di storie gonfiabili». E per Ennio Miraglia, l'antieroe protagonista di *Venite venite B-52* di Sandro Veronesi, il fascino iniziale suscitato dal paesaggio viareggino si rivela un'illusione ottica, quasi l'immagine artefatta di un comune dépliant turistico: «...lui era perso nella contemplazione, tramortito da quel Tirreno così acceso, da quel vento così profumato, da quel golfo – il Golfo di Viareggio – di cui, chissà perché, nessuno cantava mai le bellezze [...]. In realtà quel fenomeno non si sarebbe verificato mai più, nei venticinque anni successivi, mai più si sarebbe vista la Capraia a Viareggio, da un terrazzo di Città Giardino, e molto di rado anche le altre isole, e naturalmente Viareggio non aveva alcun golfo, né faceva parte di alcun arcipelago, ma aveva un orizzonte marino piatto e spoglio, spesso anche affumicato dalla foschia...». Certo la rappresentazione delle megalopoli costiere lungo il Tirreno o l'Adriatico richiama inevitabilmente alla memoria un precedente letterario significativo oltre che recente, che si colloca appena a ridosso dei testi finora citati: difficile non pensare alla Rimini di Tondelli, raffigurata come un vero e proprio castello postmoderno dei destini incrociati, labirinto artificiale di

cemento, plastica o cartone in cui ogni personaggio ricerca se stesso o qualcun altro. Crocevia quasi californiano di arterie stradali che ne disegnano la topografia di megalopoli tentacolare, estesa senza soluzione di continuità lungo la costa e protesa verso l'interno sino alle propaggini appenniniche, luogo in cui si concentrano trame losche e speculazioni, la Rimini di Tondelli si configura come la negazione del *locus amoenus* tradizionale, anzi l'emblema di una modernità matura, persino prossima alla conflagrazione apocalittica. Sulla stessa lunghezza d'onda la Riccione di *Fluo* di Isabella Santacroce ne recupera il ruolo di bengodi del turismo di massa, esasperandone i tratti consumistici, ma si configura anche in un orizzonte più ristretto, persino più provinciale. Negozi, bar, discoteche e, soprattutto, supermarket, si collocano entro una topografia circoscritta, tra il lungomare e la centrale via Ceccarini, luogo di shopping per eccellenza. D'altra parte *Fluo* è prevalentemente un romanzo di interni, costruito attraverso la giustapposizione di scene, in cui domina la presa diretta, secondo i moduli della scrittura diaristica.

Sembra quasi che la scelta di rappresentare spazi circoscritti coincida con il ripudio di una costruzione narrativa articolata e complessa in favore di una successione di episodi scenici ambientati in bar, discoteche, locali notturni e soprattutto nell'appartamento di amici, dove la protagonista diciottenne, in rotta con la madre, è andata a vivere. E, se si considera che *Fluo* è anche un romanzo «notturno», che identifica nella notte il tempo «giovanile» per eccellenza contrapposto al ritmo diurno del quieto vivere adulto, se ne ricava l'impressione di un'atmosfera claustrofobica e allucinata: uno spazio chiuso pervaso dalle tenebre della notte su cui risaltano i colori fluorescenti degli abiti e dei maquillage della protagonista e delle sue amiche, procaci e trasgressive sì ma anche incapaci di accedere a veri e propri luoghi di evasione.

Anche Viareggio e le altre località della costa versiliana raffigurate nei romanzi di Veronesi non sono per i protagonisti vere e proprie località di villeggiatura: possono se mai risultare le mete di un girovagare bizzarro «alla ricerca del tempo perduto», che corrisponde, per l'io narrante di *Per dove parte questo treno allegro*, alla rassegna desolata dei luoghi rappresentativi del proprio fallimento (la casa di famiglia confiscata al padre in bancarotta, la spiaggia viareggina frequentata dall'ex-fidanzata) oppure costituire luoghi elettivi di permanenza come è per l'Ennio Miraglia di Ve-

nite venite B-52, fuggiasco dalla realtà angusta della provincia lombarda. Vero è che la Viareggio di Veronesi appare meno schiacciata sulla contemporaneità della Riccione di *Fluo* ma dotata di uno spessore più rilevato, che la erige a spaccato di storia recente: dagli albori della speculazione edilizia agli illeciti finanziari più attuali sino all'avvento dell'era delle telecomunicazioni.

Al di là degli scenari geografici differenti e della diversa atmosfera generazionale, emerge comunque nei romanzi citati una prospettiva comune, una sorta di affinità elettiva che unisce i diversi personaggi: il punto di vista non è mai quello del turista autentico. Anzi la spensieratezza vacanziera vera e propria è oggetto di una rappresentazione straniata, spesso affidata al registro del controcanto ironico o della deformazione grottesca. Il protagonista di *Per dove parte questo treno allegro* ripensa con ironia malinconica alle proprie abitudini turistiche del passato e l'io narrante di *Fluo* ritrae con una punta di sarcasmo sprezzante la carrellata grottesca dell'umanità da spiaggia: «Sotto la mia finestra scenette balneari sfilano come carri mascherati. Il solito sonoro vacanziero di inizio estate riempie l'aria ancora fresca. Flash di pubblicità Mulino Bianco corrono davanti ai miei occhi e forse vorrei infilarmici dentro lasciando annegare il mio corpo in tutto quel verde così esageratamente rassicurante». Nelle abitudini e nei luoghi deputati del turismo di massa i nostri personaggi riconoscono comportamenti e ambienti familiari ma distanti: si atteggiavano piuttosto nel ruolo di «turisti per caso», di autoctoni marginali e trasgressivi, di avventurieri trapiantati. Li accomuna un senso di inappartenenza e di estraneità, una sorta di inettitudine postmoderna che li rende incapaci di integrarsi nel mondo sfavillante del turismo di massa, distanti, forse anche trasgressivi ma, nella sostanza, fragili e perdenti. Le località turistiche si configurano così come i luoghi di una socialità frustrata e di un'affettività fallimentare, che coinvolge i rapporti sentimentali e parentali. Spesso figli di coppie fallite, di padri o madri abbandonate («Mio padre ha mollato mia madre per una lolita puttana» si legge nelle prime pagine di *Fluo*), i protagonisti dei romanzi di Veronesi o di Isabella Santacroe dimostrano difficoltà relazionali che li avviano a un destino di solitudine. Ne risente la dimensione dell'eros, capace di manifestarsi unicamente nella esibizione narcisistica del proprio corpo, come è per l'eroina di Santacroe, o nell'onanismo parossistico dell'Ennio Miraglia di Vetronesi.

Anche nella narrativa più marcatamente riconducibile ai moduli del racconto sentimentale le località marittime, lungi dal rappresentare lo scenario favorevole all'esplicarsi dell'intrigo amoroso, si trasformano facilmente in luogo di frustrazione deludente e, in definitiva, di solitudine ribadita. Così il racconto di Claudio Piersanti, *L'amore degli adulti*, compreso nell'omonima raccolta, è ambientato in una località imprecisata dell'Adriatico centrale «davanti ad una raffineria puzzolente». Anche in questo caso spiagge attrezzate, ristoranti caratteristici nell'entroterra, alberghi e chioschi ripropongono, sia pure in una dimensione più quietamente provinciale, i tratti marcatamente urbanizzati del paesaggio costiero più settentrionale. Eppure in questo contesto l'io narrante, figura paradossale di «turista per caso», che di mestiere fa l'operatore turistico ed è abituato a ben altri itinerari, si sforza di costruire con una giovane compositrice una relazione stabile e appagante. L'esito infelice del tentativo finisce con l'aggravarne la condizione di solitudine: «È davvero strano, quello che mi succede: ora che amo sono solo come non mi son mai sentito».

Certo l'atmosfera comune suggerita dai romanzi di «riviera» non adombra le differenze tra le diverse opzioni narrative. Non si tratta soltanto della distanza generazionale percepibile tra gli autori e tra i loro personaggi. Le tecniche narrative e i registri di scrittura differenti definiscono mondi paralleli ma distanti. I romanzi di Veronesi propongono un punto di vista articolato e complesso, sia che risulti affidato a un io narrante sospeso, tra ironia e pathos malinconico, sia che chiami in causa, più ambiziosamente, un narratore onnisciente ambiguo e sornione, che domina i personaggi e strizza l'occhio al lettore sollecitandone e poi frustrandone le attese.

L'io narrante di Piersanti corregge con una vena ironica appena percepibile l'effusività dello scavo intimista. La narrazione in prima persona della Santacroce di *Fluo*, come anche dei romanzi successivi si ispira invece a una sorta di voyeurismo visionario che sovraccarica la varietà dei registri espressivi utilizzati, dal linguaggio massmediatico o consumistico al gergo giovanile, di un metaforismo esasperato e immaginifico. Ne consegue l'effetto di una sorta di barocchismo postmoderno, insieme cupo e sfavillante.

Al registro di una scrittura visionaria è riconducibile lo stile di un altro romanzo «costiero»: *I mulatti* di Aurelio Picca. È di scena, questa volta, il paesaggio inedito della costa tirrenica meri-

dionale, tra il basso Lazio e la Campania, itinerario lungo il quale si compie il percorso del narratore in compagnia di Mara, una fanciulla un po' folle, sulle orme di un viaggio compiuto con alcuni amici qualche anno prima. Così racconto di viaggio e scavo nella memoria si sovrappongono, a disegnare il percorso di un'educazione sentimentale fallita e di una formazione irrisolta. Vi fa da sfondo, tuttavia, un paesaggio difforme dagli scenari delle megalopoli rivierasche più settentrionali, anzi caratterizzato da marcati elementi di discontinuità: immagini di infrastrutture turistiche attrezzate, spiagge, alberghi, discoteche, come la Stella del Sud «la discoteca da diecimila ballerini, perla del Meridione», si alternano a scorci di natura ancora incontaminati e selvaggi. A rendere tali effetti di contrasto si presta lo stile espressionistico di Picca, che combina fantasia onirica con impennate di aggressività espressiva e di crudo realismo. Ne risulta plasmata una sorta di scenario allucinato e spettrale, pervaso da un'atmosfera funerea: «Correvamo verso una città calpestata. Una città di montarozzi di formiche che si assestava, alla meglio, dove la bomba di vuoto era esplosa. Questo era il golfo di Policastro?» Insomma, da Nord a Sud gli scrittori di “riviera” e di “pianura” si affidano al punto di vista di un narratore straniato sì, ma anche estraneo a nostalgie premoderne o evasioni naturiste. Per lui il turismo marittimo è la dimensione di una modernità lacerante e contraddittoria, con cui, tuttavia, val la pena di misurarsi.

Al confronto le ambientazioni montane o lacustri configurano un panorama più frammentato, che si presta meno facilmente a chiavi di lettura univoche. Più evidente a tratti la stilizzazione letteraria che relega lo scenario montano alla funzione tradizionale di *locus amoenus*, magari evocato a suggerire per contrasto l'incombere di atmosfere ambigue e inquietanti. Così è per lo scenario delle montagne svizzere evocato in *Cioccolata di Hanselmann* di Rosetta Loy. E se in questo caso si tratta di un romanzo storico che evoca l'atmosfera del turismo montano degli anni Trenta, il riferimento alla Svizzera non è un episodio di sconfinamento isolato: la Svizzera è la vera «frontiera» della narrativa degli anni Novanta. Non si tratta della Svizzera verde delle montagne incantate, ma della Svizzera delle banche e dei supermercati di confine, emblema di un consumismo gratificante e ordinato (quello descritto da Aldo Nove in *Puerto Plata market*) e luogo di intrighi finanziari e di mac-

chinazioni criminali. Anche, crocevia di valichi autostradali che conducono in Italia personaggi loschi e misteriosi. Ed ecco il dato emergente: il legame significativo che si stabilisce tra l'ambientazione montana o lacustre e la letteratura di genere, il giallo in particolare. Laghi e monti diventano lo scenario naturale su cui si addensano misteri e intrighi criminali. Proprio per tale ragione le località evocate sono sì riconducibili a coordinate geografiche individuabili ma spesso non identificate con precisione.

Così è per il lago prealpino sulle cui rive e montagne circostanti è ambientato il romanzo di Raoul Montanari *La perfezione*, storia di un giovane, sconvolto dal ricordo di un incidente automobilistico che lo ha sfigurato, che riceve la misteriosa consegna di uccidere un assassino, un olandese appassionato di pesca in vacanza in una delle vallate prealpine circostanti il lago. L'appuntamento con la morte ha per scenario un paesaggio lacustre colto anche nei suoi aspetti di folklore turistico, tra sagre e feste di piazza, ma pervaso di un'atmosfera lugubre, spesso simbolicamente suggerita dall'immagine del lago «cupo». È uno scenario di maniera, che esercita però una suggestione efficace quando è raffigurato dallo sguardo di chi osserva da un interno, la tipica «finestra sul cortile». Lo sguardo alterna prospettive di personaggi maschili e femminili in cui si esprime un eros irrisolto e inquieto che solo la morte conduce alla «perfezione». Il nesso tra l'ambientazione montana e la narrativa gialla non si esaurisce nella predilezione per paesaggi montani più o meno ameni, più o meno inquietanti, ma spicca anche per la valorizzazione di nuovi itinerari, disegnando una geografia, finora poco frequentata, dell'Italia del mistero. È la dorsale appenninica a rappresentare, in tal senso, la scoperta originale e singolare della narrativa recente. A valorizzarla contribuiscono sicuramente fattori estrinseci, come la provenienza emiliana o toscana di alcuni autori e la loro conseguente familiarità con l'entroterra tosco-emiliano, ma soprattutto fattori intrinseci e, in particolare, il rapporto di contiguità geografica con le fasce costiere nonché con i centri urbani dell'entroterra.

La dorsale appenninica vive in un rapporto di complementarità con le coste attigue, anzi è il luogo dove si tessono le fila delle macchinazioni che conturbano l'ambiente apparentemente spensierato delle riviere. Già in *Rimini* di Tondelli sono i conventi e le abbazie situate nel cuore dell'Appennino tosco-emiliano i lu-

ghi di riferimento per la soluzione della trama gialla del romanzo. E il romanzo *noir* di Luigi Guicciardi, modenese, *La calda estate del commissario Cataldo* è ambientato in una località turistica immaginaria dell'appennino emiliano, tra Modena e Vignola: uno scenario descritto con scarse concessioni agli abbandoni paesaggistici, anzi caratterizzato da una ambientazione prevalentemente urbana, tutta seconde case e villette a schiera. Prende corpo proprio nella recente letteratura giallistica l'immagine della megalopoli emiliana, «una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiaccicato lungo la via Emilia, dove la gente vive a Modena, lavora a Bologna e la sera va a ballare a Rimini. Questa è una strana metropoli di duemila chilometri quadrati e due milioni di abitanti, che si allarga a macchia d'olio tra il mare e gli Appennini e non ha un vero centro ma una periferia diffusa che si chiama Ferrara, Imola, Ravenna o la Riviera» (Carlo Lucarelli, *Almost Blue*). Alla megalopoli emiliana, luogo *noir* per eccellenza, fa da *pendant*, sull'altro versante, l'entroterra toscano, tra le Alpi Apuane e la valle del Serchio: uno scenario dai tratti aspri e selvaggi in netto contrasto con la fisionomia inurbata della costa. Eppure proprio della riviera versiliana tale entroterra costituisce il cuore oscuro e primitivo, rifugio di sbandati come gli affiliati della banda bizzarra dei complici di Ennio Miraglia o covo di anarchici come nel romanzo *Fughe da fermo* di Edoardo Nesi. Del resto poche decine di chilometri separano tali località dai centri costieri principali, Viareggio o Forte dei Marmi, luoghi raggiungibili peraltro in autostrada dai capoluoghi toscani. Ecco che nell'Italia centro-settentrionale, dal Tirreno all'Adriatico, si delinea il tracciato di un *coast to coast* tutto nostrano, lungo il quale si muovono turisti stanziali, vacanzieri del fine settimana, trenta-quarantenni in fuga dai propri fallimenti, giovani senza voglia di crescere. Nel complesso il vagabondaggio di una provincia sommersa, che, in procinto di essere assorbita dalle megalopoli costiere, si sforza di acquisire, tra riviere sfavillanti ed entroterra cupo e misterioso, una identità nuova.

GLI ALTROVE LONTANI
Terre straniere:
l'ottica
dell'italocentrismo
di Paolo Giovannetti

Raccontiamo gli spazi stranieri per rassicurarci e riconfermarci, oppure per rischiare l'ignoto? Non pare che la seconda ipotesi abbia davvero intrigato i narratori italiani degli ultimi anni, troppo spesso attratti dall'essere-ovunque dell'Occidente trionfante e dalla fiducia nelle proprie operazioni mentali. Ma c'è anche qualche eccezione: dagli spazi instabili e discontinui che ruotano attorno all'identità ebraica, al terzomondo e allo spazio di lotta del Messico di Cacucci, sino all'emarginato ed estraneo Portogallo di Tabucchi.

«**M**a dove sono questi fottuti canguri?».

Pare che il jazzista afroamericano Thelonious Monk, durante gli interminabili spostamenti in automobile attraverso l'Australia nel corso di una tournée anni Sessanta, abbia interrotto i suoi immusoniti e interminabili silenzi («mentre il suo sguardo vagava per la campagna [...] che gli scorreva dinanzi agli occhi») con queste perentorie parole. Non so se Aldo Busi abbia conosciuto l'aneddoto (raccontato da Arrigo Polillo in *Stasera jazz*) quando ha scritto il suo *Cazzi e canguri* (*pochissimi i canguri*); mentre non mi sembra del tutto improbabile che alla definizione di quel gustoso titolo abbia contribuito la dicitura originale inglese d'un libro di Samuel Beckett, conosciuto in Italia come l'anodino *Novelle*, ma contraddistinto in origine dal suono di *More Pricks than Kicks*, la cui trasposizione nella nostra lingua è peraltro straordinariamente facile, nonché fonicamente altrettanto sapida – *Più cazzi che calci*, appunto. Vero è che, per Monk come per Busi, e come certo accade a molti altri viaggiatori, uno spazio straniero, città stato continente, è innanzi tutto un emblema, una sigla, una specie di sineddoche: una parte che prevarica il tutto, cancellandolo, riducendolo se del caso a semplice pretesto sonoro. E allora «un luogo geografico» reale, l'Australia, regredisce al «surrogato della mente che non c'è»,

al «sentito dire di un continente racchiuso in un logo di marca di scarpe e di borsetteria, o in una bandiera prossima ventura» (*Cazzi e canguri*).

Se si volesse individuare lo scrittore italiano che più lucidamente (e anche, forse, più cinicamente) ha realizzato una simile strumentalizzazione degli spazi *altri*, che meglio ha saputo indebolire la diversità dello straniero, direi che è quasi obbligatorio fare il nome di Andrea De Carlo. E, forse, più che alla California di autostrade, ristoranti e supermarket raccontata in *Treno di panna*, bisognerebbe rivolgersi alla congiunzione, per certi versi geniale, fra la stessa California e il Messico, realizzata da *Yucatan* del 1986 (la cui nuova edizione del 1996 è preceduta da un'importante introduzione). Anzi, dovremmo forse parlare proprio di omologazione: un orizzonte abbacinante e piatto, scandito da vie di comunicazione che indifferentemente conducono all'epifania di un mostruoso hôtel a forma di anfiteatro e di un altrettanto mostruoso sito archeologico, l'uno e l'altro avvolti dalla medesima, come dire?, estasi indifferente. E il narratore interno, come del resto i suoi compagni di viaggio (controfigure innanzi tutto dell'autore reale e di Federico Fellini), non è più in grado di introdurre alcuna vera gerarchia nei fotogrammi che gli corrono incontro attraverso i finestrini di una lussuosa Mercedes; sentendosi anzi a proprio agio unicamente nel chiuso degli alberghi, nel dominio nevrotico, astratto, prepagato – cioè garantito da una carta di credito –, della rigida sequenza camera-ascensore-piscina-ristorante-negozi.

L'ostentata superficialità di De Carlo brilla nondimeno, senza alcun dubbio, per un suo rozzo radicalismo, per il coraggio con cui è liquidato ogni ideale di colore e folklore, ogni resistenza della diversità. La California si rivela l'interpretante topologico (e ideologico) di una sensibilità postmoderna, il motore di successive e progressive assimilazioni. E dico «rozzo» perché, a ben vedere, gli ingombri che si schiacciano sotto i nostri occhi sono il prodotto di una deformazione soggettiva, il prodotto di un narratore indifferente o distratto, di un io solidamente difeso dai privilegi di classe; e anzi, *et pour cause*, costretto a battere precipitosamente in ritirata quando (come accade al Dru-Fellini di *Yucatan*) una breve passeggiata nelle strade di Mexicali all'improvviso materializza la ruvidità irriducibile di quel terzo mondo, *reale*, che minacciosamente è collocato alle porte di Los Angeles (cfr. le pp. 64-66 dell'edizione del 1996).

Rozze sì, discretamente vampiristiche, ma tutt'altro che radicali sono le narrazioni di viaggi all'estero realizzate, poniamo, da Rossana Campo in *L'attore americano* e da Andrea Canobbio in *Indivisibili*. E se il percorso desiderante da Parigi a New York fatto dalla prima, per inverare e bruciare quasi istantaneamente il sogno d'una storia con un divo del cinema, non può non incorrere, come da copione di telefilm, in una «fauna di neri scoppiatissimi» che la minacciano di violenza, il viaggio – meglio, la vacanza «culturale» – di due sorelle in India, raccontato nel secondo, non può non ruotare intorno: 1. al problema del cibo e delle malattie tropicali; 2. alla difficoltà di capire il misticismo indiano (specie quando ha l'improntitudine di interagire con la scienza occidentale); 3. al fidanzato lasciato in Italia da una delle due. Forse più saggiamente, ma non meno “turisticamente”, Valeria Viganò nel *Piroscafo olandese* ci fa conoscere una quarantenne lessicologa, in crisi per una delusione d'amore, che “spiritualmente” si rigenera vivendo sei mesi ad Amsterdam a contatto con il fascino di un mondo ventenne e con l'assennatezza di un'anziana amica. Rigenerazione che è un po' anche una regressione, ovvero un falso movimento: se è vero che, tra gli altri effetti omologanti che dal romanzo vengono attivati (primo fra tutti, naturalmente, quello generazionale), vi è la scoperta della sostanziale identità, della perfetta sovrapponibilità delle discoteche di Amsterdam e Rimini.

E, insomma, quanto ci lascia francamente perplessi è scoprire che il poco divertente *Manuale dell'imperfetto viaggiatore* di Beppe Severgnini, che riprende *Italiani con valigia* del 1993, rischia di svolgere quasi il ruolo d'un vademecum incongruamente narratologico: epitome di motivi e funzioni attanziali primarie, realizzati senza poi troppa fantasia in parecchi romanzi che raccontano di italiani all'estero. Gianni Celati, nelle sue *Avventure in Africa* ha peraltro avuto il coraggio di trarne le conclusioni antropologiche più paradossali ma con ogni evidenza più coerenti, proponendo agli etnologi «un oggetto di studio meno deperibile, come appunto sono i turisti»: «popolo in crescita vertiginosa», per lo più sano e anglofono, che «ha già elaborato un proprio sistema di credenze, una mitologia molto complessa, dei propri modi di vestirsi, mangiare, viaggiare». E anche una propria letteratura, come stiamo vedendo, mondializzata al ribasso, tautologica, in grado soprattutto di riprodurre e rispecchiare la propria ideologia.

Solo in parte contrapposta alla precedente – come peraltro ci suggerisce lo stesso Celati con l'esempio del *journal* citato – è la perdurante tradizione del percorso «alla scoperta di un già noto» (tale la definizione di Giorgio Raimondo Cardona): il libro di viaggio, cioè, improntato a colta curiosità, a umanistica ed erudita disponibilità verso un mondo-cosmopoli, destinato tuttavia a essere prontamente integrato nell'alveo dei più alti sistemi intellettuali, della più autorevole riflessione letteraria, filosofica, scientifica. Certo, guardando alla produzione degli ultimi anni, vanno individuati almeno due poli, ideologici e compositivi assieme, o per lo meno due tendenze non del tutto complementari. La prima è quella che sontuosamente si compendia in *Danubio* e *Microcosmi* di Claudio Magris: libri che trasformano il viaggio in un pretesto letterario, e che paradossalmente – ma non troppo – potrebbero esser stati scritti utilizzando unicamente *altri libri*, atlanti, dotte descrizioni, guide e Baedeker; nonché – e certo soprattutto – attingendo all'enciclopedia del sapere mitteleuropeo, a sua volta figura del Sapere in quanto tale. Non molto diversamente (se badiamo al particolare nomadismo autocentrato che vi si realizza), *Le Muse a Los Angeles* di Alberto Arbasino localizza nei dintorni del Getty Center californiano avventure letterarie e artistiche che spavaldamente attraversano l'intera tradizione occidentale, indugiando solo, e in modo quasi elegiaco, sugli anni Cinquanta-Sessanta del movimento *beat* e delle neoavanguardie. Leggermente diverso (a seconda delle tendenze cui accennavo) è invece il viaggio, ovvero la rapsodia cosmopolita, tratteggiato da Fosco Maraini nell'autobiografia *Casa, amori, universi*: una sintesi apparentemente perfetta, cioè perfettamente risolta, quasi rinascimentale, di coraggio fisico e tensione spirituale, di ansia avventurosa e desiderio di conoscenza, di scapattagine giovanile e senile pensosità, di fiorentinismo ribobolaio e culto orientalismo. Dove però, a ben vedere, il primo membro d'ogni coppia sovradetermina il secondo; e insomma nelle escursioni sciistiche sull'Appennino sono contenute le esplorazioni tibetane, le ville di Fiesole si riflettono nel porto di Hong Kong, specchiandosene in modo fedele e rasserenante, se non proprio consolatorio. Il personaggio multanime e pacificato, raccontato da Maraini, finisce cioè per collocarsi *troppo* ai margini delle contraddizioni, per apparire *troppo* conciliato – anche magari quando le vicende belliche hanno drammaticamente sconvolto la sua personale

ricerca. Quasi che, appunto umanisticamente, la riuscita dell'intellettuale *uti singulus* possa davvero riscattare le molte sconfitte del Novecento, i troppi fallimenti della nostra storia.

Anche in queste opere, in altri termini, agisce una tautologia, ma di segno diametralmente opposto, giacché attinge ai valori, alle tradizioni, ai modelli di razionalità latamente "moderna" che il giovanilismo mondialista (latamente "postmoderno") viceversa liquida. E ciò almeno in parte spiega la fortuna, davvero notevole, delle narrazioni familiari a sfondo variamente autobiografico, che in questi anni hanno raggiunto i livelli qualitativi più interessanti quando hanno parlato dell'identità ebraica. Dal *Gioco dei regni* di Clara Sereni a *Il mio nome a memoria* di Giorgio Van Straten, dai libri di Giorgio Pressburger (penso in particolare ai *Due gemelli* e a *La neve e la colpa*) fino magari alle affabulazioni d'un Moni Ovdia, l'atteggiamento internazionalista immanente all'ebraismo suggerisce spazi instabili e discontinui, in cui spinte centrifughe e centripete si alternano assiduamente, e ne residua un senso dell'essere-ovunque – utopico, quasi per definizione e per etimologia. Vero è che, come appunto in Sereni e Van Straten, su tutto infine trionfa la *pietas* familiare, la narrazione di un'identità; e i risvolti liberatori del cosmopolitismo (sottolineati da Pressburger) si rovesciano nel radicamento in un cronotopo ben delineato, realizzando uno storicismo privato e nondimeno esemplare, emblema di virtù collettive, civili, se non appunto politiche.

Laddove ribellistico e rivoluzionario, e alieno da ogni pathos della memoria, è lo *spazio di lotta*, per contratto straniero, in cui Pino Cacucci ambienta le proprie storie. Il terzomondismo dei suoi libri (e magari anche di certe opere di Massimo Carlotto, dal *Fuggiasco* a *Gli irregolari*) appare paradossalmente tanto più genuino quanto più è mediato da componenti "di genere". Poche storie, voglio dire, hanno una costruzione più artificiosa e bislacca di un romanzo come *Puerto Escondido* che stipa effetti e artifici della più varia provenienza, dal *noir* all'avventura, dallo *hard boiled* al western; e tuttavia quella struttura inverosimile non riesce ad annihilare la fascinosa pericolosità dell'amatissimo Messico, la vitalità delle sue genti e dei suoi spazi, attraversati dal desiderio di qualche europeo allo sbando. Il fatto è però che la deriva di *quei* soggetti allude con chiarezza al proprio radicamento politico, alla stagione della lotta armata, della rivoluzione italiana. E persino il vio-

lentissimo *Punti di fuga* riesce a dare un senso, pur labile, agli eccessi sadici del suo protagonista – un killer colto e disilluso che si muove con scioltezza nella Parigi multi-etnica degli anni Settanta –, suggerendo il peso d'una sconfitta lasciata alle spalle, laggiù, in un'Italia ormai lontanissima. Insomma, non è proprio un caso se sia Cacucci sia Carlotto si trovano a proprio agio quando le regole del genere guidano più autorevolmente la loro mano: il vincolo scatenava e insieme razionalizza le passioni, illumina di sbieco i luoghi e ne rivela sensi inattesi (penso *e contrario* alla scarsa resa, proprio narrativa, dei “medaglioni” giornalistici che Cacucci ha allineato in *Camminando*). Qualcosa però inevitabilmente si perde. Il Messico di uno spacciatore romantico, la Parigi di un terrorista taciturno sono espropriati d'un pezzo della loro diversità; e il dominio dell'Occidente, denunciato con lucidità da Cacucci, rientra dalla finestra delle *norme e regole* letterarie, delle convenzioni appunto di genere, dei loro effetti *anche* banalizzanti.

Quali dunque le alternative? A ben vedere, una prima alternativa, validissima, coinvolge l'opera di Antonio Tabucchi, la cui disponibilità democratica a difendere e valorizzare le identità emarginate (a partire proprio dalle comunità gitane del Portogallo, esplicitamente sostenute nella *Testa perduta di Damasceno Monteiro*) è intanto notissima, ed è rafforzata da scritti giornalistici e interviste. Eppure, provo una certa resistenza a additare il *suo* Portogallo come uno spazio straniero esemplare, autentico e risolto: e non perché non lo sia, autentico e risolto, ma semplicemente perché quelli narrati da Tabucchi *non sono* luoghi *stranieri*. La Lisbona di Pereira è tanto più ammaliante perché è da essa che si guarda all'estero, ai fascismi di Spagna e soprattutto d'Italia (ricordate l'irrispettoso necrologio di Marinetti fatto dall'ingenuo Monteiro Rossi?); e in *Requiem* la portoghesità di Tabucchi lo induce, come è noto, a usare la lingua dei luoghi narrati e ad affidare ad altri la resa italiana del testo. Se dovessi proprio indicare un libro in cui il Portogallo tabucchiano mi sembra assumere il profilo di un mondo estraneo, da esplorare poeticamente e anche un po' magicamente, indicherei *Donna di Porto Pim*, non a caso dedicato alle lontane – anche da Lisbona – Azzorre, isole di balenieri, terre di passaggio, teatro di antiche leggende e di enigmatiche rivelazioni.

Ma perché è tanto difficile individuare viaggi, nella letteratura italiana degli ultimi anni, che sappiano incarnare un ideale

e una pratica pienamente conoscitivi, conformi a una tradizione che fa del trasferirsi altrove qualcosa di più d'una tautologia o d'un pretesto, e che sa dire la materialità scioccante, quasi la condanna di incontrare l'ignoto? Forse le ragioni sono *anche* formali, riguardano l'architettura del racconto. Recensendo *La regina disadorna* di Maurizio Maggiani, Mario Barenghi aveva parlato di un grave squilibrio strutturale interno all'opera, tutta genovese per 230 pagine e poi costretta a un balzo, letteralmente, agli antipodi dell'isola australe Moku Iti per 150 e più pagine, fino all'epilogo di nuovo nel porto di Genova (cfr. *Oltre il Novecento*, Marcos y Marcos, 1999). Eppure, se badiamo al *Coraggio del pettirosso*, per certi versi ancor più asimmetrico nello sviluppo (basti dire che il racconto "secondo" incastonato è riferito con almeno tre strategie diverse, anche in forma scorciata, e che dei due viaggi di cui si parla, uno, quello nel deserto, sembra rivestire una scarsa "necessità" compositiva), ci rendiamo conto che Maggiani può aver fatto una scelta consapevole, rispondente a un'esigenza costruttiva e, forse, anche ideologica. In altri termini: è probabile che l'apertura non narcisistica all'altro, la rappresentazione non reificata del viaggio, metta in crisi, beneficamente, le strutture troppo oliate del romanzo, dissolva le simmetrie a buon mercato, introduca una *necessaria* contraddizione. (E si pensi, per opposizione, all'itinerario Francia-Giappone e ritorno, formulaico e tanto più lubrificato, che Baricco ha saputo propiziare in *Seta*: così perfetto nel suo "magico" *aplomb* da rivelare una consistenza assai misera).

Anche perché, come è probabile che avvenga in ogni buon libro di viaggio, nei romanzi di Maggiani sono esotici non tanto i luoghi nominalmente stranieri ma i territori a tutti gli effetti italiani. Lucy, la «regina disadorna» kanaka, *vedrà* sì Genova, ma solo per cogliere l'orrore surreale in cui le vicende del colonialismo l'hanno cacciata, e per fuggirne subito, istintivamente estranea alla pazzia che la avvolge. Ed estranea, anche temporalmente lontana, è la parabola dell'eretico "per caso" Pascal, che nel *Coraggio del pettirosso* si situa in un'Italia marginale e immaginaria, geograficamente nata dall'ibridazione delle Apuane con le Valli valdesi; a raccontarcela è una «sensibilità italiana nata in Egitto», e ivi peraltro rimasta, che passa a contrappelo, insieme mitizzandole, le tradizioni eretiche e anarchiche radicate *quaggiù*.

E che da questo tipo di percorso scaturisca nuova consa-

pevolezza, per autore e lettore, ce lo fa capire anche un libro di racconti, le cui interne disuguaglianze ora non ci parranno casuali: cioè *In viaggio* di Fabrizia Ramondino. In queste bellissime divagazioni scritte da un'antica autostoppista (memorabili le pagine sulla tecnica e l'etica di questo modo di viaggiare durante gli anni Cinquanta), in movimento tra le Baleari e la Cina, la Savoia e l'Australia, colpisce la scelta di concludere con una pagina di ricordi politici legati alla realtà napoletana, alla *Heimat* insomma di chi scrive. Ma forse il paradosso è solo apparente. E anzi avrà ragione il Marlow di *Cuore di tenebra* quando dichiara che «il punto culminante della *sua* esperienza», gli è servito a «gettare in qualche modo una sorta di luce su tutto ciò che si trovava intorno a *lui* – e nei *suoi* pensieri».

GLI ALTROVE LONTANI
I posti che non
ci sono più:
ritrovati e perduti
di Alberto Cadioli

Se è vero che lo spazio è un'entità inscindibile dal tempo, è evidente che il racconto dei luoghi è allo stesso tempo racconto degli eventi, di ciò che è stato e non è più, e di ciò che non è più riconoscibile o recuperabile neppure attraverso la memoria. E così per gli scrittori più maturi raccontare un luogo significa spesso raccontare la propria storia, quella della propria famiglia e persino della propria terra. Mentre per i giovani i luoghi e gli ambienti del passato riemergono come sfondo di altre storie che niente hanno a che fare con la loro vita.

La citazione che segue era forse evitabile; anzi sarebbe stato meglio evitarla (tanto più che, in questo *Tirature*, se ne serve anche Luca Clerici). La tentazione di trascriverla è tuttavia forte: «I luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono solo al mondo dello spazio dove per semplicità li collochiamo. Essi non erano che una parte esigua del complesso di sensazioni confinanti che formavano la nostra vita d'allora; il ricordo d'una certa immagine non è che il rimpianto d'un certo istante; e le case, le strade, i viali sono, ahimè, fugaci come gli anni».

Nelle parole con cui si chiude il primo volume della *Recherche* di Proust è inscritta la chiave di lettura di molte delle pagine che raccontano i luoghi che non ci sono più. Lo spazio non può essere scisso dal tempo, e, nel racconto dei luoghi, è iscritto il racconto degli eventi che da quei luoghi non possono essere separati. A partire da questa primissima osservazione, si può tentare di allestire una breve lista di casi tratti dalla produzione dell'ultimo decennio-quindicennio (naturalmente, pleonastico il sottolinearlo, senza alcuna pretesa tassonomica).

Sicuramente va iscritto in questa lista il grande recupero memoriale condotto da Luigi Meneghello su Malo e dintorni. Avviato con i libri degli anni Sessanta, da *Libera nos a malo* a *I piccoli*

maestri a Fiori italiani, conosciuti però dal pubblico più vasto solo con le edizioni economiche (negli «Oscar Oro») della seconda metà degli anni Ottanta, questo recupero è poi proseguito con *Bau-sète* e con *Il dispatrio*. In tutti i libri di Meneghello la rivisitazione dei luoghi si accompagna a un continuo scambio linguistico – per dirla schematicamente: da un lato, forme dialettali o di italiano regionalizzato ripescate nel passato, dall'altro la lingua del presente, colta e comunque sempre di registro alto – che è continuo scambio di punti di vista: il racconto di ciò che era è riletto esplicitamente con la consapevolezza di ciò che è.

L'imperferito di Meneghello (come sempre con questo verbo, principe della funzione narrativa: ce lo ricorda *Tempus* di Harald Weinrich) dà risalto al racconto, che si svolge allineando, soprattutto in *Bau-sète* (*Il dispatrio* richiama i primi momenti del soggiorno in Inghilterra), incontri politici e amorosi, resi possibili dall'esistenza dei luoghi che li favorivano: le piazze dei comizi, le strade dove correre in moto, i posti delle gite dove portare le amiche, e finanche la casa del Professore dove «celebrare la fine degli anni di guerra», con l'emblematico (per molte famiglie italiane) «tinello» che «serviva da stanza da pranzo», nel quale «ardeva la lampada dal piatto di porcellana, e la tovaglia sulla tavola faceva un laghetto bianco». In *Bau-sète*, tuttavia, si intravede già la tensione per luoghi cercati e non trovati: «il senso di [...] vagabondare, di percorrere spazio, diretti in qualche parte che forse non c'è...».

La scrittura del passato di Meneghello potrebbe, metaforicamente, essere spiegata con la gita sull'Altipiano raccontata in *Bau-sète*: «eravamo andati in Altipiano non si sa se per ritrovare le cose di lassù, o per separarci da loro, lasciarle per sempre». Si potrebbe anche ricorrere a un'altra annotazione dello stesso libro: «Frammenti alla rinfusa, da una parte: dall'altra l'impressione ricorrente che ci siano dei tratti generali. Riguardano sia le nostre percezioni di allora, il modo in cui sentivamo le cose, sia il modo in cui le vediamo oggi».

I luoghi di un tempo non ci sono più, o comunque, se anche ci sono ancora, chi li guarda non può più farlo come una volta. Lo conferma un'emblematica pagina di Raffaele La Capria, da *Capri e non più Capri*: «Ogni volta che salgo per questa via di Sopramente non posso fare a meno di ricordare quando venivo da queste parti per raggiungere una casa che rimane nella mia memoria come un sogno. L'ho cercata tante volte senza ritrovarla, e quella

che ho ritrovato – che è probabilmente proprio la stessa dove ho abitato – mi è parsa talmente diversa, perché completamente in rovina, che non l’ho più riconosciuta, e non ho potuto connetterla con la casa del mio ricordo. Forse avviene così anche del nostro passato, tra le cui rovine tutto diventa irriconoscibile».

Il commento lascia il posto a una considerazione più generale: «Non c’era più il luogo che avevo lasciato, non era più possibile il ritorno. E questo luogo in cui ora io mi trovo è un luogo che non riconosco».

Sulla linea qui descritta si attraversa il passato movendo dal presente – dalla sua percezione – e sempre al presente si torna. In questi casi il pronome «io» è ben presente: il narratore non esita a filtrare tutto attraverso il proprio sguardo, la propria cultura (soprattutto in *Capri e non più Capri*, nelle cui pagine i luoghi che non ci sono più sono anche quelli dei quali è ricca la storia dell’isola, a tratti qui ripercorsa), e, in Meneghello più di ogni altro, la propria voce.

Un altro ambito di racconti è invece quello dei luoghi del passato che si inseriscono come comprimari e a volte come veri protagonisti nello sviluppo di un intreccio, occupando, peraltro, il proscenio del titolo.

È il caso del romanzo *La casa del padre* di Giorgio Montefoschi, nel quale tornano più volte le esperienze di perdita e di ritrovamento di un luogo del passato: la casa di un quartiere residenziale di Roma, dove in due riprese, nell’infanzia e nella giovinezza, ha abitato l’io narrante della prima parte, Pietro Bellelli. Pietro ricorda, a distanza di anni, la villetta di via Adelaide Ristori, luogo di sensazioni infantili, di sofferenze, di turbamenti, di gioie per i primi amori. Sullo sfondo la stessa Roma, rivista nella grazia di allora, assume sottilmente l’aspetto di luogo perduto. «Apprensivo, nostalgico, disponibile a credere in un evento che, presto, sarebbe accaduto», Pietro, quando, ventenne, torna ad abitare nella casa dell’infanzia, si accorge subito che ogni recupero è impossibile, perché comunque è il tempo trascorso a segnare i luoghi: «guardavo il soffitto, lo stucco che riconoscevo, la persiana che riconoscevo, il nuovo interruttore, le pareti ridipinte di bianco: ma il passato restava sulla soglia. Un’epoca era finita per sempre». Ogni strappo (rappresentato dall’idea del trasloco con la quale si apre il libro) chiude «un’epoca» e ne apre un’altra, e così non si è mai gli stessi anche se si è negli stessi luoghi lasciati e ritrovati.

Nella seconda parte del romanzo (emblematicamente intitolata «La palude») la casa è ormai venduta, e la storia prosegue in un altro tempo, quello dei personaggi adulti. A raccontare le aspirazioni, i fallimenti (anche degli amori nati in quella casa), le crisi individuali e familiari è ora un narratore in terza persona, ma la prima persona singolare torna nella terza parte, quando la villetta occuperà di nuovo il posto che le spetta nella narrazione, seppure all'ultimo, *in extremis*. Il narratore adesso è Mario, il figlio di Pietro: è lui che accompagna il padre in via Ristori, seguendo un'inserzione sul giornale. Pietro, per l'ennesima volta di fronte alla casa che ha segnato la sua vita, è tentato di affittarla, ma muore improvvisamente. La narrazione si chiude con Mario Bellelli che pensa di scrivere un romanzo, il cui inizio sia un trasloco.

I luoghi della *Casa del padre* sono quelli di un'età che ha segnato l'intera esistenza: «Ogni volta che ripenso a quel periodo della vita, ho il cuore in subbuglio»; ma quei luoghi sono irrecuperabili, perché irrecuperabile è il loro tempo. Quando la casa torna in primo piano, quando cioè il passato sembra ricollegarsi al presente, la morte cancella bruscamente ogni possibile legame.

Emblematico perché rappresenta un altro esempio di racconto memoriale non autobiografico, il doppio livello narrativo di *La fontana invisibile* di Roselina Salemi. Il romanzo si apre con la conclusione della contesa – durata oltre cento anni – per un'eredità: dopo un'intera carriera dedicata a sciogliere enigmi e misteri legati ai beni della famiglia Di Natale, il giudice Bonaiuto scrive la sua sentenza senza rendersi conto che «le terre e le case catalogate [...] erano scomparse. Che aveva distribuito un'eredità di carte e nient'altro». Il tempo aveva consumato ogni cosa, ma al tempo aveva resistito nonna Rosa, «decisa a vivere sino alla sentenza che le avrebbe dato ragione». È lei, depositaria della memoria di famiglia, che intreccia il racconto del passato con quello del presente, ma i suoi ricordi si alternano alle vicende dell'ingegnere Silvio Provenzano, incaricato di mettere finalmente ordine nell'eredità. A capitoli alterni ci sono i racconti notturni della donna e gli incontri diurni dell'ingegnere con i vari membri della famiglia, o gli abitanti del paese. L'una ripercorre il passato di padri, figli, zii, nipoti, l'altro scava nel passato di persone a lui estranee. Nell'un caso e nell'altro, tuttavia, oggetti e luoghi sono sfuggenti, come i campi che, segnati sulle mappe, non ci sono più, o come la «fontana invisibile».

bile» che dà il titolo al romanzo, che dovrebbe esserci ma non si trova. Nonna Rosa racconta a partire dalle vicende di suo padre, ormai «macchia bianca nel pozzo buio del passato», eppure una volta grande protagonista «del paese che non c'è più» (proprio così le parole della donna), collocato nell'aspro paesaggio siciliano, con case, strade, campi cancellati da catastrofi naturali e presenti ormai solo su vecchie carte o nella memoria dei più anziani. Provenzano parla con chi vive nel presente, cercando di ricostruire una storia il più possibile plausibile: ma i fatti si accavallano e si confondono, e anche la ricostruzione dell'eredità si rivela fasulla: sarà per altro lo stesso giudice a rivelare da un lato l'impossibilità di raggiungere la verità, dall'altro il suo bisogno di fissare punti fermi, stabilendo in mille pagine un passato che nessuno potrà mai ricostruire, fatto di imbrogli, di delitti, di vicende le più varie: «Era la vita, spiegò Bonaiuto filosofico», affidata a migliaia di documenti destinati a diventare polvere «come gli uomini e le donne che li avevano scritti». Un giorno, «spiando quel passato che non gli apparteneva» Provenzano aveva provato «un indefinibile disagio, come se le foto lo guardassero e giudicassero la sua curiosità»: e tuttavia, dopo inutili indagini, aveva pur conquistato qualcosa: il possesso di «una memoria che era stata di altri».

La memoria come possesso che non può essere disperso è anche al centro di *Romanzo di un paese* di Severino Santiapichi, dove chi narra non dice mai «io», ma racconta, in terza persona, la storia del protagonista: un intero paese. L'indicazione di genere sottolineata fin dal titolo porta direttamente nell'ambito del mondo delle parole, in un mondo, cioè, che nasce e vive solo nel racconto del narratore: esclusa ogni possibile tentazione di *erlebte Rede*, di discorso indiretto libero, la voce di chi racconta, con lenta e costante cadenza, nata anche dal sostrato sintattico della parlata siciliana e dalla continua contaminazione tra dialetto e lingua, fa crescere su se stessa la memoria di Khiafura, nome antico (e, per il lettore che non lo sa, quasi di immaginazione) di un paese della provincia siciliana.

Capitolo dopo capitolo si dispiegano nel romanzo di Santiapichi i luoghi sui quali, negli anni Trenta e seguenti, si proiettavano i comportamenti individuali e pubblici, si organizzavano le feste, religiose e civili, si manifestavano abitudini secolari. Sempre con il verbo all'imperfetto (già a partire dall'incipit: «Il paese aveva

due piazze») la storia collettiva di Khiafura – solo dentro di essa possono collocarsi gli uomini e le donne, componenti non isolabili da un'entità più vasta – diventa, nello svolgersi del romanzo, la storia della sua trasformazione, alla fine della quale, con l'introduzione di nuove attività lavorative, «Le stagioni s'invertirono e l'inverno fu tempo di raccolta, giugno tempo di vacanza», e «Il paese divenne pertinenza, accessorio di serre»: accessorio, appunto, senza più una propria identità.

Forse ci sarebbe da chiedersi come mai due romanzi usciti nello stesso anno per ricordare luoghi scomparsi siano entrambi ambientati in Sicilia. Prima di rispondere si potrebbe ricordare ancora le contemporanee pagine, non più solo romanzesche, di Vincenzo Consolo, che si caricano di aspra denuncia, in *Le pietre di Pantalica* e soprattutto in *L'olivo e l'olivastro*. Rinunciando alla linearità della narrazione, lo scrittore ripercorre la Sicilia, leggendo la storia dell'isola come metafora di tutta la civiltà occidentale e della sua crisi: «Cos'è successo, dio mio, cos'è successo a Gela, nell'isola, nel paese in questo atroce tempo? Cos'è successo a colui che qui scrive, complice a sua volta o inconsapevole assassino? Cos'è successo a te che stai leggendo?». Il passato interroga il presente chiedendogli conto di scelte distruttive: non c'è, qui, alcun richiamo a una memoria che sia fonte di dolcezza anche solo individuale: i luoghi del passato diventano i testimoni di una civiltà perduta.

Ogni spiegazione sulla rilevante presenza della Sicilia, nei narratori che ripercorrono i luoghi che non ci sono più, può essere troppo banalmente sociologica, ma forse davvero, nell'isola, è stato più forte che altrove lo strappo da una condizione che, fino a pochi decenni prima, non aveva conosciuto radicali cambiamenti.

Si è già sottolineato che negli ultimi romanzi sopra ricordati non c'è il ricorso esplicito alle forme dell'autobiografia, e che la memoria è introdotta come ingrediente della narrazione, non come strumento per rivelare un'esistenza privata. Aggiungendo una considerazione eminentemente sociologica, sembra di poter dire che i luoghi che non ci sono più occupano tuttavia le pagine di scrittori non giovani, come se, anche sotto la forma della memoria altrui, sia sempre presente, per quanto nascosto, il lungo tratto di esistenza percorso da uno scrittore.

Ci si potrebbe fermare qui, ma vale la pena di sottolineare ancora che, in molti romanzi di giovani scrittori, luoghi e ambienti

del passato, a volte ricostruiti minuziosamente, si ripropongono invece come sfondo di altre storie. Valga come esempio il porto di Genova di Maurizio Maggiani nella prima parte di *La regina disadorna*: «C'era stato dunque un tempo in questo nostro secolo in cui Genova era grande tra le città del mondo». O valgano, per aggiungere altri esempi emblematici, l'ambiente della brughiera lombarda nel Cinquecento, in *La signora dei porci* di Laura Pariani; gli sfondi padani delle pagine del parmigiano Guido Conti, in particolare del *Cocodrillo sull'altare*; o infine, per citare un caso diverso, gli eventi privati dell'io narrante, che, proiettati nello svolgersi del secondo Novecento, non sembrano tener conto dei luoghi, in *Il cappotto del turco* di Cristina Comencini (già autrice di una storia familiare con *Passione di famiglia*).

Per questa via la lista dei titoli e dei nomi degli autori può diventare lunga, ma non è il caso di andare oltre gli esempi portati: il luogo che non c'è più rimane sempre alle spalle di altri motivi, sui quali invece lo scrittore richiama l'attenzione dei suoi lettori.

GLI ALTROVE LONTANI

Le dimensioni dell'immaginario: mondi alieni ma non troppo

di Bruno Falchetto

*La narrativa fantastica conferma la sua natura poco oltranzista, legata a un'evidente inclinazione didascalica, anche nella rappresentazione degli spazi, siano disparati e sovraffollati (Benni); chiusi e misteriosi (Capriolo); claustrofobici e contraddittori (Mari), poveri e degradati (Cavazzoni). Ma è la narrativa di genere di *Sclavi ed Evangelisti* che meglio sa sfruttare le potenzialità inquietanti e visionarie del fantastico: labirinti, trappole, paesaggi abitati da gigantesche presenze anomale divinità pagane ed esseri mostruosi, ambienti ibridi fatti di plastica e metallo.*

Una mappa, la singolare mappa noetica degli otto Mondi Alterei, apre il penultimo romanzo di Stefano Benni, *Elianto*, introducendo subito il lettore alla geografia multiforme e bizzarra in cui si svolgerà la vicenda. Se ogni testo letterario in qualche misura è sempre la costruzione di un mondo, nella scrittura fantastica, nell'ampia famiglia dei testi che in maniere diverse eludono o infrangono i canoni della verosimiglianza, il processo di *world-making* ha un rilievo particolarissimo: il lavoro dell'immaginazione fantastica, ha scritto Ursula Le Guin, consiste innanzi tutto nel «fabbricare un mondo nuovo, un mondo altro: la Terra di Mezzo, per esempio, o i pianeti della fantascienza». L'attività degli scrittori che nell'ultimo decennio hanno contribuito a quel rilancio della «tradizione in ombra» del fantastico italiano, di cui ha parlato Paolo Giovannetti in *Tirature 2000*, è caratterizzata da una notevole varietà sul piano della "stilizzazione spaziale", sia pure con alcuni tratti comuni, dei quali dirò in seguito.

Lo spazio dei romanzi di Benni è uno spazio pieno, ricco, sia quantitativamente sia qualitativamente, per estensione e per varietà. Le scene di *Elianto* e del recente *Spiriti* sono allestite su grande scala, l'universo e la terra. Lo sviluppo degli intrecci, spesso costruiti come una *quest* multipla, dimostra come piccolo e grande,

vicino e lontano, vasti orizzonti e luoghi periferici e circoscritti (la casa di cura Villa Bacilla, l'Isola dove abita Salvo) non possano essere separati. Questa vena "cosmica" nasce dal gusto dell'invenzione, dalla spinta verso una sorta di meraviglioso umoristico molto viva in una scrittura che pure vuole parlare sempre dell'oggi, che è alimentata da un costante gioco parodistico sul nostro presente mediatico e politico. D'altro canto l'apertura universalistica delle storie di Benni ha una matrice etico-politica: il destino dei singoli è solo un'altra faccia di quello degli stati e del pianeta, da qui l'importanza di scelte e responsabilità individuali.

Il catalogo dei luoghi raccontati da Benni è disparato: mondi, nazioni (sempre dai trasparenti nomi parlanti: Tristalia, Gladonia, Usitalia), villaggi, condomini, giganteschi grattasmog, baite isolate, grandi Warhotel, atolli sperduti, Famburger House, zoo fantasma. Ma l'organizzazione spaziale delle sue storie ruota attorno a un'antitesi essenziale: ai luoghi del potere, del consenso e del consumo si contrappongono infatti i luoghi della marginalità, della resistenza, dell'utopia. Mastodontici correlativi oggettivi della forza delle élite economico-politiche, i luoghi del potere sono spesso però minati da uno squilibrio profondo, frutto dello stesso narcisismo del dominio che li ha generati (non a caso i nomi degli architetti sono Porthos, Mike Megalos). È così per il Grande Chiodo che in *Elianto* ospita il megacomputer Zentrum Win nella sua vasta capocchia a milleduecento metri di altezza. Il Chiodo «riassumeva mirabilmente gli ideali di Tristalia: salire, scalare, assurgere, arrivare fino in cima», ma nelle giornate di vento era in balia di un grande rollio e così «gli addetti ai lavori dovevano imbottirsi di pastiglie contro il mal di mare e, sovente, nei ristoranti scoppiavano scene di vomito collettivo oceaniche»; un beccheggio che anticipa il suo finale inabissamento al centro della terra. In *Spiriti* molta parte della vicenda è occupata dal tentativo di costruire il palco per il festeggiamento in mondovisione del decennale della Dolce guerra; un palco concepito su dimensioni neobabilonesi, ma bersagliato da crolli e altri accidenti naturali fino alla catastrofe conclusiva. Ai luoghi del potere si apparentano i luoghi del consumo e dell'intrattenimento: ipermercati, fastfood e cittadelle del divertimento (come la Rigolone Marina, perla del mare Adrenalio della *Compagnia dei Celestini*). Sono i luoghi della sovrabbondanza delle merci, del predominio dell'elemento tec-

nologico-commerciale, nei quali l'uomo è una semplice funzione subordinata dell'ambiente.

I romanzi di Benni cercano però di raccontare anche come al mondo continuo a esistere posti che sfuggono alla sempre più minuziosa colonizzazione da parte del principio economico. Sono luoghi periferici, emarginati ma capaci di raccogliere e stimolare la creatività, come il quartiere delle Diecilire nella *Compagnia dei Celestini*; sono luoghi lontani, vicini alla natura per quanto tormentati dalla guerra, come l'Isola in cui vive Salvo in *Spiriti*. Sono defilati o nascosti: intermittenti, mobili, come i campi di gioco della pallastrada nei *Celestini*; o ancora mutevoli, con un nome che cambia a seconda di chi lo pronuncia, come Hakalamalakaneheilemeneilani in *Spiriti*. Sono punti di resistenza, indicatori di possibilità, spazi di autonomia e libertà, che hanno qualcosa dell'utopia discontinua calviniana e delle T.A.Z., le zone temporaneamente autonome, di Hakim Bey: testimoniano la possibilità di una convivenza libera e in equilibrio armonico con l'ambiente. Benni cerca di saldare al lavoro dell'immaginazione letteraria quello dell'immaginazione politica: i suoi romanzi, rubo di nuovo le parole di Ursula Le Guin, provano a «fare un nuovo mondo» per «fare il mondo nuovo».

Paola Capriolo scrive lo spazio in tutt'altra maniera, punta alla linearità e alla limpidezza. Le sue mappe non sono varie e fitte di segni, ma tracciate in economia, in sintonia con una prosa monostilistica, ferma e pulita, che si sforza di tenere lontane da sé parole e modi che possano ancorarla alla nostra o a un'altra attualità. Ma se la scena dei suoi romanzi è fatta di pochi luoghi, lo spazio ha comunque un ruolo centrale, e il contesto geografico e temporale indeterminato ne sottolinea la funzione allegorico-simbolica. *Il nocchiero* si svolge per intero in una cittadina fluviale di cui contano, per la storia, l'hôtel Excelsior con la sua terrazza, il porto sottostante e l'Isola con l'antica Villa alla quale il protagonista ogni notte si reca senza però mettervi piede, pilotando chiatte dal carico ignoto. *Il doppio regno* si apre in una piccola città di mare minacciata d'improvviso da un'onda immane: la protagonista, narratrice abbandonata dalla memoria, fuggendo trova riparo in un Albergo al limitare d'un bosco; da qui in poi il romanzo ha per unico teatro l'Albergo, costruzione bassa ma ampia e labirintica. I luoghi rappresentano un problema, nascondono un mistero. Sono spazi chiusi, marcati da una linea di confine difficile da valicare:

non si può uscirne (come dall'Albergo del *Doppio regno* o dal giardino progettato da Barbara nel romanzo che porta il suo nome) oppure non è consentito farvi ingresso (come nell'Isola, e nella stiva della chiatta, del *Nocchiero*). La «particolarità» dell'Albergo del *Doppio regno* è l'assenza di vere e proprie finestre: i personaggi di Paola Capriolo sovente amano guardare e cercano di capire, ma la loro vista, la loro esplorazione del mondo è ostacolata, parziale. La vita, la storia, celano enigmi che non è dato risolvere, avvicinarsi alla comprensione può essere fatale. Solo da lontano, come dalla terrazza dell'Excelsior, la contemplazione del paesaggio può essere serena; la visione da vicino invece è arida, impoverita, perché funzionale all'attività di lavoro, oppure si carica di emozioni e desideri e allora si fa inquietante.

L'esordio di Michele Mari è all'insegna dello straniamento paesistico. Le prime pagine di *Di bestia in bestia* portano il lettore in un Nord profondo dalla fitta toponomastica foneticamente esotica (Òpopa, Eòreca, Sbènummi ...), raccontando un viaggio difficoltoso, segnato dall'equivoco: una coppia di scienziati e la loro segretaria sono diretti per un convegno a Dièfzarca, ma giungono a Dièfzeira, vicino alla quale c'è anche una Dièfzora, ma non la loro meta; si troveranno così ad accettare l'ospitalità di Osmoc, unico occidentale che abiti quei luoghi sperduti. La storia si svolge tutta nel castello di quest'ultimo, «che da lontano dava l'impressione di un fortino moresco, o di una colossale casamatta», piazzaforte duecentesca dei cavalieri teutonici. Come in altri libri di Mari, l'azione si muove in uno spazio isolato, circoscritto, e costruito su un asse verticale, sull'opposizione alto-basso. I luoghi topici di *Di bestia in bestia* sono la biblioteca e la cantina, «strategico cuore, e pulmo, e bellico» del sistema di cunicoli e passaggi segreti che percorre le viscere del maniero: «un gigantesco groviera di pietra», come dice Osmoc giocando sul pedale comico-umoristico che nel suo discorso si intreccia al tono erudito-appassionato. L'antitesi e l'alternanza degli spazi e dei registri rinviano a quelle fra Osmoc e il fratello Osac, fra cosmo e caos/caso, fra biblioteca e sotterranei, razionalità e cultura da un lato, istinto ed emozioni dall'altro. L'antitesi può capovolgersi beffardamente, come quando Osmoc scopre che dalla cantina si accede alle torri: «E io, io chissà quante volte avevo creduto d'avermelo [*Osac*] al di sotto dei piedi, che invece me l'avevo al di sopra del capo». A ricordare che è presunzione della cul-

tura quella di poter fare a meno o poter sempre asservire le pulsioni. La contrapposizione alto/basso (riflessione/emozione, contemplazione/azione) torna in *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, dove la biblioteca e le stalle, la terrazza o il colle e la cantina sono i luoghi frequentati da Leopardi licantropo che il fratello minore ci racconta, e in *La stiva e l'abisso*, dove la cabina in cui il Capitano è relegato da una gamba cancrenosa si accosta al ponte sul quale agisce il suo Secondo (ma il sistema spaziale del romanzo affonda ancora: nella stiva e nel mare sottostante).

Il fantastico di Mari, come quello di Paola Capriolo, ha una evidente componente riflessiva, ma una natura più dinamica e sofferta, che nasce anche da una differente visione del disagio del soggetto. Capriolo racconta di un soggetto debole, che vive una crisi conoscitiva, che fatica a orientarsi nel mondo: la realtà individuale e sociale – la Compagnia in *Il nocchiero*, l'Albergo nel *Doppio regno*, Barbara nel romanzo eponimo – spesso gli sfuggono in quel che hanno di più essenziale. I suoi protagonisti sono in oscillazione sospesa fra un'adesione serenamente maliconica a un reticolo di convenzioni più o meno enigmatiche e un inquieto desiderio di capire, di reagire e sottrarsi a meccanismi e destini spersonalizzanti. Mari narra invece di un soggetto proteso alla propria affermazione intellettuale e vitale nel mondo, ma segnato internamente da una spaccatura originaria, da una ferita primigenia, che è il corrispettivo interiore di una percezione della vita come mutua sopraffazione, perdita, corruzione.

Ermanno Cavazzoni non ricorre a nessun materiale sublime per creare lo spazio irrealistico in cui è ambientato il suo ultimo romanzo, *Cirenaica*. La storia si svolge, quasi per intero, in quello che il narratore-protagonista chiama «il bassomondo». Si tratta di uno spazio di dimensioni imprecisate: una città è al centro di una pianura racchiusa dalle lontane montagne di un altopiano, gli abitanti non sanno come vi sono arrivati, né riescono ad andarsene. Edifici fatiscenti, oggetti rovinati o inservibili, quasi totale mancanza di fonti di energia, terra salata, praticelli di spazzatura: la città è governata da una legge di disfacimento che gli abitanti per lo più fanno propria. L'io narrante e i suoi amici si dedicano infatti volentieri a scorrerie contro vetri, grondaie, saracinesche ancora in opera, al «libero teppismo quale esiste in natura». Quello di Cavazzoni è un paesaggio fantastico abbassato, fatto di materiali po-

veri, di scarti, un fantastico "del riuso" che reimpiega, ricombina, elementi di ordinari paesaggi urbani e suburbani. Non per questo la pagina si appiattisce, il libro è costellato di invenzioni estrose: i treni aggrediti e lasciati disfatti sulle rotaie dal protagonista e da Loperfido, animati da una passione puntigliosa per lo smontaggio di viti e bulloni; le diverse teorie-favole sull'origine del bassomondo e dei suoi abitanti (sono fantasmi dimenticati dalla gente delle montagne, sono escrementi di dei che vivono sugli altipiani, i loro autori e signori li osservano «coi telescopi, come noi osserviamo le formiche»). L'io narrante, che ha perso memoria del proprio passato, si fa un po' cantastorie, un po' antropologo di questa strana comunità, della quale ha una conoscenza approssimativa, come quasi tutti gli altri abitanti. Il bassomondo è anche luogo della menzogna, della truffa. Tutti si fingono ciò che non sono: persino le relazioni parentali e affettive sono false, vengono interpretate come una parte, svolte come un mestiere. La stessa toponomastica non è affidabile, a volte «qualcuno cambia il nome alla via e la via non si trova più». Il bassomondo è insomma trappola e recita (ma non una tragedia, piuttosto una farsa, una *pièce* dell'assurdo), non c'è posto per l'autenticità, non c'è posto per un senso: ciascuno è alle prese con «un destino senza capo né coda». L'ultimo capitolo, a sorpresa, narra della fuga riuscita dal bassomondo del narratore-protagonista che approda alla stazione centrale di Milano. Ma il mondo delle metropoli a noi familiari gli appare più finto e più duro del bassomondo: i milanesi, in preda a una costante frenesia operativa, fingono senza averne nemmeno coscienza.

In ogni testo che non si adegua ai canoni della verosimiglianza si combinano, ricordavano Scholes e Kellogg, una spinta didascalica, l'intenzione di suggerire attraverso la favola raccontata una morale, un nutrimento riflessivo, e una spinta estetica, il gusto della libera invenzione, della composizione, capricciosa o armonica che sia. Il fantastico italiano recente sembra mostrare una maggiore inclinazione "didascalica", un'attenzione prevalente alla trasmissione di un contenuto di pensiero ai propri lettori: dalle fantasie politiche di Benni, alle pensosità fantastiche della Capriolo e di Mari, sino allo stesso fantastico sorridentemente nichilista di Cavazzoni. Forse è in questa tentazione dell'insegnamento una delle principali ragioni del carattere tutto sommato moderato e composto di buona parte del nostro fantastico attuale; moderazione con

la quale ha anche qualcosa a che fare la sua frequente natura di secondo grado, citazionale, parodica. La sbrigliata e onnivora fantasia di Benni, ad esempio, appare a tratti frenata e ingessata dalla volontà d'apologo o dall'insistenza nella satira d'attualità. E a Paola Capriolo nuoce il suo, se così si può dire, classicismo della modernità mitteleuropea: dal sapiente lavoro di selezione, ricombinazione e levigatura traspare un eccesso di rispetto della tradizione che rende i misteri delle sue storie un po' freddi e prevedibili. I risultati maggiori vengono invece quando, come in *Vissi d'amore*, l'intervento sui modelli è più libero e irriverente.

Anche se alcuni ricorrenti aspetti morfologici e tematici di questi spazi immaginari (la chiusura, la struttura oppositiva, il motivo della recita, della finzione) sono indice di un'inquietudine di fondo, a partire dalla scelta della *location*, come si è visto, il fantastico italiano recente non è certo oltranzista. Si spinge con uguale cautela in entrambi i principali territori dell'irrealismo individuati da Todorov, il meraviglioso, che immerge il lettore in un universo affascinante proprio perché radicalmente altro, e il fantastico in senso stretto, con la sua messa in discussione dei confini fra realtà e illusione, naturale e soprannaturale. Accensioni e sfrenamenti visionari, pieno abbandono alla fantasia figurativa o agli effetti di ambiguità percettiva, non sono comuni. Anche il catalogo di isole e comete inventate da Ernesto Franco (*Isolario*) preferisce intraprendere la strada del *divertissement* malinconico, dello scherzo riflessivo, più che della potenza visuale. Così come un giovane scrittore di spiccata sensibilità spaziale quale Giovanni Catelli riesce più felice quando iscrive le sue meditazioni su esistenza e società in scenari non apertamente fantastici (*Geografie*): gli spazi più suoi sono quelli di un realismo indefinito, insieme puntuale e generalizzante.

Le eccezioni a questo quadro sono poche. Nell'originalità visiva, nell'estrosità inventiva libera sino alla goliardia, va riconosciuto l'aspetto migliore del lavoro di un singolare *outsider* come Enzo Fileno Carabba, al quale difetta invece la tenuta narrativa. Non a caso il suo libro più riuscito è *La foresta finale*, dove la felicità dell'invenzione spaziale, lo spettacolo di questa terra in mutazione, nella quale gli elementi vanno scambiandosi le parti, tiene desta l'attenzione del lettore anche quando gli aneddoti bizzarri della trama convincono poco. Eccezioni più significative sono nelle opere di Valerio Evangelisti e Tiziano Sclavi. È insomma la narra-

tiva di genere, la letteratura di massa, a sfruttare con più decisione le potenzialità inquietanti del fantastico, provando a progettare il testo come una macchina per produrre disorientamento.

Labirinto e trappola, l'universo descritto da Sclavi (si vedano almeno *Sogni di sangue*, *Nero e Tre*) è caratterizzato da una costante esperienza di spaesamento percettivo. Gli spazi si dilatano, si deformano, si aprono su altre dimensioni: in *Un sogno di sangue* la città vecchia a Pavia «non comincia e non finisce, è dappertutto, bella e paurosa», e la città in cui vive il Ravasciò di *Quante volte tornerai* si rivela nient'altro che uno scenario popolato da androidi, che serve a ingannare la noia di uno degli ultimi superstiti dell'umanità nel suo interminabile viaggio tra le stelle. Lo spaesamento è potenziato dalla messa in scena nuda: le descrizioni sono ridotte all'osso, poco più che didascalie, appunti visivi in bianco e nero, e gli intrecci innestano senza enfasi lo straordinario (orrorifico o fantascientifico) sul piano di un'esistenza comune, come un fatto ordinario tra altri. La realtà, infatti, «è sempre irreal». È vuota di senso nel suo tran tran quanto nelle catastrofi che l'interrompono: la bizzarria dell'evento singolare non fa che rendere palese quell'insensatezza.

Le vicende dell'inquisitore Eymerich raccontate da Valerio Evangelisti, pur mutuando vari elementi dal modello del romanzo storico, sono costruite sul principio di un'intima connessione fra tempi diversi, che altro non sono che differenti facce di una medesima e labirintica Storia-organismo. Se nei primi romanzi l'accostamento dei diversi piani temporali, il presente dell'inquisitore e il suo futuro (nostro presente o prossimo avvenire), era un po' troppo ordinato e controllato, in *Cherudek* il gioco sui livelli di realtà si fa più complesso, elusivo e coinvolgente. La scrittura di Evangelisti ha anche una vena di fantasia figurativa, che si manifesta ad esempio nelle scene d'orrore e di massa, nelle visioni collettive, dove il paesaggio si rivela abitato da gigantesche presenze anomale, divinità pagane, esseri mostruosi. La maturazione di Evangelisti porta con sé un rafforzamento di questa inclinazione visionaria che ha i suoi esiti più convincenti in *Cherudek* e nei racconti di *Metallo urlante*, con le loro immagini di ambienti e uomini ibridati, fatti di plastica, carne e metallo.

GLI AUTORI

Alte tirature

I sudditi del best seller d'importazione
di Alberto Rollo

Il successo targato Adelphi
di Olivia Barbella

Ciak, si raccontì! Dal libro alla tv e viceversa
di Daniela De Rosa

Caso Camilleri e caso Montalbano
di Vittorio Spinazzola

Veronesi e la via italiana al tragico
di Filippo La Porta

La genetica e gli scienziati di Dio
di Sylvie Coyaud

Comprati in edicola

Malia del fantasy all'italiana
di Giuliano Cenati

Il fumetto è un barbone di nicchia
di Luca Raffaelli

I giornali come allegato
di Giacomo Papi

Adottati a scuola

Studiare per scrivere
di Antonio Bertolotti

ALTE TIRATURE
I sudditi
del best seller
d'importazione
di Alberto Rollo

Il best seller non è solo il libro che ottiene successo e scala le classifiche di vendita: è soprattutto il libro che è già il meglio venduto prima di invadere il mercato editoriale. Fenomeno squisitamente americano, il best seller ha persino scalzato la nozione di genere e inglobato quella di novità. Comunque sia in Italia da circa vent'anni il best seller è sempre più legato al mercato delle traduzioni: ben pochi sono infatti gli autori nazionali che sono riusciti a tenere il passo di fronte all'avanzata degli stranieri. E così anche il best seller finisce per contribuire alla globalizzazione del mondo.

Dei 50.000 volumi che l'editoria italiana produce annualmente (una cifra, sappiamo, spropositata rispetto alla percentuale dei lettori) 12.000 sono titoli tradotti da altre lingue, e di questi, più della metà sono tradotti dall'inglese. La colonizzazione editoriale rimanda a un processo che non si esaurisce in questa consistente sproporzione numerica (basti del resto ricordare che in Gran Bretagna la percentuale dei testi tradotti da altre lingue si aggira intorno al 2%), ma concerne piuttosto il valore di mercato di un segmento di titoli angloamericani che siamo soliti chiamare best seller. In verità, negli ultimi vent'anni, la nozione di best-seller – certamente non nuova e variamente studiata dai sociologi della letteratura – ha subito una progressiva rettifica mettendo a fuoco una più specifica identità del prodotto a cui rimanda.

Il best seller non è più soltanto il libro che ottiene successo, che scala le classifiche di vendita e che produce fatturato, quanto piuttosto il libro *che è già* il meglio venduto, prima della sua avventura commerciale. A ciò si aggiunga che la stessa fisionomia dell'autore è venuta modificandosi di conseguenza, per cui non si parla tanto di autore di romanzi horror o di romanzi thriller (quando il thriller e l'horror sono i generi di riferimento) ma di «autore di best seller». Quantunque fra i best seller i generi siano ampiamenti rap-

presentati (ma anche qui siamo piuttosto di fronte a una filiazione dalla detective story e dall'orrore con soluzioni eclettiche che arrivano a comprendere anche il romanzo storico o specialistiche, come il legal thriller) la dizione best seller viene via via scalzando quella di genere, quantomeno invertendo l'ordine di priorità. Fenomeno squisitamente americano, il best seller come genere ha per altro determinato un ulteriore spostamento – più sottile forse ma ormai percepibilissimo – inglobando e dinamizzando anche la nozione di novità. Il libro destinato al mass-market è insomma nuovo in quanto non toccato dal tempo, in quanto affrancato dalla fatica – tutta storica, tutta temporale – della classicità, in quanto capace di stare tutto nel presente – magari un presente prolungabile – senza la gravità del mutare del giudizio e dell'interpretazione. Un nuovo best seller è per definizione un capolavoro, e perciò acquistabile e leggibile. Questa novità ha ovviamente poco a che vedere con il valore intrinseco all'inedito, all'opera attesa, ma diventa in qualche modo un segnale di via libera rispetto alla minaccia del passato (che implica conoscenza, studio, caos). Il transgenere del best seller è duplicato dal transgenere novità che del resto vediamo agire anche come categoria merceologica. Non è un caso che le modalità di vendita nelle grandi catene librerie – non diversamente da quanto avviene con ancora più enfasi nelle catene di noleggio film – tendano a nominare con maggiore rilevanza la posizione dei libri freschi di stampa con indicatori che suonano per l'appunto «nuovi arrivi», «novità» polarizzando l'attenzione del cliente non solo sul prodotto ma anche sul concetto di novità, e creando una sorta di distanza istituzionale con le altre aree scandite geograficamente per genere.

In tutte le analisi che hanno come oggetto la nuova narrativa italiana, accade raramente che si tenga conto di questo aspetto, forse talmente evidente da essere ritenuto ininfluenza. Eppure, al di là di influenze anglosassoni variamente notate (certo linguaggio squisitamente cinematografico, certe modalità mutate dal mondo della musica pop-rock, certi modelli molto evidenziati ed esibiti) manca uno sguardo capace di cogliere la convivenza, non solo di mercato, dell'autore nazionale con autori e opere che occupano la prima linea dell'assalto al pubblico e sul pubblico esercitano inevitabilmente e oggettivamente un potere culturale. Ai Grisham, ai Turow, ai King, ai Crichton ma anche ai Wilbur Smith, ai Connelly,

ai Ludlum, alle Cornwell siamo riusciti negli ultimi dieci anni a opporre chi? L'episodio isolato di *Va' dove ti porta il cuore*, forse un'autrice come Sveva Casati-Modignani e quel singolare fenomeno che ha nome Camilleri. Per certi aspetti si può affermare che dopo lo straordinario successo de *Il nome della rosa* di Umberto Eco e i molti dibattiti sul best seller che sono fioriti su riviste e quotidiani sino al 1985 (la bibliografia culmina diciamo così nel volume di Gian Carlo Ferretti *Il best seller all'italiana* del 1983), gli interventi si placano, la sempre più debole società letteraria pare disinteressarsi al problema e quel che comincia a cambiare è il rapporto fra autore e editore. L'autore – nella fattispecie il giovane autore – si scrolla di dosso il peso morale e deontologico della tradizione umanistica – a cui i sociologi del mercato in realtà non hanno mai smesso di richiamarsi – e *fa da sé*. Per certi aspetti anche l'editore si muove solo e, anche laddove è già viva una forte tradizione imprenditoriale, si rinnovano gli organici e soprattutto la mentalità, decisamente più aggressiva, più cinica, in una parola più manageriale. Non è un caso che fra il 1980 e il 1990 i titoli tradotti raddoppiano e solo a vantaggio dei titoli di lingua inglese (da 4.411 a 8.224, gli inglesi da 2.027 a 4.673). I numeri testimoniano un più diffuso avvicinamento al modello vincente, a una letteratura (non solo narrativa) che, insieme ai contenuti, tende a vendere strategie o che comunque contiene una promessa di mercato già esperita e promossa. Non solo: l'editore sa di comprare un prodotto che, per quanto costoso, può, anzi deve garantire continuità anche attraverso media diversi (il cinema innanzitutto). A fronte del best seller casuale o episodico il mercato americano promette ancora di più, insomma il best seller sicuro, il *genere* best seller. Un genere che se nella *fiction* enfatizza la consumabilità delle storie raccontate, nella saggistica rivela una capacità cordiale, morbida, seduttiva di passare attraverso le discipline più diverse senza suscitare imbarazzo, noia e senso di inferiorità.

Proprio a partire dalla sua trasformazione in genere il best seller fa in modo che il cosiddetto orizzonte d'attesa sia compreso *entro le categorie del consumo* e non entro quelle della cultura letteraria. Lo si legge perché lo si compra volentieri e lo si compra volentieri perché vende la lettura come un *entertainment* non diverso da quello di altri prodotti *entertaining*. Attraverso questa su-

pergenerizzazione (in cui, come si è detto prima, è incluso il fattore novità) la stessa fisionomia moderna di genere (thriller, noir, horror, spy story, ecc.) subisce una sorta di *reductio* che riconduce la *fiction* propriamente detta di genere nell'area senza ulteriori designazioni del romanzo *tout court*. Per certi versi il genere diventa un canale di trasmissione che porta all'autore e all'autore si ferma, creando una risonanza sostanzialmente diversa dal passato in fondo non troppo lontano di una Agatha Christie. Quelli della scrittrice inglese erano e restavano i *gialli di* Agatha Christie, i legal thriller di Grisham sono assorbiti dalla forza del nome dell'autore che di fatto è uno scrittore di best seller. Ciò detto si può ben affermare che l'editoria americana o quantomeno i grandi gruppi editoriali americani investono, con alterne fortune ma con determinazione, da almeno vent'anni in best seller, nel best seller come genere unico. Va da sé che la forza di attrazione e assorbimento del genere best seller è così forte e ramificata da metabolizzare anche autori arrivati al successo per strade diverse da quelle previste (così come autori di best seller entrano nei territori impervi della critica e si candidano all'investitura del canone, ma si tratta di un parallelismo che ci porta troppo lontano). A questa politica sono legati il fenomeno di ipermanagerializzazione dell'editoria che con pugnace risentimento ha descritto Albert Schiffrin nel suo *Editoria senza editori*, e nel nostro Paese (ma il discorso vale per tutta l'Europa) quello dell'acquisto indiscriminato di tutto ciò che il mercato americano candida come affare.

La traduzione del nuovo modello americano applicata al prodotto nazionale è cauta e guardinga (si corteggiano e si amministrano gli autori *standing*, vale a dire già dotati di un sicuro potenziale di vendita – i Bevilacqua, i De Carlo, i De Crescenzo – e si continua a confidare sulla casualità o sulla sorpresa di fenomeni come Cardella, Tamaro, Camilleri). Se, da un punto di vista dinamico dell'offerta e della contrattazione, una rivitalizzazione c'è stata, è stata tutta a carico degli autori. Di autori che hanno saputo interpretare l'assenza di una tradizione romanzesca nazionale e, più in particolare, di una solida pratica di genere, come una strada tutta da percorrere o addirittura da dribblare nella parodia, o che sono stati capaci di mettersi al servizio del proprio status di autori utilizzando altri media e soprattutto stabilendo un fertile rapporto tra questa frequentazione di linguaggi e la propria scrittura.

Il caso di Alessandro Baricco è, in tal senso, il più significativo, e anche il più complesso da interpretare. Abile veicolatore di cultura (attraverso tv, stampa, teatro, audiovisivi), Baricco è riuscito a innestare questa duttilità di linguaggio nella sua esperienza di narratore acueno la percezione di sé e del proprio pubblico, in qualche modo rendendola evidente nella stessa pagina romanzesca e moltiplicando in una specie di infinito prospettico la propria presenza d'autore. Insomma Baricco ha saputo saldare in maniera originale e intelligente l'eredità nazionale dell'autore presenzialista (secondo un modello che da Foscolo va a D'Annunzio e Pasolini) con una ironica e postmoderna evaporazione di sé nel linguaggio, nel medium. I suoi best seller sono tali non solo in quanto libri di successo ma in quanto titoli di successo internazionale, in quanto storie *non* italiane. Ed ecco quindi un autore e un corpus di opere che si impongono grazie a un'interpretazione e un uso – sofisticato quanto si vuole – del *mainstream* culturale. Il carisma d'autore – intrinseco al successo di altri scrittori internazionali come Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Daniel Pennac – non si esaurisce nel movimento dal romanzo alla persona fisica, ma ha compiuto in Baricco un ulteriore passaggio dalla persona al libro, tanto da creare all'interno delle opere che si sono succedute nel tempo una sorta di seduttiva aura familiare, un impasto sintattico lessicale già visto, già sentito e al servizio di una sempre più smaliziata ed efficace affabilità.

Posto che per uno scrittore di successo l'editore svolge oggettivamente più un servizio che una funzione, essendo quest'ultima patrimonio pressoché esclusivo dell'autore (e del suo agente) il vero trauma indotto dal genere best seller nel nostro paese (ma non solo) ha a che fare con una minacciosa indifferenza culturale che di volta in volta passa per le tipologie di comunicazione editoriale, per le modalità di promozione e anche per l'implicita domanda che viene modificando l'offerta degli scrittori sul fronte di scenari, plot e linguaggi. Le copertine del genere best seller tendono a somigliarsi, vale a dire che l'editore non rivendica un'identità ma tende a scomparire a vantaggio di titolo, autore e immagine. Ne è conseguita, in Italia, una sorta di mondadorizzazione del libro (essendo Mondadori il gruppo che ha meglio interpretato la lezione americana) che ha coinvolto editori grandi e medi come Rizzoli, Sperling & Kupfer, Piemme o Marco Tropea Editore. L'i-

mitazione del modello americano concerne anche le operazioni di lancio che però, essendo tutte di carattere pubblicitario, chiedono investimenti e quindi sono realizzabili solo dai grandi gruppi, Rcs e Mondadori. Interessanti sono comunque le strategie di marketing della Piemme (De Mello, Connelly) che significativamente hanno registrato un fallimento quando hanno cercato di bestsellersizzare una scrittrice di spy stories russa (Marinina) con una miliardaria operazione di sfondamento. Al di là della cattiva riuscita dell'operazione il marketing della casa editrice Piemme ha messo in luce due aspetti fondamentali che negli Usa sono ben noti: che il genere tradizionale non è condizione sufficiente per accedere al genere best seller e soprattutto che il genere best seller non crea automaticamente fatturato, anzi può registrare dei flop clamorosi, ma al contempo non può fare a meno di continuare a produrre libri che si dichiarano – e non possono non dichiararsi – best seller.

Ma allora che cos'è un best seller, dal punto di vista di genere? È un libro in cui è contestata una strategia di mercato potenzialmente universale e che obbedisce alla standardizzazione dell'immaginario, la stessa standardizzazione che fa dire a Serge Latouche: «Scienza, tecnica, economia veicolano un contenuto immaginario ricchissimo. Il rapporto tra l'uomo e il mondo è in esso determinato. Si tratta della concezione del tempo e dello spazio, del rapporto con la natura, del rapporto con l'uomo stesso. L'umanità vive ormai tutta quanta nell'era cristiana e sulla base dell'ora GMT [...]. Questa unificazione del mondo porta a compimento il trionfo dell'Occidente. Ci si rende ben conto che al termine di questa espansione dominatrice non c'è esattamente una fraternità universale. Non si tratta di un trionfo dell'umanità, ma di un trionfo sull'umanità e, come i colonizzati di un tempo, i fratelli sono *anche* e per prima cosa dei sudditi». Il best seller, in quanto genere assoluto, è quello che meglio rappresenta nella circolazione libraria mondiale questa promessa di pseudo-uguaglianza. Rispetta il tempo degli aeroporti, un tempo tanto universale quanto storicamente silenzioso, e veicola un modello di racconto (nonché un modello culturale) che pretende condivisibilità e uniformità. Possiede la stessa traducibilità che ha la rivoluzione informatica ma non ne è la parafrasi. È inequivocabilmente un libro ma lancia messaggi che lo affratellano alla telefonia privata, al turismo, al videogioco, al cinema. Quanto più fortemente il suo messaggio è il *déjà vu* di

un'esperienza ripetibile tanto più il prodotto best seller si avvicina, in quanto vendibile e consumabile *hic et nunc*, al perfettibile responso promesso dalle tecnologie. Tanto più la lettura è una performance sostenibile. E infatti il lettore è contento, e la sua è una contentezza che non chiede esperienza, anzi è garanzia di non-esperienza. Le storie – spesso buonissime storie, narrate con eccellente mestiere e dominio – soddisfano l'attesa di *entertainment* ma il piacere del lettore si compie e *si placat* all'interno dello standard che la misura del più venduto ritaglia come area culturalmente analgesica. «La macchina ruota *sur place*» dicevano Horkheimer e Adorno siglando il movimento immobile della cultura di massa. Come genere il best seller rappresenta di questo «finto movimento» la codificazione culturale: è un romanzo *efficiente*, nel senso che questo aggettivo ha assunto nel mondo della techne, efficiente sia dal punto di vista emotivo sia da quello sociale.

Con il genere «best seller» siamo a pieno titolo nell'ambito della globalizzazione, dell'occidentalizzazione del mondo: questo è un dato di fatto di fronte al quale una mera resistenza etica o ideologica suona quantomeno patetica, così come, in ambito letterario, suona patetico l'isterismo che vorrebbe cancellare gli autori di best seller, fra i quali per altro si contano ottimi narratori. Una colonizzazione esiste e suona tale pure quando le grandi agenzie americane veicolano scrittori indiani, cinesi, latino-americani, quando cioè l'urgenza dell'espansione del mercato defolclorizza e immette nel *mainstream* culturale anche autori e opere che ne sono costituzionalmente fuori.

Questo movimento di scouting mondiale e l'inevitabile influenza esercitata sulla mentalità degli autori che passano la linea d'ombra (ma anche su quelli che non la passano) non sono certo destinati a restare senza conseguenze. In fondo anche in Italia l'esempio del successo planetario di un romanzo come *Il nome della rosa* ha lasciato tracce e ha aperto nuove contraddizioni. Lo scrittore nazionale si trova per lo più a desiderare un editore capace di imporlo, di promuoverlo, di sostenerlo nell'impari conflitto con gli autori di best seller (magari ben rappresentati dalla sua casa editrice), ma veicolando un obiettivo schizofrenico che è quello di posizionarlo fuori da quell'area e al contempo di procurargli i privilegi che essa garantisce. Il conflitto è insomma quello che oppone

la lingua universale ma tutta sincronica del genere best seller a quella universale e diacronica del canone. Si tratta di un conflitto che affligge (ma anche motiva) gli editori: non altrimenti si potrebbe interpretare, in Italia, la nascita in Mondadori di una collana autorevole come la SIS e, per contro, la lungimirante "tolleranza" di un marchio severo come quello di Adelphi che "autorizza" scrittori leggeri come Cathleen Schine e Anne Fine o ripescaggi irresistibilmente *midcult* come Márai.

Il best seller come genere dipende, è ovvio, da fattori extraletterari ma non potrebbe consistere senza una cultura del racconto che sente la macchina narrativa come tecnologia, come ripetizione e variazione di un modello. Da questo aspetto dipende una colonizzazione di secondo grado, più percepibile nella quantità dei titoli tradotti che nella qualità della selezione. Qui non agisce tanto la forma best seller quanto la speranza di imporre opere e autori che appartengono all'area linguistica del privilegio e che sono di volta in volta *up-level* o *down-level* ma comunque ben accolti dalle case editrici europee (e ben venduti dai loro agenti e subagenti).

Cercare di rinvenire in questo contesto così misto delle tendenze è difficile. Forse un poco più limpida è la visione sul fronte più generale della letteratura di importazione ma nell'ambito nobile delle cosiddette opere di catalogo. Qui si è assistito a una performance molto interessante dell'area anglo-scotto-irlandese (Jonathan Coe, Julian Barnes, Patrick McGrath, Nick Hornby, Roddy Doyle e Irvine Welsh), al boom degli scrittori indiani (Arun-daj Roy, Vikram Seth, Vikram Chandra e la punta di diamante Anita Desai), alla diseguale ma significativa tenuta degli ispano-americi (Allende, Serrano, Mastretta, Skármeta, Sepúlveda), alla solida affermazione degli scrittori israeliani (Yehoshua, Oz, Shalev, Kaniuk) e alla canonizzazione di alcuni grandi scrittori americani (John Fante, Philip Roth, Cormac McCarthy, Richard Ford, Russell Banks ma soprattutto Don DeLillo e Thomas Pynchon). Francia e Germania registrano una sostanziale battuta d'arresto, fatta eccezione per Daniel Pennac e per la ripresa delle opere non seriali di Simenon (a più riprese e più editori hanno cercato di imporre il foltissimo noir francese ma senza risultati significativi, salvo l'Izzo di E/O).

Domina, a uno sguardo di insieme, una forte componente

morale, a volte intrecciata a filtri storico-sociali, che spazia dalla percezione mimetica di certa rabbia giovanile – irlandesi e scozzesi sono maestri – alla più esplicità messa a nudo di compagini sociali allo sbando, dalla disamina critica di identità nazionali tanto salde di tradizioni quanto minacciate da processi disgregativi (e qui irlandesi, israeliani e indiani rivelano sorprendenti analogie) alla grande rivisitazione – questa tutta americana – di miti, collassi collettivi e paradossi sociali.

A questo quadro di autori di catalogo – schizzato a grandi linee – corrisponde una sterminata offerta dove si confondono opere di qualità e opere mediocri o addirittura di bassissimo profilo e dove il voluto effetto di polverizzazione crea le condizioni di un limbo editoriale dal quale – quando per circostanze fortunate non agisce la metabolizzazione del mercato – è quasi impossibile riemergere.

Tanto il best seller, come genere, coagula, assimila, uniforma, tanto il disordine delle strategie editoriali che lo imitano frammenta, confonde, spiazza. Il best seller del romanzo “di catalogo” ha ben poco a che vedere con quello qui inteso come genere, e da questa ambiguità – che è di mercato e culturale allo stesso tempo – discende un’incertezza di intenti, una isterica politica di acquisti, una scena caotica e sovraccarica.

ALTE TIRATURE

Il successo targato Adelphi

di Olivia Barbella

Schine, McCourt, Márai, McGrath, Ferrandino, Fine, MacDonald: autori sconosciuti che hanno sedotto nugoli di lettori, complici il passaparola e il prestigio nobilitante del marchio editoriale. La casa editrice apre, soprattutto nella collana «Fabula», a titoli un po' meno classicamente adelphiani, cercando il dialogo con un pubblico più vasto, soprattutto femminile: grazie a romanzi che presentano tutte le caratteristiche (intrighi, passioni, misteri,...) della migliore tradizione del best seller all'americana.

Mai come in questi ultimi anni una casa editrice di cultura come Adelphi, considerata estranea a qualsiasi tentazione di consumismo letterario e di compromessi commerciali, ha operato scelte editoriali vincenti sul piano del successo di pubblico. E non parlo del successo circoscrivibile al "pubblico Adelphi" consolidato, cioè quell'insieme di lettori forti, colti, esigenti, sofisticati, maniaci frequentatori di librerie anche più di una volta alla settimana. Penso piuttosto al successo decretato dal convergere di molteplici fasce di pubblico, da un'utenza larga e diversificata che trova un minimo comun denominatore nel gradimento accordato a un romanzo in particolare, che scala le classifiche di vendita senza abbandonarle magari per più stagioni consecutive, diventando best-seller e vero e proprio caso editoriale, nonostante il suo autore sia un esordiente o comunque sconosciuto in Italia. È ciò che accadde in sorte alla *Variante di Lüneburg* di Maurensig, che dal 1993 a oggi ha totalizzato diciotto edizioni (nove nei primi otto mesi dall'uscita). Ed è ciò che succede, anno dopo anno, inesorabilmente, ad alcuni altri romanzi adelphiani di tempi più recenti. Il 1996 è la volta dell'americana Cathleen Schine, che con la sua *Lettera d'amore* è arrivata alla diciannovesima ristampa. Il 1997 è segnato dalle *Ceneri di Angela*, di Frank McCourt: sedici edizioni in tre anni. Il

1998 poi è un anno cruciale: a febbraio esce *Follia* di Patrick McGrath (diciannove edizioni fino a oggi); in aprile tocca a *Le braci* di Sándor Márai (ora alla ventunesima edizione); maggio è il mese di *Pericle il Nero* di Giuseppe Ferrandino, che con le sue cinque edizioni in due anni è un caso meno clamoroso, ma altrettanto significativo. Il 1999 inizia a gennaio con il romanzo di Anne Fine, *Lo diciamo a Liddy?* (sei edizioni in un anno), e finisce in ottobre con *Chiedi perdono* di Ann-Marie MacDonald: già alla quinta edizione, in meno di otto mesi.

Il catalogo prospettato incuriosisce: c'è qualcosa che accomuna questi romanzi? a cosa devono il loro successo? sono tutti immediatamente riconoscibili come rappresentanti di collane adelfiane? il loro successo di pubblico e di vendita va sempre di pari passo con il successo di critica, o è comunque commisurato alla loro effettiva qualità letteraria? a quali tipi di pubblico si rivolgono? è possibile ricondurli a coordinate di generi specifici? Rispondere a questi interrogativi consente di illuminare alcuni aspetti della sensibilità letteraria contemporanea, di verificare l'efficacia funzionale di alcuni generi narrativi, e di formulare, in particolare, qualche ipotesi interpretativa su alcune recenti tendenze della politica culturale della casa editrice.

Incominciamo da Sándor Márai, il più rigorosamente adelfiano degli autori in questione. Il merito, impagabile, della casa milanese è quello di aver fatto scoprire al pubblico italiano non solo *Le braci* (pubblicato per la prima volta a Budapest nel 1942), ma, un aprile dopo l'altro con puntualità cronometrica, anche le altre due variazioni romanzesche sulla passione amorosa dello scrittore ungherese: *L'eredità di Eszter* (del 1939) nel 1999 e *La recita di Bolzano* (del 1940) nel 2000. Il trittico romanzesco esibisce caratteristiche tematiche, compositive, strutturali e stilistiche comuni. La voce narrante organizza in ogni romanzo una cornice preparatoria funzionale a costruire i personaggi protagonisti (un generale, Eszter, e nientedimeno che Giacomo Casanova), per poi cedere direttamente a loro la parola nel momento in cui, alla fine della loro vita, incontrano a distanza di decenni le persone legate al loro destino esistenziale dalla necessità del fato, perché «Tutto ritorna, le cose e le parole girano in cerchio, talvolta fanno il giro del mondo, poi un bel giorno si incontrano, si riuniscono e il cerchio si chiude» (*Le braci*). Il cuore di ogni romanzo, l'acme narra-

tivo preparato da una scrittura nitida e tesa, consiste nel duello verbale tra i personaggi sferrato a colpi di lunghissimi e affilati monologhi vendicativi, in cui ogni attore, fermo nella propria fissità tragica, *recita* la sua parte, racconta la propria verità addentrandosi nei meandri coscienziali, riannodando i fili del proprio destino, governato dalla legge di un amore tanto impossibile, quanto assoluto e fatale. Per quanto ottimamente riusciti siano *L'eredità di Eszter* (ristampato otto volte a un anno dall'uscita adelphiana) e *La recita di Bolzano* (e senz'altro questo più dell'altro), essi non possono che apparirci come le prove generali per il vero capolavoro che è *Le braci*, in cui tutti gli elementi presenti nei due precedenti trovano un più compiuto sviluppo in una compagine narrativa più tesa e compatta. Inoltre, a differenza che negli altri due libri, nelle *Braci* l'incontro-scontro non avviene tra il protagonista e la persona oggetto della sua passione fatale, bensì tra i due amici avvinti dall'amore per la stessa donna. E il fantasma di Krisztina, splendido personaggio *in absentia*, è il vero protagonista del romanzo: la sua verità è destinata a sfuggire per sempre, consegnata al suo diario che viene gettato tra le braci.

La passione d'amore, l'*amour fou*, è il tema strutturante anche di *Follia*, il romanzo dell'inglese Patrick McGrath, autore di una raccolta di racconti e di altri tre romanzi, ma inedito da noi prima del lancio adelphiano. Si è parlato, non a torto, di romanzo "neogotico" (tra l'altro McGrath ha steso, insieme a Bradford Morrow, l'introduzione al volume mondadoriano *New Gothic - 21 storie d'ombra*): per la sostanza inquietante della vicenda (un amore assurdamente incomprensibile che condurrà la protagonista al suicidio), e per la cupa malia sprigionata dalla narrazione. La storia inizia e finisce, con perfetta circolarità, in un tetro manicomio criminale vittoriano, dove Stella, la moglie del vicedirettore, si innamora di Edgar Stark, lo scultore detenuto per aver ucciso la moglie in modo particolarmente efferato. La passione spinge Stella ad abbandonare marito e figlio per seguire l'uomo quando evade. Ritroviamo alla fine, dopo una serie di peripezie, i due amanti nello stesso ospedale psichiatrico, ognuno ignaro della presenza dell'altro, ma curati dallo stesso psicanalista: Peter Cleave, ossia il narratore in prima persona dell'intero romanzo, a sua volta innamorato della protagonista. Ed è proprio alla configurazione dell'io narrante che il romanzo deve il suo fascino. Infatti il progressivo

coinvolgimento personale del narratore, attonito di fronte alla potenza ineluttabile delle pulsioni inconscie, impedisce alla ricostruzione narrativa di rendere ragione dell'accaduto, di portare ordine e di chiarire, lasciando invece tutto inspiegato. Il narratore è implicato nella vicenda e la sua ottica, che si sforza di essere professionalmente oggettiva, è in realtà quella di chi non capisce, di chi non può capire e forse neanche lo vuole sino in fondo. Tutto ciò produce nel lettore un confuso effetto di straniamento, che lo tiene avvinto al libro per l'intera durata della lettura. Va detto comunque, al di là di ogni possibile considerazione sull'effettiva abilità inventiva, compositiva e stilistica dell'autore, che il romanzo esibisce alcune caratteristiche tipiche del best seller di consumo a tinte forti, e si presterebbe efficacemente a un trattamento cinematografico (anche per la visività della scrittura di McGrath) con Edgar Stark nella parte del nuovo *avatura* di Hannibal Lecter...

Sull'onda lunga del successo di *Follia*, approfittando dell'effetto marchio d'autore, Adelphi ha proposto nel 1999 anche un precedente romanzo di McGrath intitolato *Il morbo di Haggard*, decisamente inferiore all'altro. Tuttavia l'operazione ha funzionato, a giudicare dalle sei ristampe in un anno e dal fatto che il libro compaia tuttora tra i primi cinque più venduti nelle librerie Feltrinelli. Un altro amore fatale condiziona l'intreccio: quello del dottor Haggard nei confronti dell'ormai defunta Fanny, che si riversa sul figlio di lei, nel momento in cui si presenta dal protagonista a distanza di anni, e per ragioni piuttosto incomprensibili. Il ragazzo, a causa di una grave disfunzione ormonale, ma soprattutto a causa dell'ottica di Haggard, stravolta da un feticismo amoroso claustrofobico e dalla morfina, acquisisce tratti progressivamente più femminili, fino a trasformarsi in modo inquietante nella controfigura materna. Il racconto soffre di un eccessivo effettismo, culminante nell'epilogo macabramente necrofiliaco, che vede Haggard assistere il ragazzo negli ultimi attimi di vita, dopo l'esplosione dell'aereo che stava pilotando (siamo durante la seconda guerra mondiale e il "morbo" del titolo vale anche come metafora dell'evento bellico): «Le tue labbra annerite si schiudono: un rantolo, un sospiro, una parola. Avvicino il volto, cosa mi stai dicendo? Premo delicatamente la bocca sulla tua e cerco la tua lingua con la mia, la cerco con piccoli guizzi veloci finché nel tuo viso orrendamente bruciato sento l'umore dolce e fresco, la lingua ancora viva...». L'analisi dei fatti e dei sentimenti

che Haggard dipana sotto forma di lettera o diario rivolto al ragazzo (interessante la costruzione di una narrazione in seconda persona, che chiama costantemente in causa un "tu" assente-presente) risulta inoltre ossessivamente ridondante: niente è lasciato implicito e al lettore viene a mancare uno spazio in cui poter progettare ipotesi, previsioni, interpretazioni.

Altre scelte adelphiane appaiono imprevedibilmente orientate verso opere narrative, come quelle di Cathleen Schine, di Anne Fine e di Ann-Marie MacDonald, mirate a instaurare un dialogo con un pubblico essenzialmente, se non esclusivamente, femminile. Scritti da donne e destinati a donne, i romanzi inscenano vicende che hanno per protagonisti e comprimari personaggi per lo più femminili. Questo è evidente nei rosa della Schine (*La lettera d'amore* e *Le disavventure di Margaret*), ma finisce per assumere una rilevanza prepotente nelle storie di famiglia di Fine (*Lo diciamo a Liddy?* e *Villa Ventosa*), in cui mariti, padri, fratelli e figli maschi si defilano discretamente per lasciare che sorelle, figlie, mogli e madri si scontrino tra loro. Anche l'albero genealogico di *Chiedi perdono*, immagine strutturante della tetra saga familiare, è significativamente dominato da numerose quanto inquietanti presenze femminili. Detto questo, le autrici in questione andrebbero considerate ognuna singolarmente. *La Lettera d'amore* racconta la relazione passionale che nasce tra la quarantaduenne Helen, libraia colta e affascinante di una cittadina del New England, divorziata e madre di una ragazzina di dieci anni, e Johnny, lo studente di diciannove anni che durante le vacanze estive lavora come commesso nella libreria di Helen. La trama, esilissima, scorre sui binari di una prevedibilità monotona e senza suspense: soltanto, alla fine, la sorprendente quanto divertente rivelazione dell'amore omosessuale tra la madre di Helen e l'altrettanto anziana Miss Skattergoods, autrice di romanzi gialli di successo sotto pseudonimo. Difficile indicare con sicurezza le ragioni del successo impressionante riscosso dal romanzo qui da noi: un successo per niente scontato, visto che negli Stati Uniti non aveva mai conquistato le *best list*, e che in Italia, prima di finire sotto gli occhi di Calasso, era stato rifiutato da ben quindici editori. Con ogni probabilità le lettrici hanno apprezzato la scrittura brillante e urbanamente umoristica di Schine, il cui merito autentico consiste nell'aver fatto reagire romanticismo e ironia all'insegna di un'elegante leggerezza. È la stessa lie-

vità che ritroviamo nelle *Disavventure di Margaret*, il romanzo della scrittrice americana uscito in patria nel 1993 e proposto all'attenzione del pubblico italiano sempre da Adelphi nel 1998, contando sul possibile riverbero dell'effetto best seller. Effetto, questo del *brand name* dell'autore, che deve aver agito al momento dell'uscita, quando il libro guadagnò le vette delle classifiche di vendita, ma che tuttavia non riuscì a garantirgli una solida capacità di tenuta.

Un'affabilità simpatica, gradevole e ironica connota anche la scrittura dell'inglese Anne Fine, autrice di *Mrs Doubtfire* (da cui fu tratto l'omonimo film) e di numerosi altri romanzi per bambini. *Lo diciamo a Liddy?* è davvero, come dice il sottotitolo, «una commedia agra» sulla crisi dei rapporti tra quattro sorelle legatissime, e sulla crisi matrimoniale a cui approda alla fine del racconto una di loro, Bridie: il personaggio su cui la voce narrante mantiene per lo più la focalizzazione. L'unità della famiglia, che per Bridie era una verità indiscutibile e un valore assoluto, tradisce progressivamente, lungo il procedere della narrazione, tutta la sua illusorietà, e il racconto finisce per essere un amaro documento sulla crisi che l'istituzione familiare attraversa nella società contemporanea. Il breve romanzo è costruito sulla giustapposizione ironica della serie di dialoghi tra le protagoniste, che mette in evidenza lo scontro dei punti di vista: è questa strutturazione a rendere il romanzo una divertente «commedia» a più voci, che sollecita il lettore a riempire i vuoti della narrazione e a sciogliere ciò che la scrittura lascia implicito. A un anno dalla pubblicazione di *Lo diciamo a Liddy?*, Adelphi propone un precedente romanzo della Fine, dal titolo *Villa Ventosa*: un'altra storia di equivoci, ricatti, doppi giochi, smascheramenti tra l'eccentrica Lilith Collett, le sue tre figlie, il figlio maschio e il di lui compagno Caspar. Il consueto tono ironicamente leggero, per una storia che si chiude questa volta con un *happy end* catartico. Rispetto a *Lo diciamo a Liddy?*, *Villa Ventosa* è più comico, e infinitamente meno corrosivo, anche perché i personaggi assomigliano troppo alle caricature di se stessi.

Chiedi perdono è il romanzo d'esordio (1996) dell'attrice e drammaturga canadese Ann-Marie MacDonald: vincitore di numerosi premi tra cui il Commonwealth Writers Prize (1997), sta affascinando migliaia di lettrici italiane. Si tratta di una cupissima saga familiare ambientata nell'isola di Cape Breton, nella Nuova Caledonia, anche se poi la voce narrante è costretta a seguire al-

cuni personaggi fino in Europa, e a New York. Le colpe del giovane accordatore di pianoforti James Piper e della tredicenne libanese Materia Mahmoud, unitisi in matrimonio sul finire dell'Ottocento sfidando le regole della comunità, ricadranno inesorabilmente sulle figlie, condannate a un destino fosco e tragicamente crudele. Passioni cieche, incesti, santità, fobie e attrazioni razziali, delitti, prostituzione, amori trasgressivi, apparizioni sovranaturali, arcane corrispondenze: sono gli ingredienti di questo *feuilleton* postmoderno, recante in epigrafe una citazione da *Cime tempestose*, e narrato con una scrittura livida, onirica e ipnotica. Il romanzo-fiume, a partire dalla sua stessa estensione – quasi seicento pagine scritte fitte – esibisce le caratteristiche del best seller di consumo orchestrato con innegabile sapienza narrativa. Interessanti espedienti strutturali e stilistici dinamizzano il racconto, impedendo al lettore di distogliere l'attenzione dalla pagina: l'introduzione del diario di Kathleen, che ci consente di apprendere delle sue esperienze newyorkesi direttamente dalla sua voce, e poi le variazioni del regime di focalizzazione, gli inserti analettici, le allusioni prolettiche, le ellissi strategiche, le manipolazioni dell'ordine del racconto rispetto alla linearità della storia...

Benché esemplare tecnicamente, e originale sotto molti punti di vista, *Chiedi perdono* rimane un prodotto testuale difficilmente apprezzabile se non da un certo tipo di pubblico, e quasi esclusivamente femminile. Diverso il caso del successo adelphiano del 1997: *Le ceneri di Angela* (1996), romanzo d'esordio del sessantenne Frank McCourt, vincitore del Premio Pulitzer e del National Critics Award, è sicuramente riconducibile alla categoria critico-descrittiva del best seller di qualità. L'etichetta si addice a quelle opere in grado di intrattenere un dialogo con una larga utenza, e di unificare diverse fasce di pubblico, senza per questo rinunciare ai crismi della letterarietà ufficiale, rintracciabile prima di tutto nelle scelte di linguaggio. La storia raccontata è quella di una famiglia (proprio quella dell'autore) sempre sul punto di soccombere in una situazione di miseria irredimibile, e di un'infanzia infelice irlandese. Ma, come il narratore spiega ad apertura di libro, «un'infanzia infelice irlandese è peggio di un'infanzia infelice qualunque, e un'infanzia infelice irlandese e cattolica è peggio ancora». Negli anni tra le due guerre la miseria attanaglia i McCourt: il padre, indipendentista fanatico, è alcolizzato e perennemente disoc-

cupato, mentre la madre – l'Angela del titolo – cerca di resistere al dolore della perdita di alcuni figli, e di sopravvivere come meglio può con il resto della famiglia. Ciò che rende il romanzo indimenticabile è la configurazione del narratore: Frank McCourt rievoca in prima persona le proprie gesta, e quelle dei suoi familiari, adottando senza *défaillances* l'ottica del se stesso di una volta. Punto di vista e voce dell'io narrante coincidono con quelli dell'io narrato mentre vive le sue avventure: prima bambino, poi adolescente, fino a quando, diciannovenne, parte per l'America (*Le ceneri di Angela* è anche un bellissimo romanzo di formazione). Il piccolo Frank è un osservatore sfrontato, implacabile, refrattario a ogni sentimentalismo, e la sua capacità di comprensione del mondo non può che essere ingenua, infantile appunto. Ne risulta una narrazione aliena da ogni traccia di patetismo, dal ritmo spericolato, di una vitalità e comicità (anche perché le parole e i discorsi degli adulti vengono recepiti e riportati dal narratore senza che egli ne intenda la reale portata) che però nulla tolgono all'asprezza delle atrocità descritte e raccontate.

Storie d'amore e di passione, di relazioni parentali e di famiglie, romanzi di formazione, di costume e di affresco sociale (specialmente *Le ceneri di Angela* e *Chiedi perdono*): questi i paradigmi di genere, anche se sfumati, a cui sono riconducibili gli Adelphi di successo di questi ultimi anni. E poi c'è il *noir* partenopeo di Giuseppe Ferrandino, l'unico autore italiano di questo catalogo fortunato. *Pericle il Nero* era già uscito da Granata Press nel 1993: passato del tutto inosservato da noi, sedusse invece i francesi, che nel 1995 lo pubblicarono nella celebre «Série noire» di Gallimard. Il rilancio adelphiano nella prestigiosa collana «Fabula» ha fatto del breve romanzo un altro importante caso letterario del 1998. Pericle Scalzone, detto il Nero, uno degli uomini del camorrista don Luigino «Pizza», racconta in prima persona la sua storia: da killer si trasforma in bersaglio, braccato anche dai sicari del suo stesso padrone. La fuga avventurosa e disperata che lo porta da Napoli a Battipaglia, a Pescara e di nuovo a Napoli, è raccontata con ritmo asciutto, serrato e cinematografico in un italiano disarticolato e dialettale, che è il vero punto di forza del libro, insieme alla caratterizzazione di alcuni personaggi femminili, come Signorinella (la potente sorella del defunto boss Ermenegildo Coppola) e Nastasia (l'operaia polacca che ospita Pericle a Pescara). Grazie

a lei e attraverso il rifiuto delle regole del suo mondo, il protagonista acquisisce consapevolezza di sé e diventa uomo, da «uomocane» che era. Nel 1999 Adelphi ha pubblicato il nuovo romanzo di Ferrandino: *Il rispetto* (ovvero *Pino Pentecoste contro i guappi*) è ancora un *noir*, narrato questa volta, ma sempre in prima persona, dall'investigatore privato Pino Pentecoste. Simile all'altro per genere, ambientazione, brevità, asciuttezza, ritmo incalzante, icalità dei personaggi e linguaggio modellato sul registro di un parlato realisticamente colorito, sia nei monologhi diegetici sia nei dialoghi, *Il rispetto* si propone primo di una serie (i due romanzi già scritti dovrebbero intitolarsi *Il piacere* e *La gloria*) che ha come sfondo i quartieri popolari di Napoli e come protagonista il detective Pino Pentecoste. La serialità potrebbe concorrere a consolidare il consenso intorno a un autore che per la casa editrice rappresenta una significativa apertura ai gusti di un pubblico anche giovanile: proprio il tipo di pubblico che ad Adelphi mancava.

La mappa fin qui tracciata si presta infine a una considerazione: la collana «Fabula» (soltanto Márai, tra i citati, è pubblicato nella «Biblioteca Adelphi»), inaugurata dall'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera (1985), non cresce come serie unilineare di opere omogenee sul piano della funzionalità letteraria: si configura invece sempre più come sistema stratificato su più livelli. Al fruitore è demandata la responsabilità di scegliere i testi che si attagliano più efficacemente alle proprie esigenze di lettura; mentre la qualità di ogni esperienza di lettura vuole essere garantita dal prestigio del marchio editoriale.

ALTE TIRATURE
Ciak, si raccontati!
Dal libro alla tv
e viceversa

di Daniela De Rosa

*Dalla televisione al libro. E dal libro alla televisione.
Sceneggiatori che diventano scrittori. Scrittori che sceneggiano.
Sempre di più questi due mezzi di comunicazione entrano in contatto:
si espande la ricerca di storie che possano raccontarsi in più modi.
In Italia è un fenomeno in crescita: soprattutto se si fanno confronti
con l'estero, dove già da tempo si scrivono libri pensati per il mondo
delle immagini e si traggono libri dalle serie televisive più viste e di
maggior presa sul pubblico.*

Accendete un libro, sfogliate la televisione.
Alla ricerca di storie, di volta in volta raccontate con le parole scritte
o con le immagini. Ma quali storie?

Ciò che conta, sullo schermo come sulla pagina stampata, è narrare. Ma i modi del narrare cambiano: cambiano i linguaggi, cambiano le trame. In questo senso il mutamento avvenuto nella recente *fiction* televisiva è esemplare. Sono ormai un ricordo di una televisione del passato le serie con trame generaliste, cioè con plot basati su grandi temi o fenomeni socio-culturali. La memoria corre a film tv come quelli sulla mafia, rappresentati nelle plurime serie della *Piovra*. E tradotte in altrettante plurime «novellizzazioni» (un termine quest'ultimo divenuto ormai ufficiale, tanto da venire impiegato persino nei contratti).

Oggi c'è una televisione che racconta soprattutto il quotidiano, soprattutto al femminile, anche quando la cornice è di respiro più ampio. E parallelamente anche la narrativa di intrattenimento di ambito italiano, dal rosa al giallo, riscopre il quotidiano, i piccoli grandi drammi di personaggi che devono lottare innanzitutto con la vita, piuttosto che cercare successo, miliardi, potere. Storie vicine, storie di tutti i giorni, che trovano nella capacità di rappresentazione e nel bisogno di immedesimazione le loro carte

vincenti nei confronti del pubblico. I due mondi, quello televisivo e quello librario, tendono quindi ad avvicinarsi, a copiarsi, a rubarsi idee e autori.

Un fenomeno recente è l'interscambiabilità tra scrittori e sceneggiatori. Sceneggiatori che scrivono libri, scrittori che seguono come *head-writers* (cioè come responsabili della sceneggiatura) *fiction* televisive. Con una sottolineatura: difficilmente gli scrittori, se non sono già sceneggiatori, riescono a lavorare sulla trasposizione di un progetto proprio. In questo caso infatti gli scrittori tendono a difendere a oltranza il loro prodotto: un comportamento che contrasta con le esigenze della trasposizione. Diversa è l'ipotesi dello scrittore che elabora le linee narrative di un progetto originale non di sua ideazione.

Parecchi sono gli sceneggiatori che pubblicano, o hanno pubblicato, romanzi. Tra i casi più noti quello della sceneggiatrice Francesca Marciano, successivamente diventata autrice di narrativa, prima all'estero, poi in Italia (*Rules of the wild*, Pantheon Books, *Cielo scoperto*, Mondadori). O ancora quello di Paola Pascolini, *head-writer* delle due serie del *Medico in famiglia*, uno strepitoso successo con picchi di ascolto che superano i dieci milioni di spettatori, e a sua volta autrice per la Sperling&Kupfer del romanzo dal titolo *La prima volta di mia figlia*.

Ma il caso più clamoroso è ovviamente quello di Andrea Camilleri. Funzionario televisivo, esordisce a età inoltrata come narratore e diventa il più acclamato autore italiano di best e long sellers. I suoi gialli, grazie anche alla felice invenzione del commissario Montalbano, sono da anni ai primi posti delle classifiche di vendita. E, come era ovvio attenderci, una volta trasportati sullo schermo, raggiungono audience altissima. Così è stato per *Il ladro di merendine*, *La voce del violino*, *La forma dell'acqua* e *Il cane di terracotta*. Tutti pubblicati da Sellerio, e tutti pubblicizzati con bella mostra delle copertine di ciascun libro, dagli spot televisivi dei tv-movie. Con l'effetto – prevedibile – di amplificare il già straordinario fenomeno Camilleri. Va comunque aggiunto che il prodotto televisivo era molto curato, oltre che fedele al contenuto dei libri, anche perché l'autore stesso ha supervisionato tutte le sceneggiature.

È un'equazione certa, una realtà costante quella per cui una buona trasposizione di un libro sullo schermo ne incrementa le vendite. È stato così per *Disperatamente Giulia* e *Donna d'onore*,

due titoli di un'altra autrice abituata alle vette delle classifiche, Sveva Casati Modignani, che già alla fine degli anni Ottanta furono due successi di vendite e di ascolti.

Ma cosa accade quando dal prodotto televisivo si passa a quello stampato? Se prendiamo in analisi alcuni sceneggiati di successo notiamo che non altrettanto fortunati sono stati gli adattamenti romanziati.

Un clamoroso flop è stato ad esempio la novellizzazione dello sceneggiato tv *Il maresciallo Rocca*, interpretato sullo schermo da Proietti con buoni risultati di ascolto. Le vendite del libro, pubblicato da Mondadori e scritto da Laura Toscano, sceneggiatrice della serie televisiva, non rispecchiarono l'alto numero di spettatori. Se il maresciallo incantava dal tubo catodico, le sue avventure non catturavano dalla pagina stampata.

Anche la traduzione, in un volume pubblicato da Sperling&Kupfer, della «serie evento» degli ultimi due anni, *Un medico in famiglia*, trasmessa da Rai uno, non ha raggiunto risultati di vendita significativi.

Un buon esito si è avuto invece con *Mistero in blu*, scritto da Carlo Lucarelli per Einaudi Stile Libero. È questo però un esempio di *non-fiction*, in quanto il testo raccoglie, riproponendoli e riadattandoli, alcuni «casi» precedentemente raccontati dallo stesso Lucarelli nelle trasmissioni *Mistero in blu* e *Blu notte* condotte dagli schermi di Rai due e Rai tre. La popolarità dell'autore è certo un fattore che ha contribuito alle buone vendite del libro, ma non è sicuramente l'unico motivo. *Mistero in blu* è un libro vero, non una semplice trasposizione sulla carta di un prodotto televisivo. Lucarelli ha rivisto il materiale a sua disposizione, rimodellandolo in rapporto alla sua nuova utilizzazione. L'effetto finale è che chi ha seguito le puntate trasmesse in tv e ha successivamente letto il libro trova gli stessi casi di omicidio ma raccontati diversamente. Sempre e comunque nel rispetto della voce personalissima dell'autore.

Ma se in Italia la fortuna editoriale di *Mistero in blu* rimane un caso isolato fra gli esempi di trasposizione dalla trasmissione televisiva alla pagina scritta, ben diverso è il fenomeno all'estero. Eventi televisivi come *X-files*, *Beverly Hills* e il più recente *Dawson's creek* sono stati anche successi editoriali. Certo, in questi casi non è corretto parlare di romanzi, in quanto si tratta piuttosto di *tie-in*, cioè di prodotti editoriali confezionati ad hoc per serie di

culto. Sono prodotti rivolti a un pubblico di giovanissimi che, dopo aver seguito le puntate televisive, cercano nei volumetti i visi e le avventure dei loro idoli. E a conferma della loro natura di “libri non libri”, i dati più significativi di vendita sono stati raggiunti in edicola e non in libreria.

Tornando alla vera e propria narrativa, bisogna segnalare che già da tempo all'estero si scrivono romanzi pensando al cinema e alla televisione, si creano strutture narrative che possano funzionare in entrambi i casi. E da noi, non a caso, il successo editoriale del commissario Montalbano si tramuta anche in successo televisivo: Camilleri, infatti, ha a lungo lavorato in televisione.

In conclusione, negli ultimi anni, sulla scia dell'esperienza straniera, non solo americana ma anche europea, libri e televisione entrano sempre di più in contatto, rendendo via via più evanescente la linea che segna il confine tra *fiction* alta e bassa.

Nell'editoria libraria viene premiato il romanzo-romanzo e corrispettivamente il romanziere vero, colui che, con una felice espressione inglese, viene definito *story teller*, ossia narratore di storie. E se sono le storie a catturare sia i lettori sia i telespettatori, si affievoliscono i preconcetti sulla dignità o meno delle storie di genere. In questo senso va sottolineato che di recente, proprio grazie all'utilizzo dei generi, quello giallo in particolare, la narrativa italiana è tornata a essere protagonista dei vertici delle classifiche di vendita. Un genere che, per merito degli autori bolognesi – Carlo Lucarelli, Marcello Fois, Lorian Macchiavelli – e di quelli milanesi – la cosiddetta «Scuola dei duri» capitanata da Andrea Pinketts –, ha prodotto libri che avvicinano e raccolgono diverse tipologie di lettore: da quello che semplicemente è attratto dalla trama a quello che, nelle pieghe della vicenda, è interessato ai fenomeni culturali, sociali o politici che possono emergere dall'intreccio giallo.

Ma anche nell'editoria televisiva – soap opera, tv movie, serial, sceneggiati – ciò che fa la differenza, l'audience, è la buona fattura del prodotto, basato sulla sua tenuta narrativa. Nell'attesa di vedere se questo nuovo millennio consacrerà il matrimonio tra immagini e scrittura: magari fino a costringere anche i più restii, gli irriducibili della carta stampata, a leggere romanzi dallo schermo. Di un computer.

ALTE TIRATURE
Caso Camilleri
e caso Montalbano
di Vittorio Spinazzola

Lo stupefacente – e tardivo – successo di Camilleri è senza dubbio legato al personaggio del commissario Montalbano, nuova incarnazione di una delle poche figure eroiche dei nostri tempi: a caratterizzarla efficacemente sono l'impasto linguistico italo-siciliano e la verve comico-umoristica che circola nel racconto delle sue imprese, sempre altamente godibile. Eppure i romanzi precedenti presentano una così strepitosa vividezza di affresco e un così avvincente ritmo dell'azione da risultare testualmente ben più congegnati, articolati e coesi.

Nel libro-intervista *La testa ci fa dire*, firmato da Marcello Sorgi, Andrea Camilleri dichiara di riconoscersi nella definizione di «artigiano della scrittura»; e aggiunge di credere «all'artigianato di una certa classe. È quello che ha fatto la fortuna, tanto per dire, del cinema degli Stati Uniti. Mentre in Italia o si è Fellini o non si è nessuno». Quanto a lui, la sua fortuna è stata di venir «ad occupare uno spazio vuoto, che in Italia finora non c'era, che è la scrittura d'intrattenimento alto». Che si trattasse di uno spazio del tutto vuoto, è un po' esagerato; ma insomma, tenuto conto che a parlare è il protagonista del successo librario più stupefacente degli ultimi anni, queste affermazioni sono la prova di una coscienza professionale lucida. Però non possono bastare a dare conto delle particolarità del caso, la cui portata viene illustrata analiticamente da Giuseppe Gallo, in questo volume, in base alle classifiche di vendita.

Camilleri, siciliano di Porto Empedocle, classe 1925, una lunga esperienza di regista e sceneggiatore sia teatrale sia radiotelevisivo, cominciò a farsi conoscere come scrittore nel lontano 1980 con *Un filo di fumo*, edito da Garzanti. A distanza di anni lo seguirono alcuni altri romanzi, pubblicati da un'editrice più piccola, la Sellerio. Nessuna eco rilevante, sinché nel 1996 apparve *Il cane*

di terracotta: solo allora scattò il boom. La spiegazione è facile: per dirla ancora con l'autore, si tratta del libro che segna «la vera nascita di Montalbano». Dunque il colpo di genio (artigianale, ma sempre genio) è stata l'invenzione di un personaggio di forte appeal romanzesco, che ha incontrato subitaneamente vagheggiamenti diffusi nell'immaginario collettivo più frequentato.

Nella carriera dello scrittore, si trattava di una vera svolta, in quanto le sue opere precedenti puntavano poco sulla presenza di personaggi dalla fisionomia corporosa: a contare era soprattutto il dinamismo indemoniato di una trama dove i fatti si succedevano e intrecciavano ai fatti, tanto da lasciare il lettore tanticchio (direbbe Camilleri) frastornati. I romanzi *di* Montalbano invece sono tutti incentrati sulla figura del commissario protagonista: a lui spetta di garantire lo svolgimento logico della vicenda, guidandola passo passo sino alla soluzione finale dell'enigma che la sostiene. Come accade in tutti i polizieschi che si rispettino.

Una precisazione va fatta. Non è che nel *Filo di fumo* o *La stagione della caccia* o *Il birraio di Preston* la suspense mancasse, tutt'altro. Ma nel *Cane di terracotta* o *Il ladro di merendine* o *La gita a Tindari* la tensione narrativa è meno inquietante, poiché si presume che l'affidabilissimo investigatore provvederà a sistemare la partita, sbaragliando i malfattori dovunque si annidino, anche nei gangli più delicati dei poteri pubblici: al contrario di quel che succedeva nei romanzi anteriori, dove non c'era traccia di un risarcimento conclusivo delle istanze morali positive. Montalbano rappresenta una nuova incarnazione di una delle poche figure eroiche dei nostri tempi: è un paladino della giustizia, brusco, sciamannato, spregiudicato e incasinato quanto basta – ma intemerato. Non fa miracoli, le sue vittorie gli lasciano per lo più l'amaro in bocca, ma l'ultima parola è sua. E onore al merito.

A questo punto, non ci sarebbe neanche da stupirsi troppo per l'effetto di trascinamento che l'exploit del personaggio ha esercitato retrospettivamente sulle altre opere camilleresche: il divismo d'autore prevede questo e altro. Tornando però dal caso Montalbano al caso Camilleri, resta la curiosità di capire meglio cosa sia successo nel passaggio dai libri della prima serie a quelli della seconda: anche per il buon motivo che sul piano della qualità letteraria gli uni sono certamente superiori agli altri, dotati in compenso d'un contenuto di valori etico-civili molto più dichiaratamente par-

tecipabile. Bisogna insomma focalizzare sia gli aspetti di cambiamento sia anche i fattori di continuità nell'itinerario di uno scrittore, diventato tale a un'età più che matura.

La questione più sorprendente è forse quella riguardante il linguaggio: una miscela italo-dialettale che non muta affatto, da una tipologia narrativa all'altra, e che senza dubbio costituisce un ostacolo obiettivo alla comprensione letterale del testo. Non per nulla Garzanti richiese l'inclusione nel *Filo di fumo* di un glossario; e la siciliana Sellerio manifestò in altri modi l'apprensione per lo sforzo imposto ai lettori abituali di una narrativa linguisticamente non disagevole. In effetti, accostandosi alla pagina di questo scrittore bisogna avvezarsi a tradurre mentalmente *magari* con «anche», *taliare* con «guardare», *cabasisi* con «testicoli», *spiare* con «chiedere» e via di seguito. È vero che questa difficoltà riguarda essenzialmente il lessico e i modi di dire. Sul piano sintattico, l'adozione di giri di frase tipicamente siciliani non compromette la leggibilità del testo: penso per esempio alla costruzione della proposizione con il verbo a destra, «Vero è», «Montalbano sono». Resta però il fatto che il pubblico continentale avrebbe bisogno di un buon vocabolario, per capire bene il senso di quello che legge.

D'altronde la dialettalità è una componente profonda del modo di raccontare di Camilleri: e non solo nel dialogato ma anche da parte della voce narrante, tendenzialmente equiparata a quella dei personaggi. Lo scrittore esibisce con spavalderia la trasgressività espressiva di un linguaggio in cui la lingua nazionale viene a patti larghi con il parlar materno. E questa scelta è sostenuta dal proposito di conferire al discorso narrativo un accento spiccato di naturalezza orale: come di chi racconta a una cerchia di interlocutori familiari, coi quali ha confidenza e intende conversare alla buona: i nipoti, poniamo, cui dedica «questa storia [*Il birraio di Preston*] che leggeranno quando saranno grandi risentendo, lo spero, la voce del loro nonno».

Camilleri si è forgiato uno strumento adatto alla sua vocazione di affabulatore estroso, arguto, instancabile. Il ricorso al dialetto nativo gli ha agevolato l'acquisto di una fluente esuberanza romanzesca, alquanto rara, come si sa, nella bella letteratura nazionale. Va poi sottolineato che l'operazione camilleriana si differenzia dalla tendenza diffusa, e letterariamente molto proficua, a riscoprire i dialetti come lingua elettiva della poesia lirica. Quelle

di Pierro o Loi o Baldini sono infatti esperienze elitarie, ad alto livello di sofisticazione, volte a esaltare la parlata locale nella sua verginità integra e pura. Camilleri invece punta sull'ibridazione, in quanto la prosa ricusa per principio di dialettizzarsi completamente; e si attiene a un livello di cordialità mediobassa, in cui gli inserti vernacoli sconcertano il lettore ma anche lo incuriosiscono, lo divertono, e comunque non danneggiano in misura irreparabile l'istanza comunicativa.

In fondo, l'italo-siciliano di Camilleri può esser visto come un contraltare dell'anglo-italiano dilagante negli usi correnti. Alla polluzione del "bell'idioma" provocata dai frasari tecnoscientifici dell'informazione globalizzante, ecco una risposta in chiave di rilancio del vocabolario d'una provincialità viva e vegeta. Va a merito del nostro scrittore d'essere riuscito, sia pur con fatica, a far accettare non a una élite colta ma a una cerchia molto vasta un esperimento di linguaggio impuro, irregolare, però dotato d'una sua calda baldanza, decisamente accattivante. Senza l'aiuto di Montalbano, forse non ci sarebbe riuscito. Ma intanto ce l'ha fatta.

Il motivo di forza di questo modo di scrivere sta nella sua intonazione comico-umoristica, di tono francamente popolare, immediatamente godibile. Tutti i tipi e le gradazioni del riso e dell'irrisione vi trovano posto. Ecco allora le variazioni fantasiose sul gran tema delle corna: «"E meno male" pensò Salamone "che le tue corna non sono ancora arrivate all'altezza del lampadario"». Gli scambi di battute insolentemente brutali: «"Non capisco dove voi volete andare a parare." / "Io non paro niente, egregio, è lei che deve andare a parare il culo!" / "Cerchiamo di non pisciare fuori dell'orinale, Padre Imbornone!"». Le facezie beffarde come quella sui rapporti segreti fra il marchese don Filippo e la moglie del suo campiere Pirrotta: «Quello che succedeva fra don Filippo e Trisina dopo che si erano astutati [*spenti*] i lumi, lo sapevano solo Dio, Pirrotta e tutta Vigàta». Le strizzate d'occhio delle allusioni letterariamente blasfeme, come il grido d'una donna al culmine dell'estasi sessuale: «"Sì... Sì... Vegni!... Ve...gni Ghe sont!" la sventurata arrispose».

A una comicità verbale così corposa si accompagna il gusto divertito per le situazioni grottesche, come il racconto dell'amore teneramente corrisposto di un ragazzo per la fidanzata: solo al termine dell'episodio viene chiarito che costei è una femmina

avvenente sì ma di razza caprina, non umana. La tendenza al tragicomico è l'asse principale secondo cui si sbriglia la fantasia di un narratore che fugge come la peste il rischio di annoiare il lettore o anche solo di lasciarlo distrarre: e preferisce semmai sopraffarlo con l'accumulo incalzante delle occasioni di sghignazzata. Anche le soste descrittive collaborano allo scopo, privilegiando gli effettismi più trucemente spassosi: i due amanti arsi vivi da un incendio che li ha ridotti a nere statue carbonizzate, nella posa classica del coito; o l'intera famiglia fulminata a tavola mentre assapora una spaghettonata all'arsenico.

Siamo prossimi alle modulazioni dell'humour nero, dove l'irriverenza buffonesca si scatena in misura proporzionale all'enormità sanguigna della materia di racconto. Il doppio gioco tra realismo oggettivista e iperrealismo caricaturale è la forma assunta in Camilleri dal favoleggiamento etnico sulla sicilitudine. Prese in sé, le vicende narrate non sono per niente allegre. Fra i siciliani, le passioni si arroventano, i conflitti si estremizzano, mentre d'altronde le mosse e contromosse strategiche appaiono calcolate con tortuosità raffinata. Sin qui però restiamo sul piano di connotazioni psicosociali non inedite. A rinnovarle provvede la focalizzazione insistita del contrasto fra la spietatezza più feroce e l'ipocrisia più melliflua: mai fidarsi di niente e di nessuno, in terra di Sicilia.

L'enfaticizzazione della tenebrosità come tratto distintivo della mentalità siciliana è la premessa della struttura investigativa tipica di tutti i romanzi camillereschi: sia quelli ambientati nel tardo Ottocento sia quelli situati ai giorni nostri. Del resto anche gli scritti d'indole storico-documentaria, come *La strage dimenticata*, si basano su una ricerca di giusta verità. In entrambi i filoni narrativi la suspense è garantita dalla rinuncia a giocare d'anticipo sullo scioglimento della vicenda: anzi, la curiosità del lettore viene eccitata sino al colpo di scena imprevedibile su cui cala il sipario. Ma l'atteggiamento dell'io narrante è assai diverso, in relazione con la differenza d'impianto delle due serie.

Nei libri a tema libero, chiamiamoli così, e a sfondo post-risorgimentale predomina il cinismo disincantato di un osservatore che sa bene come vanno le cose, ma non perde tempo a deplorare e indignarsi: semmai si fa prendere da un divertimento amaro nell'illustrare le belle prodezze dei suoi personaggi, così capaci di stare al mondo e in agguanta così spiritosi. A interessarlo è solo la pit-

tura di un quadro di costumi, tutto al nero. L'intera collettività isolana gli appare estranea a ogni autentico *esprit des lois*. E non per ragioni metastoriche. Il fatto è che il passaggio dal regime feudale arcaico al liberalesimo borghese, datato 1860, non ha toccato l'unico principio regolatore dei rapporti fra i cittadini in terra di Sicilia, ossia l'autoritarismo. Chi detiene il potere si sente in diritto di esercitarlo a proprio arbitrio insindacabile, con una pretesa di obbedienza pronta cieca assoluta, prevaricando a man salva sui sottoposti.

Rappresentanti elettivi e funzionari del nuovo Stato hanno ereditato l'arroganza padronale dei vecchi ceti possidenti: e ci hanno messo un sovrappiù di irresponsabilità spregevolmente meschina. A prefetti o questori, la collusione con gli uomini di rispetto delle cosche locali gli è venuta del tutto spontanea. Ma in questi libri la mafia è una presenza importante, non sempre però essenziale. Decisivo è l'individualismo protervo, che la modernità capitalistica avvalora. Il personaggio più intelligentemente emblematico è il don Totò Barbanera di *Un filo di fumo*: un self-made-man, o "fottimade-man", come lo ribattezza un bieco pretone. Politicamente astuto e imprenditorialmente senza scrupoli, le sue fortune hanno eccitato la vendicatività dell'intero paese, coalizzato nell'aspirazione di vederlo alla rovina: ma invano.

Sì, ovviamente ci sono anche le persone perbene, come qualche poliziotto e ufficiale dell'esercito onesti o alcuni vecchi mazziniani ormai emarginati. Però nessuno è in grado di cambiare le regole del gioco. Quanto ai fermenti di protesta, di rivolta, sono destinati soltanto ad alimentare le provocazioni degli estremisti più sanguinari e sconsiderati. Se può capitare che una catena di delitti venga punita, ciò accade perché il colpevole si autosmaschera, preso dal *taedium vitae* dopo aver vinto la partita: è il caso di *La stagione della caccia*.

Proprio il viluppo di intrighi che uniscono e dividono i singoli soggetti determina l'afflato di coralità della rappresentazione romanzesca. Come s'è detto, il narratore non si dedica a scavare nei meandri della coscienza individuale, preferendo dare evidenza alle attitudini dell'essere collettivo. Ogni ritratto o ritrattino è concepito icasticamente; ma tutti tendono ad amalgamarsi in una fantasmagoria d'insieme, un tripudio del colorismo pittoresco. In effetti si tratta non di personaggi a tutto tondo ma di caratteri definiti unilaterali-

mente, in funzione della parte assolta nel meccanismo affabulatorio. Qui sta il prezzo pagato per la vividezza strepitosa dell'affresco.

Si può aggiungere che l'affollamento convulso degli attori in scena avvantaggia il ritmo avvincente dell'azione in quanto fa sì che fra le manovre più subdole e gli scoppi di emotività più furibondi si apra spazio agli interventi del caso scompigliatutto. La vicenda non appare costruita a tavolino appunto perché riconosce i rischi e i fallimenti che la vita impone alle energie operative dei viventi, bene o male intenzionate che siano. Ovviamente, non c'è poi nessuna provvidenza che raddrizzi i torti, remunerati gli offesi e condanni gli offensori: semmai, c'è una sprovidenza che opera a rovescio. E ciò rafforza il disincanto beffardo del narratore: anche se la sua aggressività ironica può apparirne contemperata da un timbro di struggimento esistenziale.

Al confronto con questi congegni testuali così articolati e coesi, non c'è dubbio che i romanzi della serie Montalbano fanno minor figura. Non che il protagonista, commissario di polizia della ideal-tipica cittadina di Vigàta, appaia povero di rilievo e dai tratti scoloriti, tutt'altro: è degno di comparire nella galleria degli indagatori più acclamati, italiani e stranieri. Gli è che Camilleri lo ha reso sin troppo irresistibilmente simpatico, come rappresentante di un'umanità media cui non mancano difetti e debolezze temperamentali, compensati però dalla fermezza delle doti morali. Nella sua immagine si equilibrano ruvidezza di modi e sensibilità gentile, acume riflessivo e prontezza operativa, virilità energica e crucci sentimentali, inclinazione sia alla buona tavola sia alle buone letture. Un eroe della porta accanto, verrebbe fatto di dire: intendendosi un eroe della professione poliziesca, sorretto da una deontologia infrangibile.

Attraverso di lui, il punto di vista narrativo riflette una somma di valori etici e civili che ogni buon democratico non può non sentire suoi. Così nella narrazione irrompono i motivi della polemica contro il malfunzionamento e il corrompimento delle istituzioni, il disprezzo per l'indifferentismo qualunquista, l'indignazione per le malversazioni subdole o conclamate. Il messaggio trasmesso al lettore non potrebbe essere più convincente. Ma il ritmo del racconto ne risulta meno scattante, l'andamento della vicenda si fa più plateale, la scrittura diviene più ridondante e intrisa di pathos.

Le debolezze si accentuano nei racconti brevi: lo si capisce, giacché Camilleri è un narratore di vena larga, la misura novellistica non gli si addice. I romanzi in effetti, anche quando denuncino stanchezza, restano di lettura piacevole e offrono un intrattenimento senz'altro apprezzabile. Il loro successo è ben meritato. Tuttavia, si resta più affezionati agli altri libri: anche, ultima osservazione, sotto il profilo dell'efficacia etico-politica. L'oltranza degli oltraggi che vengono perpetrati, in assenza di Montalbano, contro ogni norma di legge e di umanità è così spudorata, e il sarcasmo ostentato dal narratore è tanto risentito, da provocare nel lettore una sorta di catarsi al negativo: una reazione cioè non di acquiescenza ma di ripulsa aspra del sistema di vita che Camilleri sciorina con ilare perfidia.

ALTE TIRATURE
Veronesi
e la via italiana
al tragico
di Filippo La Porta

La forza del passato di Sandro Veronesi: uno dei romanzi più interessanti di quest'ultima stagione. Un romanzo che non risente affatto dei modelli importati d'oltreoceano ma che, al contrario, si inserisce a pieno titolo in quella tradizione "tragica" italiana che da Pirandello scende giù giù sino a Gadda passando attraverso Svevo. Ed è proprio con il personaggio di Zeno Cosini che Gianni, il protagonista del nostro romanzo, sembra avere percepibili rapporti di parentela e affinità elettiva.

«Questo sollievo antico, popolare, profondamente italiano...». Così commenta le sue corse cittadine in vespa, con il venticello a quaranta all'ora, il protagonista del romanzo italiano più interessante di questa stagione, *La forza del passato* di Sandro Veronesi. Ma anche questo stesso romanzo è, a suo modo, "profondamente italiano", ben collocato dentro una tradizione letteraria nazionale, anche alta. Non si rifà a gelidi minimalismi d'oltreoceano, non copia improbabili barocchismi esotici, non si avventura in una letteratura "di genere" per noi ancora molto estranea. Si potrebbe perfino parlare di una "via italiana al tragico", di una modalità cioè impervia, paradossale, che tenta faticosamente di scavarsi una propria via dentro la cultura del Bel Paese, dove appunto il tragico è quasi sempre stato rimosso, eluso, in nome del canto e della messinscena divertita dell'esistenza, attraverso l'assunzione di maschere assai duttili. Si tratta ovviamente di un tentativo che accomuna alcuni dei grandi libri del Novecento italiano, anche molto diversi tra loro: per citare due nomi sommi, Pirandello e Gadda hanno a che fare entrambi con un qualche imbrigliamento del tragico, attraverso l'umorismo o attraverso la destrutturazione ludico-aggressiva della lingua. Ma, se dobbiamo individuare una tradizione, il romanzo di Veronesi può essere asso-

ciato, naturalmente con molta prudenza e infinito senso delle proporzioni, alla *Coscienza di Zeno* (entrambi raccontati in prima persona, come una sorta di diario), a partire soprattutto dalla analogia tematica, assai vistosa e probabilmente non casuale, tra i due diversi tentativi (vani) da parte dell'io narrante di smettere di fumare (benché Zeno non si sia iscritto mai a una associazione di alcolisti anonimi...); e anche considerando la tonalità, comune a entrambi, di commedia esistenziale. In particolare due sono gli aspetti di questi romanzi, su cui vorrei soffermarmi in riferimento alla questione del tragico.

Ha osservato Pampaloni che i personaggi di Svevo duellano con la propria maschera. Così nella citata *Forza del passato*, dove Gianni, l'io narrante, appunto duella con la propria maschera sociale, fatta di finzioni e menzogne e autoinganni che tutto a un tratto esplodono: suo padre non è quello che sembrava essere (ovvero un militare democristiano, ma una spia russa del KGB); sua moglie non è quella donna fedele che lui aveva immaginato (costringendolo a rinunciare a ogni tentazione); i suoi migliori amici parlano male di lui alle sue spalle (come risulta dalla grande trovata narrativa dell'ascolto dei commenti al citofono dopo la cena)... Egli stesso, almeno con il padre, non era quello che appariva soltanto per contrapporglisi (e cioè un estremista di sinistra). Una commedia degli equivoci, un universo della recita che non risparmia nessuno. E si tratta di un duello che non prevede vincitori e vinti, poiché non sappiamo bene dove comincia e dove finisce la maschera. Anche se, nell'immediato, può avere conseguenze dolorose (qui l'incidente in Vespa, non casuale ma dovuto a una sensazione di improvviso smarrimento interiore). Potrebbe anche essere che ci sia soltanto la maschera e dietro il nulla. Gianni, ben consapevole che è probabilmente impossibile «essere se stessi», non rinuncia però a cercare con testardaggine la verità, a capire la realtà e gli altri. E così Zeno, nell'altro romanzo, non potrà mai sapere se lo schiaffo che gli ha dato il padre prima di morire sia stato un rimprovero o un gesto di affetto. Forse entrambe le cose. E nessuna analisi terapeutica o minuziosa autoindagine potrà aiutarlo a saperlo. La sua logica non è binaria, non ammette esclusioni, aut aut perentori, ma anzi assume la contraddizione (e la casualità) come principio costitutivo del reale.

L'apparente messaggio consolatorio – e cioè: la vita continua – dei due romanzi, in realtà nasconde una percezione fortissima del vuoto che sottende l'intera trama dei rapporti e ruoli sociali. Da una parte cioè la vita continua nel senso che, comunque, nessuno può fermarla, darle veramente un senso conclusivo, una forma, una direzione. E anzi per Svevo il male è legato alla pretesa di “guarire” l'esistenza o la stessa Storia umana, con ogni mezzo e a tutti i costi: dunque qualsiasi illusione pedagogica, qualsiasi volontà luciferina di dominare le cose, che sono invece fuggevoli, transeunti (attrazione per il potere, autoillusione dell'uomo moderno e tecnologico che crede di poter manipolare ogni senso naturale...). Dall'altra però Gianni, accettando il fluire inarrestabile dell'esistenza, e ancora a letto in clinica per l'intervento chirurgico alla spalla dopo l'incidente, si riconcilia con la moglie e poi spinge il pulsante della morfina (la sua è, a ben vedere, una felicità smemorata, un po' reale e un po' artificiale, dai tratti quasi sinistri). Mentre Zeno immagina, anzi prevede, la futura bomba atomica e la possibile autodistruzione della specie umana (considerata in blocco come parassitaria): una apocalisse finale vista però, contraddittoriamente, anche come liberazione, come quiete eterna.

In entrambi il tragico c'è, ma non si vede, dissimulato sotto il tono della commedia (nella *Forza del passato* c'è anche un omaggio a Gassman che «succhia» il crème caramel, e il romanzo d'esordio di Veronesi era quasi un calco del *Sorpasso*), impastata di umorismo agrodolce e miracolosa leggerezza, rallegrata dal venticello a quaranta all'ora. O anche un tragico nascosto in un appartamento della casa di fronte, nelle bestemmie urlate da un povero ragazzo sofferente (e ogni tanto nel romanzo si urla, si ulula, come pure fa quella donna nella «Sala risvegli» della clinica). Tutto sembra chiudersi e invece non si chiude. Ed è un tragico che si esprime non tanto come colpa originaria, misteriosa, da espiare all'infinito (un peccato di *hybris*, di offesa alle leggi divine, legato al fatto stesso di esistere), ma come scarto inevitabile, nient'affatto consolatorio, tra essere e apparire, tra autentico e inautentico, tra finzione e realtà, tra propositi e risultati (l'unica certezza è che finiremo tutti con il culo per terra; come il personaggio della storiella che viene raccontata nella pagina conclusiva). Né questa consapevolezza, per quanto scettico-ironica, deve esimerci da una ostinata ricerca su

noi stessi e sulle possibilità che sempre «libera» il nostro fallimento; dallo sforzo inesausto di «continuare» (come suggerisce la frase di Beckett in epigrafe), di capire almeno i segni che ci invia il destino, di saperli interpretare, con tutta l'intelligenza critica e l'immaginazione di cui, tra l'altro, la migliore letteratura è piena.

ALTE TIRATURE
La genetica
e gli scienziati
di Dio

di Sylvie Coyaud

Editoria scientifica e Dio: così si potrebbe semplificare il dibattito sugli organismi geneticamente modificati. Nel 2000, anno giubilare, successo hanno infatti riscosso i testi su scienza e religione, soprattutto tra il pubblico anglosassone. Un pubblico, rispetto a quello italiano, con un più spiccato interesse per la spiritualità e capace di discutere in pubblico faccende che riguardano la vita privata: non è un caso che la mappa del genoma umano non sia apparsa su una rivista specializzata, ma proclamata urbi et orbi in una conferenza stampa organizzata alla Casa Bianca da Clinton con Blair in videoconferenza da Londra.

Nell'ultimo anno, i due protagonisti dell'editoria scientifica sono stati gli organismi geneticamente modificati e Dio. Non si trovano per forza negli stessi libri, anche se un rapporto c'è sempre. È il cosiddetto teorema di Carlo d'Inghilterra: il principe ha dichiarato che rimescolare i geni degli organismi non va bene perché significa usurpare il ruolo di Dio. Con rare eccezioni, gli autori che citeremo la pensano come lui. Sono convinti che «in natura» c'è una Forza che avvolge ogni organismo, dal virus all'elefante e dalla nascita alla morte, lo protegge dall'invasione del Dna (o Rna) altrui e gli vieta di mischiare il proprio con chiunque non sia della stessa razza. Questa ideologia creazionista (e razzista) nega subdolamente l'evoluzione darwiniana e si ritrova anche fra i laici di sinistra, generosi e terzomondisti. I miscredenti, quelli che hanno visto in provetta o in giardino virus, fagi o batteri iniettare allegramente a piante e bestie pezzi di geni propri o di quelli presi a prestito da altre piante o bestie, si sentono emarginati. Con ciò, non è detto che gli organismi geneticamente modificati facciano bene. Né che facciano più danni di quelli ottenuti con l'agricoltura chimica, cresciuti a prodotti chimici cancerogeni e distruttivi dell'ambiente. Negli Stati Uniti, riflettono l'affarismo cieco e sordo delle *corporations* già denunciate nel 1962 da Rachel

Carson in *Primavera silenziosa* (ristampato da Feltrinelli, meno male) a proposito dell'abuso di DDT e di altri pesticidi.

In Italia, il raccolto di «frankencibi» è stato più abbondante nelle librerie che nei campi. A partire dal gennaio 2000 ci sono arrivati: un bigino ben fatto e non ideologico di Luca Carra e Fabio Terragni, *Il futuro del cibo*, gli alimenti transgenici; seguito da *Osservazioni sull'agricoltura geneticamente modificata e sulla degradazione delle specie*, a cura dell'«Encyclopédie des nuisances», una brillante analisi dell'economicismo corrente. Sul versante scientifico, è meno aggiornato. Gli autori danno per scontato che una specie sia qualcosa di oggettivamente definito e non una categoria dai contorni sfumati e dai contenuti discutibili, alla quale i naturalisti diedero un nome di comodo e spesso fuorviante, ad esempio *Homo sapiens*, pur di raccapezzarsi nel caos della diversità. Da qualche tempo perfino i biologi, così rozzi e digiuni di filosofia, poverini, si sono accorti che tra *phoné* e *lekton* ce ne corre e, come Antistene, vedono «il cavallo ma non la cavallinità».

Sul lato apocalittico, invece, citiamo Jean-Marie Pelt, *L'orto di Frankenstein*, e la triade Daniel Ramon, *I geni che mangiamo*, Valeria Mangani e Adolfo Panfili, *OGM e clonazione: la bomba nel piatto*, clonato due mesi dopo da Mariella Bussolati e Sabina Morandi, *Il gene nel piatto*. Gli ultimi titoli suscitano una curiosità: prima, verdure e carni erano prive di geni oppure questi erano sputati come i noccioli delle ciliegie? A dispetto dei rischi di indigestione, mentre scriviamo sono annunciati altri tre testi italiani di cui uno di Edoardo Boncinelli. Il noto genetista lavora presso l'opera pia di Don Verzè, la Fondazione San Raffaele di Milano, e ha già inserito l'Onnipotente in un libro sul cervello umano. Speriamo che i sentimenti repubblicani e la preparazione scientifica gli impediscano di accodarsi al principe d'Inghilterra.

Nessuno dei testi citati contiene una riga sui ricercatori del Terzo Mondo che stanno studiando cibi transgenici per sfamare e curare i propri concittadini, sostenuti dalle «banche dei poveri» e associazioni umanitarie non a scopo di lucro. Nella globalizzazione che tutti gli autori deplorano, si capisce che Cuba, Kenya e Senegal li facciano ridere, ma India, Cina e Brasile rappresentano un terzo dell'umanità e hanno governi irrispettosi dell'ambiente. Chissà perché non contano? Se non ci fosse di mezzo il Brasile, si potrebbe dire che sono paesi di miscredenti, dove la reincarnazione in specie diverse dal-

l'*Homo sapiens* non è esclusa e nemmeno l'unità strabiliante dei viventi, fatti con la stessa farina, come la pasta, e tutti diversi.

Rimaniamo nella tradizione giudeo-cristiana e passiamo al secondo protagonista. Essendo il 2000 anno di Giubileo anche per gli scienziati, il cardinale Paul Poupard, presidente del Pontificium Consilium de Cultura, li ha invitati in maggio al congresso internazionale su *L'umana ricerca della verità. Filosofia, scienza, fede: la prospettiva per il terzo millennio*. Lo stesso cardinale aveva fatto precedere la lettera d'invito da una conferenza stampa in cui accusava i futuri ospiti di arroganza perché non si curano del bene comune, di disonestà perché rubano le idee ai colleghi e di altri peccati per i quali urgeva un pentimento pubblico in Vaticano. Il Pontefice avrebbe assolto i convenuti purché promettessero di non farlo più e avrebbe ricambiato la cortesia ammettendo alcuni fraintendimenti passati. Quanto al congresso, diversamente dai seminari organizzati d'estate in Vaticano in cui si discutono questioni fondamentali grazie anche alla presenza dell'astrofisico nonché gesuita Padre Coyne, responsabile della Specola vaticana, sembrava obsoleto. Infatti, è da mo' che gli scienziati usano la parola verità con le virgolette e se hanno bisogno di una prospettiva millenaria, la fanno fare al computer. Quindi hanno declinato l'invito in massa. Meno male che era rimasta l'editoria.

Stranamente, in quella non confessionale il pioniere del connubio tra scienza e fede è stato il filosofo Giulio Giorello che ritenevamo un laico. Nella sua collana per Raffaello Cortina, hanno detto la propria l'ex ministro francese per la ricerca Claude Allègre (*Dio e l'impresa scientifica*), la Decima cattedra dei non credenti sotto l'egida del cardinale Carlo Maria Martini (*Orizzonti e limiti della scienza*), il fisico e pastore anglicano John Polkinghorne (*Credere in Dio nell'età della scienza*). Polkinghorne è fra i più attivi fautori di una riconciliazione tra cosmologia e *Bibbia*. E anche fra i più intelligenti e Gerald Schroeder ne riprende gli argomenti in *Genesi e Big Bang*: «i capitoli di apertura del libro della *Genesi* e le scoperte della moderna cosmologia si sostengono a vicenda anziché smentirsi». A questi e simili autori americani e inglesi, si è ispirato il fisico Antonio Zichichi in *Perché io credo in Colui che ha fatto il mondo*. Diversamente dai concorrenti, in sei mesi il libro ha avuto 12 edizioni e venduto circa 30.000 copie. Che il tema del cardinale Poupard non sia così obsoleto, dopotutto?

Il successo potrebbe esser dovuto agli avanzi dell'ansia millenarista, rimasta disoccupata dopo il superamento del *bug* del 2000 grazie ai miliardi spesi per lo spurgo dei sistemi informatici. Alla proclamazione del (quasi) completamento della mappa di tutti i geni umani per cui il fango servito per fare il primo uomo risulta in realtà acido desossiribonucleico. Alla conferma che era presente acqua sul suolo di Marte (forse) di recente per cui, in teoria, forme di vita marziana sono più plausibili e sfuma la divina unicità del nostro pianeta. A queste e a notizie simili nelle quali il magistero della scienza sconfinava in quello della Chiesa con sgradevoli sovrapposizioni foriere di conflitti, per dirla con Stephen Jay Gould in *Rocks of Age, Science and Religion in the Fullness of Life*, di prossima traduzione.

Questi conflitti, come la Coca Cola e gli organismi transgenici, sono endemici negli Stati Uniti dove l'industria editoriale del «non c'è più religione, dove andremo a finire, signora mia?» è ricca, varia e accogliente verso gli oriundi. Oltre agli addetti alla ricerca fondamentale su che cosa ci fosse mai prima del Big Bang, à la Stephen Hawking, o sulla comparsa delle molecole complesse precorritrici della materia vivente à la Christian De Duve, adesso si buttano nella mischia anche gli addetti alle scienze applicate. Dicono che sommiandosi, ingegneria genetica, robotica, nanotecnologia e i discendenti del lento e goffo Internet attuale ci consegneranno entro una o due generazioni a robot pensanti e autoreplicanti. Questi si sostituiranno all'*Homo sapiens et faber*, relegandoci a specie ornamentale tipo orchidea (rimandiamo per un'ampia bibliografia all'articolo di Bill Joy, direttore scientifico della Sun Microsystems, sulla rivista «Wired», aprile 2000, *Why the Future Doesn't Need Us – Perché il futuro non ha bisogno di noi*). Oppure dicono che l'inquinamento da consumi di energia sporca e l'esaurimento delle risorse spingerà i più avventurosi a mollare gli ormeggi e a colonizzare altri pianeti dando luogo a un secondo ramo dell'umanità, selezionata per adattarsi a luoghi in cui un terricolo non sopravvivrebbe. Come nei libri italiani sugli organismi transgenici, ma con la prospettiva millenaria richiesta dal cardinale Poupard, sottolineano che è inevitabile l'effetto boomerang, o l'*hybris*. Nessuna novità, le creature sfuggono da sempre al controllo del creatore e si riproducono senza chiedere il permesso, da figlioli ingrati o da femmine peccaminose. In una società multietnica dove però gli intellettuali sono quasi tutti bian-

chi e giudeo-cristiani, se scappa il Golem ci si rivolge alla religione in tutte le sue varianti.

Roald Hoffmann, chimico e professore all'università Cornell, Ythaca (N.Y.), nonché Nobel nel 1981, è uno scienziato americano di origine polacca, divulgatore e poeta con tre raccolte di versi già pubblicate e due in preparazione e insieme a Carl Djerassi della commedia *Oxygen*, e da Mondadori sta per uscire un suo saggio scritto con una teologa israeliana. Non si colloca nell'attuale boom editoriale su scienza e religione, ma lo osserva da tempo cercandone le ragioni. Ci manda questi appunti: «Effettivamente c'è stata un'ondata di libri il cui successo può sembrare curioso agli europei, come d'altronde sembrano curiosi molti atteggiamenti religiosi nella sfera pubblica americana, basti pensare al ben palesato andare in chiesa di Al Gore e di George Bush Jr, o alle battaglie per legittimare l'insegnamento del creazionismo nelle scuole. Se il 70% degli americani crede in una creazione divina e non nell'evoluzione darwiniana (dubito però che questi rappresentino il 70% del pubblico che legge) è logico aspettarsi che compri libri che, attorno alla cosmologia per esempio, lasciano posto per storie di intervento, se non proprio divino, almeno compatibile con una credenza religiosa. E tra l'altro sono credenti anche bravi divulgatori oltre che bravi scienziati, come lo stesso Polkinghorne.

Altri motivi contribuiscono al successo di questi libri anche fra i lettori istruiti: esiste uno spiccato interesse per la spiritualità. Dai tempi degli hippy e del musical *Aquarius*, due generazioni prendono sul serio le medicine alternative, la cucina vegana o il buddismo: come Richard Gere, Bill Joy di *Sun microsystems* cerca ispirazione nel Dalai Lama. Nella comunione con il linguaggio Java [*di cui è l'ideatore, ndr*] deve mancargli qualcosa che forse trova nell'incontro tra scienza e religione.

Non penso che gli europei siano meno sensibili all'atmosfera di un mondo in cui la meditazione e gli oroscopi contano. Ci sono gruppi di Hare Krishna ovunque, vegetariani anche in Italia, il movimento per i diritti degli animali e quello della *deep ecology* sono più saldi in Gran Bretagna che da noi. Ma il terreno è in qualche modo più fertile negli Stati Uniti.

Un'altra ragione è il multiculturalismo della produzione intellettuale statunitense, esemplificato dalla disponibilità a una discussione, impensabile poco più di un secolo fa, tra i poli opposti

di scienza e religione, due prospettive sul mondo di grande valore. Insieme a Shiva Leibowitz Schmidt, ho scritto, a partire da quello che chiamerei un multiculturalismo interiore, *Old Wine, Flasks New* su certi aspetti della scienza e della tradizione religiosa ebraica. In esso, tratto di vicende quotidiane – quello che è considerato naturale, la purezza di date sostanze o l'interpretazione di un cartello per il parcheggio – e di come vengano esaminate dal punto di vista religioso e da quello scientifico. Almeno per me, se non per la mia coautrice, il libro nasce da domande come questa: “Che cosa c'è in una bottiglia di Coca Cola? Il rabbino di Atlanta si era chiesto se la Coca Cola fosse kosher; come mai se ne era preoccupato e come ha deciso se lo era oppure no?” (Come poi risultò, il rabbino aveva motivi per preoccuparsi: la bevanda conteneva una parte per mille di grasso di maiale e la decisione di aggiungere quell'ingrediente era stata deliberata).

I finanziamenti privati possono essere determinanti. Così come negli anni Novanta George Soros ha davvero aiutato la scienza russa e, prima di lui, Howard Hughes la ricerca medica, la Fondazione Templeton sta patrocinando in maniera decisiva gli studi su scienza e religione e il libro di Polkinghorne citato prima è l'esito di una serie di conferenze molto ben retribuite. Le idee del signor Templeton sono assai strane, ma la munificenza della sua fondazione non è mai stata imbrigliata da un'agenda. Da qui la ragguardevole differenza tra questo e precedenti tentativi di adescare gli scienziati da parte della chiesa del reverendo Moon o del movimento Scientology, i quali solo occasionalmente hanno catturato e convertito qualcuno di noi. Ma il sostegno della Fondazione Templeton, i fondi che assegna a singole persone per creare corsi universitari su scienza e religione, o a premi, conferenze e centri di studio, è stato incondizionato e non programmatico. E anche relativamente facile da ottenere. Penso che abbia alimentato il mercato librario.

Infine gli americani, forse per ingenuità, amano mettere in pubblico faccende che per gli europei sono private: credenze, sessualità, patrimonio. Che questo li renda più simpatici o meno, lascio giudicare ai lettori».

Non sappiamo se il continuo innesto di traduzioni dall'americano convinceranno altri Zichichi a mettere in pubblico la propria (ir)religione. Finito l'anno del giubileo, potrebbe essere più pressante

per gli scienziati, italiani o meno, riflettere sulla propria dipendenza da potenze più mondane. Su questa non si dilungano, eppure nel 2000 è stata messa in scena in maniera spettacolare: la mappa del genoma umano è uscita non su una rivista scientifica come usa, ma proclamata *urbi et orbi* in una conferenza stampa organizzata alla Casa Bianca da Bill Clinton con Tony Blair in videoconferenza da Londra. A fare da *pendant* ai governanti, c'erano il rappresentante della genetica finanziata con soldi pubblici, Francis Collins, e quello della genetica finanziata con soldi privati, Craig Venter. E i mezzi di comunicazione hanno ripreso e sbandierato sotto il naso di alcuni miliardi di spettatori l'unione di scienza, politica e finanza. Il potere religioso non era stato invitato alle celebrazioni, nemmeno in videoconferenza.

Un'ultima nota. In Italia finora i testi creazionisti sono stati marginali o di *fiction*, e lo scontro su scuole statali e cattoliche ruota sui dané, per dirla con il governo della Regione Lombardia. Perciò, come il pesce al quale hanno regalato un ombrello e Pietro Corsi nella recensione sul supplemento domenicale del «Sole 24 Ore», non sappiamo cosa fare della versione italiana di Hans-Joachim Zillmer, *L'errore di Darwin*. «Chiudete il libro e vi chiedete come un editore serio qual è Piemme abbia potuto pubblicare un simile trattatello fondamentalista», scriveva Corsi, invitando i lettori alle ipotesi (che egli sornione non faceva). Ne abbiamo parecchie. In base alla teoria evoluzionista, Casale Monferrato potrebbe essere il nostro arcipelago delle Galapagos e ospitare specie editoriali costrette dall'habitat isolato e ostile a un'evoluzione diversa, sulla quale ad esempio non ha influito il riconoscimento della fondatezza del darwinismo da parte del Vaticano. In base alla teoria diciamo così della concimazione avanzata da Roald Hoffmann, la traduzione sarebbe stata favorita da un lauto finanziamento dell'Istituto statunitense per le ricerche sulla Creazione. Saltiamo altre ipotesi, ancora meno pubblicabili e veniamo a una più gentile: in base alla teoria epidemiologica, la comica inettitudine del libro fungerebbe da vaccino. Purtroppo, esiste una teoria memetica, quella di Richard Dawkins et al. sull'esistenza di memi, ovvero unità di informazione che si replicano nelle menti umane che popolano l'ambiente culturale come i geni negli organismi che popolano l'ambiente naturale. Dawkins ritiene che i memi religiosi siano tra i più virulenti.

COMPRA TI IN EDICOLA
Malia del fantasy
all'italiana

di Giuliano Cenati

Spade, mostri, sortilegi, superffemmine ed eroi di un passato favoloso: il genere fantasy, che a poco a poco va maturando anche in Italia, appare come una rivalsa contro la fantascienza. Le sue capacità seduttive si fondano sull'esaltazione scatenata delle facoltà irrazionali che assicurano il controllo della sorte grazie a risorse di tipo simbolico-virtuale. Così i racconti fantaeroici si qualificano come sintomi della cattiva coscienza e insieme palliativi per le inquietudini.

*Ma ora vi chiedo: non siete stanchi di leggere di magie,
di maghi e di nanetti con i piedi pelosi all'insù?*
Philip Kindred Dick, 1979

La necessità di impiegare un termine inglese per definire il *fantasy* la dice lunga sulle difficoltà incontrate da questo genere nella cultura italiana. Mentre il giallo e la fantascienza hanno trovato precocemente se non un ampio consenso tra i detentori del gusto, quanto meno una denominazione originale nella nostra lingua, per il *fantasy* bisogna accontentarsi tutt'al più delle traduzioni letterali di *Sword and Sorcery* e *Heroic Fantasy*, «spada e stregoneria» o «fantasia eroica», che peraltro si attagliano a una parte soltanto di questo dominio narrativo – al filone ispirato a Howard piuttosto che a Tolkien –, escludendo i testi nei quali la cruenza dello scontro all'arma bianca non svolga una funzione di primo piano. E la mancanza di un nome conveniente indica quanto poco radicato sia il fenomeno nella vita letteraria del paese. Tuttavia basta forse l'adattamento semantico subito dal prestito inglese a rilevare una ricezione non del tutto inerte delle forme di racconto che esso designa. In effetti si tratta di un vocabolo che ha assunto una denotazione circoscritta e ben più specifica rispetto al senso originario: dalla più varia letteratura di fantasia, comprensiva del fiabesco come dello strano, del *nonsense* e del meraviglioso, il *fantasy* è passato a identificare il *romance* romanzesco imperniato sulla magia, qualificandolo come la fantasia per eccellenza, il fantastico

più fantasioso. Paradossalmente l'italiano dispone, in questo modo, di una definizione del genere più precisa che non l'inglese, e offre quindi il presupposto terminologico per consolidarne l'identità editoriale e letteraria. In altre parole, l'adozione di un genere ben delineato nei suoi tratti costitutivi, se preserva gli scrittori e soprattutto chi li pubblica dai rischi della ricerca, offrendo moduli narrativi di provata efficacia, richiede però che la formula straniera sia "tradotta" e adeguata alla tradizione nazionale, perché possa sussistere di vita propria.

La codificazione del *fantasy* è più recente rispetto ad altre tipologie di letteratura marginale. Nelle stesse culture anglosassoni in cui ha avuto origine e assunto le caratteristiche attuali, il suo statuto si è definito in epoca relativamente posteriore all'affermazione della *science fiction*. Comunque, a giudicare dalle proposte dei pochi grandi editori e dei tanti specializzati (Mondadori, Rusconi Libri, Tea Due, Longanesi, Nord, Fanucci, Armenia, Perseo Libri, Keltia, Tabula Fati), la domanda nostrana di *fantasy* non sembra affatto atrofica, mentre l'offerta di opere scritte in italiano appare ancora gracile. Le traduzioni dei romanzi statunitensi costituiscono tuttora gli oggetti privilegiati di lettura e promozione. D'altra parte, il pregiudizio anti-italiano di qualche dirigente editoriale, a dispetto dell'alacrità appassionata di autori e fautori, certo non ha giovato a irrobustire il *fantasy* nel sistema letterario nazionale, al di là del largo flusso d'importazione. Non pochi scrittori di fantascienza sono acclamati scrittori *tout court*, e pubblicati da case di rilievo che si contendono i loro titoli. Esempio negli ultimi anni il successo di Philip Dick: nulla di simile avviene per alcuno scrittore di *fantasy*, eccetto forse il solo Tolkien – *Il signore degli anelli*, edito tra il 1954 e il 1955, è stato diffuso nei quarant'anni successivi in oltre 20 milioni di copie, ed è a tutt'oggi uno dei libri più letti, con traduzioni in decine di lingue. Salvo l'*horror fantasy* di Valerio Evangelisti e del suo Eymereich (su cui è intervenuto Bruno Falchetto in *Tirature 2000*), l'editoria maggiore non ha accolto al di fuori delle collane deputate i risultati più notevoli. Proprio la commistione dei generi, entro una cornice di genere solidamente definita, sembrerebbe invece il mezzo più adeguato per trovare soluzioni narrative originali e unificare pubblici contigui. Così, all'interno della fantasia eroica, i testi più pregevoli e di maggior successo sono quelli che ne saggiano i limiti, collocandosi su territori di confine:

l'eroicomico e l'antierico, il *science fantasy*, il *pornofantasy* e l'*horror fantasy*. La vocazione liminare di questo genere si rileva d'altronde nella propinquità ad altre forme espressive, dal fumetto all'illustrazione – spesso presente negli stessi libri di narrativa –, dal cinema ai *videogame*, i giochi di ruolo (*Dungeons and Dragons*) e di carte (*Magic*).

In effetti, per definire le coordinate del discorso *fantasy* conviene instaurare un raffronto con la norma fantascientifica, dal cui alveo si è venuto differenziando a partire grosso modo da *Under the Moons of Mars* di Edgar Rice Burroughs (1912), fino ad assumere caratteristiche peculiari. Il dato che accomuna queste due modalità narrative entro l'eterogeneo calderone del fantastico, consiste nell'invenzione immaginosa, nell'estrosità fervida e visionaria. Ma se il racconto di fantascienza prende le mosse dai ritrovati più mirabolanti del progresso scientifico-tecnologico, inquadrati in un contesto di verisimiglianza avveniristica, al contrario il *fantasy* deriva le proprie capacità seduttive dall'onnipotenza fantasmagorica delle arti magiche, coltivate su uno sfondo di primitivismo barbarico. Da un lato l'esaltazione del raziocinio pragmatico, che consente alla civiltà il pervasivo governo del cosmo, dall'altro l'amplificarsi delle facoltà irrazionali, che assicurano il controllo della sorte e degli elementi grazie a risorse di tipo simbolico-rituale. Agli artifici del *logos* fantascientifico rispondono i prodigi del *meraviglioso* fantaeroico. Simmetrica rispetto al presente è la lontananza assoluta nel tempo, in direzione di un remoto futuro extra-terrestre ovvero di un altrettanto remoto passato preistorico. Perde significato, in un caso come nell'altro, ogni cronologia cristocentrica. L'unica possibilità non di salvezza quanto di sopravvivenza risiede nel valore fisico o nella ragione logico-deduttiva, nelle virtù arcane o nei mezzi della tecnica; sempre si fonda sulle qualità morali dei protagonisti. La fantascienza, è vero, ammette anche ambientazioni in epoche prossime, di pochi anni successive all'oggi, ma la vicinanza temporale è per solito compensata dal divario tecnologico strepitoso che s'immagina intercorso tra l'attualità del lettore e la posterità fittizia. Non così per il *fantasy*, nel quale sembra imprescindibile la regressione in un tempo scevro di compromessi col presente: né potrebbe essere diverso l'atteggiamento rispetto a un'età imbevuta del sapere tecnico-scientifico quanto mai altre. Anche nei pochi testi in cui le coordinate temporali rinviano al fu-

turo, l'ambientazione conserva caratteri affatto premoderni, pertinenti a un medioevo o una preistoria postapocalittici: alla civiltà tecnico-scientifica, venuta meno per vizio intrinseco o spontaneo esaurimento, subentrano comunque strutture culturali arcaiche. Più spesso che nella fantascienza, però, i mondi del *fantasy* si rivelano totalmente *altri*: sistemi termodinamici isolati privi di qualunque elemento che ne consenta una collocazione cronotopica rispetto all'universo extratestuale. Tempi e geografie dotati di una perfetta autonomia fantastica implicano così varie forme di vita antropomorfa, sistemi di sapere alternativi: nuove fisiche, biologie, letterature, mitologie, soprattutto nuovi linguaggi, usi e costumi. Il meraviglioso fantaeroico sorge proprio da una viva propensione etnologica a illustrare modi di convivenza e aspetti della cultura materiale. Perciò, mentre per la fantascienza è possibile individuare una filiazione dalle discipline d'impianto fisico-matematico, sul *fantasy* sembra preponderante la suggestione delle scienze umane, applicate tuttavia a ciò che umano non è. Vi trova posto infatti una tale varietà di popolazioni e specie più o meno difformi dall'*Homo sapiens*, che ogni antropocentrismo ne riesce sminuito, anche laddove siano gli uomini ad assumere il ruolo di protagonisti. Il frequente manicheismo appare bilanciato dallo sfolgorio straordinario e talora inquietante della scoperta. In quest'orizzonte d'irriducibile alterità si attua la rappresentazione amplificata del presente, dei desideri e delle ossessioni attuali: fare i conti con l'*estraneo* consente – ma a volte anche risparmia – di rivolgere uno sguardo stranante su di sé.

La nascita stessa di una letteratura *fantasy* è da porre in relazione alla prevalenza inaudita del razionalismo tecnologico, a fronte del quale essa avvalorava le più sfrenate istanze irrazionalistiche dell'immaginario. Che questa tendenza narrativa prosperi in un regime di produzione e consumo – anche librario – organizzato proprio in base ai moderni principi del paradigma tecnico-razionale, è una contraddizione comune a vari aspetti della cultura di massa, ma raramente più palese che in questo caso. Il punto è che il *fantasy*, come altri settori della letteratura marginale, garantisce soddisfazione al bisogno di un'immediata integrità etica e affettiva, di esperienze totalizzanti, quali paiono impediti dal moderno criticismo razionalistico. Nel genere di spada e stregoneria, insomma, si esprime per via romanzesca un'ambizione all'*epos* che non

avrebbe modo di manifestarsi, con altrettanta genuinità, in forme culturali più autorevoli.

L'affermazione consapevole del *fantasy* in Italia rimonta a poco più di vent'anni fa: la «Fantacollana» dell'Editrice Nord, la principale collezione di narrativa dedicata al genere, nasce nel 1973, ma la prima opera italiana a esservi accolta è *Balthis l'avventuriera* di Gianluigi Zuddas, del 1982. Allo stesso anno risalgono le prime antologie di autori italiani, *Le spade di Ausonia* e *I guerrieri di Ausonia* (Akropolis), promosse da Gianfranco de Turris sull'esempio dell'analoga iniziativa americana di Lin Carter (*Flashing Swords*, 1973-1974, tradotta come *Heroic Fantasy* nel 1979). Seguiranno le raccolte annualmente edita da Gianni Pilo per Fanucci, da *Spade e incantesimi* (1984) a *Daghe e malie* (1988), che conferiscono maggior respiro e durezza al movimento. La misura del racconto si conferma a ogni modo come il limite insieme ideale e restrittivo entro cui esercitare modalità di scrittura ancora in gran parte amatoriali.

Per contro negli anni più recenti, con l'adattarsi di alcuni autori ed editori alle esigenze di un mercato librario industriale, vanno crescendo le narrazioni di maggior tenuta e dimensione romanzesca. Una robusta componente "comica" allontana dall'opera di Gianluigi Zuddas l'aura di cupezza che tanto spesso incombe sul *fantasy*. I romanzi del suo «ciclo delle amazzoni», pubblicati tra il 1978 e il 1983 dall'editore La Tribuna di Piacenza e da Fanucci, sono stati rielaborati di recente per l'Editrice Nord. Senza dar luogo a esiti apertamente eroicomici, quasi incompatibili con il genere, vi predominano il gusto dell'affabulazione avventurosa, sciolta da ogni sovraccarico simbolico, e l'uso ammiccante, talora beffardo, dei tratti canonici. In questo caso i fantaeroi rudi e nerboruti sono di sesso femminile: le virago Ombra di Lancia e Goccia di Fiamma coniugano il loro spiccato senso di giustizia con la rozzezza e la ferocia proprie della soldataglia. Senza contare poi la suggestione delle loro grazie appariscenti, che l'autore generosamente esibisce. Nella tarda età del bronzo raccontata da Zuddas imperversano le pulsioni elementari, la sopraffazione e l'asservimento; ma accanto a fame, sesso, avidità, un occhio di riguardo è riservato alle necessità fisiologiche normalmente trascurate, dall'escrezione alle mestruazioni. Proprio dal realismo talora grottesco di questa prospettiva derivano i caratteri più originali rispetto ai modelli anglosassoni: «Sorrise fra sé: in groppa a Fulmine Cor-

nuto e riparata dalla corazza che la faceva sembrare un essere inumano, spostarsi per evitare il tiro delle armi leggere le sembrava una perdita di tempo. L'unico a darle fastidio davvero era stato un milite che sporgendosi dai merli aveva defecato sul ponte dall'alto, in segno di disprezzo. Ombra era certa che se tutti quanti avessero fatto lo stesso l'avrebbero avuta vinta su di lei; affrontare una città che le mostrava il deretano sarebbe stato superiore alle sue forze» (*Amazon*, 1998). Con le opere successive – *Stella di Gondwana* (1999) e *Le amazzoni del sud* (2000) – lo scrittore livornese senz'altro affina la padronanza dei registri e delle psicologie, rimanendo però fedele allo schema narrativo più consentaneo: la delicata fanciulla da trarre in salvo è soccorsa non da un principe azzurro, bensì da due satrapesse inclini al lesbismo, che ora se la contendono ora ne condividono la casta compagnia. Peripezie, rapimenti, ma soprattutto mezzi di trasporto magici e incontrollabili – i gong e le macchine paleoindustriali in *Amazon*, le sfere degli Antichi in *Stella di Gondwana*, i giubbotti volanti di Ermolao in *Le amazzoni del sud* – dividono e ricompongono il triangolo femminile a binomi alterni, finché la fanciulla non è messa al sicuro e la coppia saffica rinsaldata nei suoi affetti esclusivi. Che si tratti degli animali meccanici di un inventore scriteriato o delle sofistiche di una civiltà estinta da millenni, i prodotti della tecnologia, quando non danno motivo di ridere per la goffa inefficienza, costituiscono un pericolo da eliminare; i loro effetti benefici appaiono per lo più fortuiti e comunque compensati dai rischi dell'abuso maligno.

L'estrema sostenutezza del discorso, pur nell'austerità paratattica, contraddistingue invece *Le maschere del potere* di Errico Passaro. Un'enfasi livida e tesa percorre il racconto delle gesta di Fladnag, re sacerdote che attraverso l'iniziazione della spada riconquista il trono usurpato, unificando la potestà spirituale e quella temporale. La retorica dell'espiazione e del martirio bellico si consuma tra «mistico furore», «elegia del sangue» e «marziali clangori». Se la trovata di rivoltare l'onomastica tolkieniana appare stucchevole quanto programmatica (Gandalf diventa Fladnag; Saruman, Namuras; Mordor, Rodrom, e così via), l'invenzione azzeccata del romanzo consiste nell'uso dell'ordalia zoologica, che risolve le dispute umane con il sacrificio circense degli animali. Alla meschineria di una «pace sterile» così mantenuta, subentra però l'«igiene» della guerra condotta da un messia armato.

Attorno al connubio fra supremazia aristocratica e prestigio sacerdotale ruota anche *Il volo dell'aquila* di Tullio Bologna, campione della via "italica" al *fantasy* aperta da Giuseppe Pederiali sul finire degli anni Settanta (*Le città del diluvio* è del 1978). Entro una succinta cornice metanarrativa sono qui infatti cantate, in cinque racconti, le virtù di Ludovico l'Unificatore e il suo tentativo di superare la frammentazione politica della penisola di Albania, restaurando l'antica dignità romana. Al Reame Benedetto non potrà che arridere una nuova età dell'oro, di marca però rigidamente castale: «la società perfetta era costituita da sacerdoti, guerrieri ed operai [...]: ognuna delle tre classi è indispensabile alle altre due, per cui ciascuno deve stare al suo posto e rispettare i vincoli gerarchici per il bene di tutti...». Bologna anticipa l'unità d'Italia in un'ucronia *fantasy* d'ambientazione altomedievale, dove il cristianesimo non è religione di Stato ma si integra con altri culti. Così Ludovico durante la sua missione può essere assistito da una triade mistica cristiano-sufico-druidica. L'insistente dialogato d'impronta didascalica trova parziale compensazione in un erotismo giustificato dai suoi risvolti tantrici e soprattutto in una componente magica che si dispiega nelle sue valenze più pirotecniche.

Un tributo al misticismo della spada lo paga anche Luca Pesaro in *I difensori di Cylith*; tuttavia il suo romanzo si arricchisce di chiaroscuri inusitati: qui gli incantesimi possono fallire e persino avere effetti disastrosi, il potente mago Jeex appare a tratti come un vecchio impaurito, mentre il giovane protagonista, che «non era religioso», dubita a lungo delle proprie capacità prima di assumere il ruolo non di monarca ma di eroico «generale». Del resto a Cylith, dove lo spirito comunitario è cementato dall'assedio, esiste un consiglio cittadino e si praticano riti abbastanza rari per il *fantasy* come le votazioni democratiche. L'ibridazione fantascientifica è praticata con ironia – «I passaggi tra mondi, forse addirittura universi paralleli... andavano bene per la fantascienza» – a conferma del fatto che gli esiti migliori sono raggiunti non con l'osservanza puristica delle prescrizioni di genere, ma attraverso un'oculata sperimentazione.

COMPRATI IN EDICOLA

Il fumetto è un barbone di nicchia

di Luca Raffaelli

Per la cultura italiana il fumetto è come un barbone di cui si esaltano le virtù umane ma che non si vuole nella propria casa: a leggerlo sono rimasti solo i giovanissimi e i giovani, capaci di addentrarsi in linguaggi in continua evoluzione e di comprenderne le potenzialità stilistiche. E così per gli adulti, che non sanno più leggere i fumetti, la morte di Charles M. Schulz è coincisa con la morte del fumetto stesso, benché la magica invenzione dei suoi Peanuts, giorno dopo giorno, si fosse trasformata in una formula banale e ripetitiva.

L'evento fumettistico di quest'anno è stato una morte. La morte di Charles M. Schulz. Questo già di per sé non sarebbe un fatto molto confortante. In realtà è stato anche peggio. Perché la morte di Schulz si è rivelata, in qualche modo, come la morte del fumetto nella coscienza dei media.

A torto o a ragione, i fumetti non fanno parte più, nell'immaginario italiano, della cosiddetta comunicazione di massa. Tolti *Topolino*, *Tex* e *Diabolik*, il resto della produzione editoriale italiana viene considerata di nicchia. D'élite. Perfino Superman. Perfino i Simpson (in quanto fumetto). Perché il fumetto oramai, più che un medium industriale, è una linea di demarcazione: in primo luogo generazionale; in secondo, culturale. I fumetti sono letti dai giovanissimi e dai giovani. Gli adulti o non leggono affatto, oppure non leggono fumetti, oppure ne leggono qualcuno solo occasionalmente. Soprattutto, però, ne leggevano. E, tra tutti, leggevano *Linus*. Anche perché nel fumetto, e in quel tipo di fumetto in particolare, si riconosceva una larghissima parte della sinistra.

Ecco dunque che la morte di Schulz ha avuto larghissima eco nella stampa italiana, di cui sono protagonisti molti di coloro che anni fa leggevano *Linus* e *Charlie Brown* (e fanno o facevano parte della sinistra). Peccato però che sia stata una terribile cele-

brazione della falsificazione della realtà, della mistificazione, della retorica. Per quanto possa dispiacere a molti (compreso il sottoscritto), Mr. Schulz non era affatto un compagno. Era piuttosto uno yankee, un ricchissimo yankee con una lussuosa villa nel nord della California. Un americano al cento per cento.

La stampa italiana, i giornalisti italiani, lo hanno presentato come un poeta. Il poeta del fumetto (esattamente come De André è stato banalizzato come il poeta della canzone). È stato descritto come colui che ha rifiutato la volgare commercializzazione dei suoi personaggi. È stato detto che mai al mondo avrebbe dato i suoi personaggi ad altri autori, perché la sua identificazione con loro era troppo forte: un vero poeta non trasforma in prodotto delle creazioni. Quante falsità, quante sciocchezze in queste parole.

Ci si può permettere di amare Schulz e i suoi personaggi riportando tutto a una parvenza di verità?

Schulz è stato un grandissimo autore di fumetti. Con la creazione di Linus, Charlie Brown, Snoopy & c. ha rivoluzionato l'idea dell'umorismo a strisce, offrendo ai personaggi delle strips una profondità simbolica che prima non avevano. Prima il lettore rideva dei personaggi delle strips perché erano diversi da lui, o perché erano proprio come lui. Con Schulz viene superato il semplice processo di identificazione, per giungere al riconoscimento psicologico. Noi non siamo, i lettori non sono solo Linus o Charlie Brown; noi siamo tutti i personaggi. In ognuno di noi c'è un po' di Snoopy e un po' di Piperita Patty. Noi stessi siamo l'universo dei Peanuts. E poiché tutti i personaggi sono veri e diversi, ogni diversità è parte di noi, della nostra vita, della nostra psicologia.

Che Schulz sia mai stato cosciente di tanta profondità, di tanta qualità, non è molto importante. Anche perché poi questi temi sono prettamente europei: difficilmente si ritrovano negli scritti e nei saggi americani. Di certo però Mr. Charles ha consciamente sfruttato in tutti i modi, sia pure con decoro, i suoi personaggi. Come un grande imprenditore più che come un poeta. E non si vede come avrebbe potuto fare per poterli commercializzare di più, visto che i suoi personaggi sono stati stampati sulle magliette, sugli asciugamani, sulle cartoline d'auguri, sulle penne, sui quaderni, sugli astucci, ecc. Tutti gli oggetti del mondo hanno avuto uno Snoopy stampato sopra. E i Peanuts sono stati anche cartoni animati, videogiochi, musical, canzoni, eccetera eccetera. Ma va

bene, inseriamo anche tutto questo nel mondo della poesia, va benissimo. Però la tragica verità che nessun giornalista ha voluto ammettere è che Schulz ha di fatto trasformato la sua magica e rivoluzionaria idea in una banale formula vincente. Ripetuta per tanti anni, giorno dopo giorno. Da quanti anni nessuno leggeva più *Linus*? Da quanti anni non leggevamo più le strisce di Schulz che lui continuava a scrivere e disegnare? Da tanti, per lo meno venti, forse di più. Perché non avevano più niente da dire, perché non rappresentavano più nulla. Erano una nostalgia, un *déjà vu*. La stanca abitudine di un autore invecchiato di passare le giornate riempiendo cartoncini bianchi con personaggi stranoti che ripetevano le loro scenette rimpinguando le sue casse. Pare che oramai servissero soprattutto a salvarlo dalla depressione. Povero vecchio Schulz.

Avrebbe almeno potuto prendersi una bella vacanza, almeno una in cinquant'anni di produzione. Come hanno fatto Gary Trudeau, Gary Larson e Bill Watterson aprendo una consuetudine rivoluzionaria (tanto che nel 1995 la Universal Press ufficializzò una vacanza di quattro settimane per tutti i suoi autori, riuscendo a comprendere che un periodo di distacco da un lavoro creativamente tanto massacrante non può che fare bene). E invece niente. Avrebbe potuto prestare i suoi personaggi a un nuovo autore capace di rivoluzionare ciò che era imborghesito, di ritrovare scorie di genialità in un materiale da tempo ammuffito. La storia del fumetto ci dice che non bisogna attaccarsi gelosamente alle proprie creature. Meglio che, una volta nate e cresciute, passino di mano come un tesoro collettivo, come celebrità di pubblico dominio. Magari esagero, ma sono incattivito: un altro grande autore di fumetti, Carl Barks non ha passato la sua vita a realizzare storie di personaggi non suoi ma della ditta Disney? Per questo è meno poeta? E alcuni grandi momenti della storia del fumetto non sono forse dovuti al passaggio in altre mani di personaggi ormai stanchi e falliti (come Batman, ad esempio)? E chi glielo dice ora ai francesi che non è da poeti far scrivere ad altri grandi autori le storie di Blake & Mortimer dopo la morte del loro autore Edgar P. Jacobs? (e chi glielo dice dopo che quegli albi hanno riscosso un grandioso successo di pubblico e di critica?) E chi glielo dice a Silver che non è poetico affidare ad altri (come ha fatto) la realizzazione di Lupo Alberto? Anzi, chi glielo dice che, secondo i giornali italiani, non è poetico? Ma soprattutto c'è una cosa che con-

tinuo a chiedermi dopo tutta la sarabanda che i giornali hanno fatto su Schulz e sulla sua morte: ma se Schulz era un poeta, se Linus e Charlie Brown sono i simboli del Novecento, se l'arte finalmente era entrata nel fumetto grazie ai Peanuts, ma perché, mi chiedo, quegli stessi giornali non hanno mai pubblicato la striscia di Schulz quando questi era in vita?

Tale è il fumetto per la cultura italiana: un barbone di cui si esaltano le virtù umane ma che non si lascia entrare in casa. Un barbone di nicchia. Se invece il fumetto fosse ancora quello che era al suo esordio, quando non c'era Internet, i videogiochi, la televisione e neppure la radio, se insomma fosse ancora non solo un mezzo di comunicazione ma un'immensa industria della comunicazione, allora i fumetti sarebbero incellofanati con i giornali, avrebbero la stessa fortuna che ha il cinema in videocassetta e i libri a fumetti avrebbero la recensione sulle pagine della cultura. Questo non avviene perché il mercato del fumetto sa di doversi rivolgere al pubblico (di nicchia) dei ragazzi, il meno florido (rispetto a quello dei bambini o degli adulti). E mentre i cartoni animati si stanno imponendo anche presso il pubblico adulto, il fumetto si arresta di fronte alla più importante linea di demarcazione generazionale: quella che trasforma un ragazzo in un adulto. Chi è entrato nel mondo del lavoro forse legge i giornali, forse si collega con Internet, forse guarda un film al cinema o a casa sua, probabilmente non legge fumetti.

All'inizio della sua storia il fumetto veniva letto dagli adulti e i protagonisti erano i bambini. Yellow Kid, Buster Brown, The Katzenjammer Kids (Bibì e Bibò, secondo il «Corriere dei piccoli»): ragazzini ricchi e poveri con la sola aspirazione di rompere le regole e le scatole. Anche i personaggi adulti per far ridere si comportavano come bambini e facevano ridere per questo (vedi Fortunello o Arcibaldo e Petronilla). I protagonisti dei fumetti sono diventati adulti davvero con la nascita delle storie avventurose negli anni Trenta, con lo sprezzo del pericolo di detective e poliziotti, di malviventi o intrepidi soldati.

Anche questi, come i bambini dell'inizio, si rivolgevano a un pubblico di grandi e piccoli, ricco o povero che fosse. Il fumetto dei primi anni era generalista. È diventato un confine generazionale negli Stati Uniti con la nascita della televisione e del *comic book*, quando la famiglia comincia a unirsi di fronte all'apparec-

chio televisivo e gli adolescenti ad allontanarsi silenziosamente e in gran segreto per sfogliare l'albo di Superman. Quando il fumetto si allontana dal quotidiano (inteso come periodico) perde la sua capacità di aggregazione di pubblici diversi.

In Italia, dove la cultura del fumetto nel quotidiano non c'è mai stata, il fumetto non è mai stato generalista, ma per bambini o per adulti, per poveri o per ricchi, per lettori distratti o per intellettuali raffinati. Mai per tutti. Oggi, essere lettore di fumetti vuol dire affinare la conoscenza di un linguaggio in continua e straordinaria evoluzione. Anzi, di una serie di linguaggi. Perché il fumetto entra nelle giovani generazioni e le disgrega. Chi ama il manga, il fumetto giapponese, non solo può non amare il fumetto americano, ma può addirittura arrivare a non capirlo, a non comprendere più le situazioni, i personaggi, e ancora di più le regole grammaticali. Gli autori stanno estremizzando le loro potenzialità stilistiche, il mercato li spinge a caratterizzarsi sempre di più perché questo pretende il pubblico degli appassionati. Chi ama il manga, il fumetto giapponese, può arrivare ad amare un autore o un gruppo di autori e a detestare un altro. Non solo per questioni generazionali, chi ama Akira probabilmente detesta i Pokemon.

Quarant'anni, cinquant'anni fa i genitori dicevano di non saper leggere i fumetti. Non era vero, era solo il consueto rifiuto di una generazione nei confronti dei gusti di quella più nuova. Ora è diverso. Ora potrebbe essere dannatamente vero non saper leggere certi fumetti, alla stessa maniera in cui si possono passare ore di fronte a un videogioco senza capire che cosa si deve fare. Quello stesso videogioco che un bambino ci mette tre secondi a decifrare.

Oggi sono pochi i bambini nei fumetti. Non ci sono nuovi Charlie e Sally Brown, Lucy e Linus van Pelt. Appaiono in qualche striscia destinata al pubblico adulto (per esempio il Calvin del già citato Bill Watterson con il suo inseparabile tigrotto Hobbes). Oppure sono elementi interni a una famiglia, come i bambini dei Simpson: Maggie, la poppante che ciuccia e non parla; Lisa, l'intellettuale di otto anni che non riesce a essere sempre coerente con i propri pensieri; Bart, il decenne ribelle dal cuore d'oro. Ci sono Tommy & Oscar, personaggi a cartoni che in Rai si sono già meritati varie repliche per il loro grande successo e che sono stati venduti in mezzo mondo: nati a Recanati, ideati e scritti in Italia (ne è responsabile anche il sottoscritto) sono paciosamente legati alla fi-

gura tradizionale del ragazzo in gamba che scopre le malefatte del mondo adulto. Stessa situazione tradizionale per i Pokemon: un cartone divertente e ben congegnato, sostenuto da una meravigliosa idea di marketing. Tommy e Ash (il protagonista di Pokemon) hanno un grande senso della lealtà e dell'avventura e in più un inaspettato (e in qualche modo sorprendente) rispetto per gli adulti. Ma in tutti questi casi il prodotto fumetto è assolutamente riflesso del successo a cartoni e quasi sempre la qualità del fumetto fa rimpiangere quella del cartone televisivo.

E quando c'è questo confronto tra bambi-ragazzini e adulti, sono sempre i primi a esprimere grandi emozioni e a progettare grandi avventure. Gli adulti sono più tonti, non sono affatto curiosi (a meno che non siano personaggi estremi e pazzoidi) e pensano solo a difendere le certezze del presente. Inoltre – al contrario dei giovani più attivi e creativi – non leggono i fumetti. Vorrà pur dire qualcosa.

COMPRA TI IN EDICOLA
I giornali
come allegato
di Giacomo Papi

Nelle edicole regna il caos. Migliaia di prodotti d'ogni livello si disputano un posto in prima fila senza un ordine se non quello imposto dall'edicolante. Le grandi testate e le grandi riviste continuano a occupare i posti migliori: ma sono ormai solo veicoli di allegati basati su media diversi. D'altronde i cd rom vanno imponendo sempre più la traduzione in linguaggio digitale di materiali su carta. Cioè è il giornale a diventare l'allegato, e la carta stampata a ridursi a un costoso e anacronistico obbligo imposto per legge.

Le edicole sono posti strani. Possiedono un fascino simile a quello delle stazioni, che nessuno ha mai celebrato e in pochi hanno visto. La loro bellezza è un segreto per pochi. In edicola la gente passa senza fermarsi e limita al minimo l'uso degli occhi. A questi bislacchi capanni di carta e di ferro, ci si avvicina di fretta, borbottando il nome di un giornale già in mano, con i soldi contati. Poi, si va via. Dell'omino sommerso da montagne di carta, cd e videocassette, non si vede che il volto, e per un istante soltanto. Una specie di casellante capitato per caso in una folla. Si tratta di luoghi di passaggio. Per questo, molti le utilizzano per chiedere informazioni: «Se il Comune mi avesse dato dieci lire ogni volta che ho spiegato la strada a qualcuno, sarei diventata miliardaria», si lamentava l'anno scorso un'edicolante milanese. In realtà si tratta di luoghi molto complessi dove gli oggetti più deteriorabili del mondo – i giornali – si accatastano alla rinfusa, come in un museo del giorno governato dal caso e dall'improvvisazione. Per capirlo basta girarci attorno. Sui tre lati ciechi, custoditi in vetrine spesso impolverate, trovano posto mensili intitolati «Bolina» o «Il mio acquario», riviste per patiti di pesca con il cucchiaino, *magazine* patinati, magari stranieri, giornalotti pornografici di poche pagine, trimestrali dedicati ai bottoni o videocassette di cartoni ani-

mati giapponesi. Un susseguirsi di oggetti che non esibisce altro ordine che quello imposto dai gusti dell'edicolante (se ne possiede) e dal disordinato scorrere del tempo.

Sul lato aperto, le cose sono – se possibile – ancora più confuse. Centinaia di testate fanno a gomitate per farsi notare tra montagne di film appena usciti o vecchi di mesi, sommerse da cd rom con il nuovo codice penale o programmi per la dichiarazione dei redditi, annegate da miriadi di riviste nate per vendere, a prezzi contenuti, cd musicali. Nessuno ha la minima idea di cosa stia avvenendo, di cosa è avvenuto e di cosa avverrà. Molto spesso gli edicolanti non conoscono neppure le date di uscita. Sembrano scegliere a tentoni cosa mettere in vista e cosa nascondere sotto cataste di carta e di plastica, affastellano oggetti senza nessuna relazione: riviste sulle armi e cd rilassanti con i canti d'amore delle balene, videocassette di «Playboy» e l'opera *omnia* di Ingmar Bergman. L'unica eccezione riguarda la pornografia che quando non ha cannibalizzato tutto il chiosco, come avviene sempre più spesso, mantiene uno spazio espositivo separato dal restante magma indistinto.

Questa confusione fa, però, dell'edicola un osservatorio privilegiato da cui guardare il mercato editoriale italiano. Il panorama è confuso e sembra sfuggito a ogni controllo. Restano – è vero – alcuni punti fermi. I giornali tradizionali (i quotidiani, i settimanali e i mensili della grande editoria) continuano a occupare i posti migliori, le zone più in vista. Le testate già affermate continuano a offrire ai lettori (ma anche agli edicolanti) solidi punti di riferimento. Ma anche questa non è che apparenza. Perché le trasformazioni degli ultimi anni hanno coinvolto, e forse sono proprio partite, dalla grande editoria. Oggi le pubblicazioni di successo non sono altro che attrattori strani di materiali eterogenei. La loro forza sul mercato, creata dalla parola scritta, sopravvive e si rafforza solo attraverso l'offerta a prezzi modici di contenuti basati su altre forme di comunicazione: film, enciclopedie su cd rom, collane musicali a puntate, guide turistiche o web, perfino creme solari e smalti per le unghie rendono appetibili e competitivi la carta e l'inchiostro.

La «Repubblica» non è più soltanto un quotidiano. Lo stesso discorso vale per il «Corriere della sera», per «Panorama» o per «L'Espresso». Marchi come questi sono diventati il centro gravitazionale attorno a cui si muovono gigantesche galassie di allegati, rese ancora più immense dal recente sviluppo dei vari *brand*

su Internet. Nel linguaggio dei vertici aziendali «si tratta di offrire ai lettori prodotti sempre più completi e multimediali, capaci di soddisfare le esigenze di ogni più piccolo segmento di pubblico». Al di là del tono celebrativo, per una volta i vertici aziendali non sono lontani dalla verità, anche se tutto ciò può indurre una legittima quanto sterile nostalgia per l'epoca in cui i giornali erano notizie stampate su carta. Chiedersi cosa resterebbe oggi di un giornale se gli venisse sottratto il suo apparato di inserti, è sicuramente più interessante.

Anche perché in questo quadro il divario tra grandi e piccoli editori, accentuato anche dalla vendita nei supermercati e nei bar, aumenta. Il caso de «l'Unità» è, in questo senso, paradigmatico. Fu il quotidiano fondato da Antonio Gramsci, a quel tempo diretto da Walter Veltroni, il primo ad allegare film, cd e libri. Prima di allora, i successi editoriali riguardavano appendici cartacee come «Io Donna» e «D», i settimanali femminili di «Corriere della sera» e «Repubblica». Invece di puntare sulla carta stampata (salvo un breve matrimonio con «Diario della settimana»), L'«Unità» offrì ai suoi lettori centinaia di videocassette divise per generi e aree di provenienza, libri di favole e di fantascienza, i gialli del commissario Maigret, la collana «Centopagine» di Einaudi diretta da Calvino, i grandi processi della storia da Galileo a Pasolini, i successi comici del momento attraverso un accordo con Zelig-Baldini & Castoldi, cd musicali e perfino – fu un'idea geniale – tutti gli album completi dei calciatori delle figurine Panini. Per arrivare a tanto ci fu bisogno di una forza produttiva e distributiva che il quotidiano non poteva permettersi a lungo, a differenza di Mondadori, di Rizzoli o del gruppo Espresso. Di quella stagione è rimasta solo Elle U, ovvero «l'Unità Multimedia», una società indipendente che continua a invadere le edicole con videocassette molto spesso di grande qualità. Gli unici editori che sopravvivono, pare in discreta salute, a questa sfrenata corsa all'allegato, sono insomma i colossi editoriali.

Il modello è quello americano. Più precisamente quello dei quotidiani della domenica grassi di inserti per soddisfare gli interessi economici di papà, la fame di nuove ricette di mamma, i gusti musicali dei figli e il pollice verde della nonna. Un'offerta sonuosa, ma soprattutto smembrabile, capace cioè di dare qualcosa di diverso da leggere a ogni componente della famiglia, dalla zia al cane. Il fatto è che questo modello editoriale è giunto in Italia con

molto ritardo, in un'epoca in cui offrire prodotti multimediali non solo era possibile, ma anche economicamente conveniente e in qualche modo preteso da un pubblico per tradizione poco affezionato alla carta stampata.

Detto questo, non tutto si esaurisce nell'offerta di film, libri e cd. Mai come oggi, nascono nuove testate e nuovi giornali. Solo che molto spesso si sviluppano per partenogenesi da marchi già affermati. Valga per tutti l'esempio di «Panorama»: nel giro di pochi mesi dal settimanale della Mondadori sono nate almeno tre riviste: «Panorama web» dedicato a Internet, «Panorama Next» sulle nuove tecnologie, «Ventiquattro» in collaborazione con «Il Sole 24 Ore». E questo escludendo una *brand extension* come «Panorama Travel» e una lunga serie di inserti su carta, dalle guide all'orientamento universitario ai calendari. Fino a qualche anno fa, sarebbero stati prodotti indipendenti, oggi hanno la funzione di rafforzare posizioni già egemoniche. Altra distinzione fondamentale riguarda la differente strategia utilizzata per maschili e femminili. L'offerta multimediale riguarda, quasi senza eccezione, i primi. I femminili tendono a confermarsi attraverso gadget di vario genere e allegati concepiti per coprire tutti i bisogni delle lettrici.

L'era del multimediale è già realtà, almeno in edicola. Si tratta, il più delle volte, di una multimedialità spuria, in cui i diversi supporti (testo, audio e video) si rincorrono a caso, senza nessuna relazione intrinseca. Un settimanale può offrire un'inchiesta sulla cocaina, un cd rom per allevare creaturine elettroniche sul proprio pc, un cd di Lucio Battisti e un film di Mister Bean. L'unico caso di multimedialità pura, cioè di utilizzo di diversi media per approfondire un'unica questione, riguarda «Panorama» che denunciò la Missione Arcobaleno in Albania, allegando una videocassetta a dimostrare l'avvenuto saccheggio. Un episodio che resta isolato e come tale va considerato. La multimedialità si risolve nell'offerta di «pacchi dono» sempre più voluminosi da dare in pasto per poche lire al lettore.

Sotto il cellophane di quotidiani e settimanali abbiamo visto sfilare di tutto. Nell'ultimo anno è aumentata in special modo l'offerta di cd rom, già presenti da qualche anno, ma mai così numerosi e pubblicizzati. Si è trattato soprattutto di iniziative di tipo enciclopedico, come la storia della letteratura di «L'Espresso», il Larousse di «Panorama» e il dizionario biografico Zanichelli de-

gli scienziati allegato a «Le Scienze», l'edizione italiana di «Scientific American». La diffusione dei computer rende di fatto superate e a rischio di estinzione le vecchie uscite a dispense che fecero la fortuna di editori come Curcio, Fabbri e De Agostini. Ha preso il via un'operazione che prima o poi andrà compiuta: la sostituzione di montagne di polverose e pesanti enciclopedie, garzantini, treccani e mereghetti, con cd rom leggeri, meno voluminosi e più economici. Nei prossimi anni assisteremo a una colossale operazione di traduzione di contenuti stampati in linguaggio digitale. L'elettronica soddisferà per anni il bisogno di nuovi mercati. Ma per quanto tempo?

Il problema è che altre trasformazioni, ancora più radicali, sono alle porte. La diffusione di Internet, il profetizzato avvento dell'e-book e dell'acquisto on-line renderanno le cose ancora più complicate. Il rischio è che l'editoria tradizionale stia preparando le condizioni della propria successione. Offrire allegati in formato digitale significa spingere il mercato verso un ridimensionamento della carta stampata. Basti pensare a quante volte giornali e riviste hanno allegato, dall'autunno 1999 a oggi, cd rom per l'accesso gratuito a Internet: i provider italiani (da Infostrada a Tin.it, da Tiscali a Kataweb) hanno utilizzato proprio la carta stampata per conquistare la propria porzione di mercato.

È questa la vera novità. Benché le vendite maggiori continuino a riguardare l'home video, la nuova frontiera dell'editoria è rappresentata dai cd rom. Ci sono distese di carta e fiumi d'inchiostro da saccheggiare e convertire nel linguaggio dei computer. Perfino la «Settimana Enigmistica», la rivista più conservatrice d'Italia, ha recentemente proposto in cd rom *Il segreto dei maya*, trucchi, sciarade e risate a denti stretti. Perché l'unico tratto costante di questa corsa a offrire sempre di più, a prezzi sempre più contenuti, può essere individuata nel riciclaggio. I giganti come i nani, le grandi case editrici come le sigle create apposta per svuotare un magazzino, sono alla costante ricerca di materiali pronti da spedire in edicola.

È anche questo che rende le edicole così affascinanti. Le tendenze che fioriscono all'ombra dei chioschi sono del tutto disgiunte da quelle della società nel suo complesso. Se le edicole fossero uno specchio delle mode e dei revival che attraversano la società, vedremmo ad esempio un poderoso ritorno degli anni Settanta. Negli ultimi mesi sono infatti uscite collane sul *trash* americano (scollac-

ciat e storie di zombie girate con pochissimi soldi e attori ridicoli), intere serie dedicate al peggio della commedia all'italiana di quegli anni, classici del porno internazionale (da *Gola profonda* ai maggiori successi di John Holmes) e italiano (la filmografia di Joe D'Amato o *Io Caligola* di Tinto Brass, allegato a «Il Borghese»), collane dedicate ai polizieschi italiani (*Milano Calibro 9*) e classici del B Movie (*La notte dei morti viventi* di George Romero in edicola per Elle U). Tutto ad accatastarsi senza soluzione di continuità in confezioni appena elegantite da tenui colorini e svolazzanti caratteri tipografici. Nella maggior parte dei casi si tratta di editori il cui nome – le poche volte che compare sulle confezioni – è associato a numeri di telefono inesistenti e a sedi improbabili (paesotti sperduti sul territorio italiano). Ma non è un fenomeno di nicchia: gli editori istituzionali e i magazine per famiglie si sono tenuti distanti da questo festival del pruriginoso a basso costo, solo perché hanno già allegato anni fa classici dell'erotismo e commedie boccacesche.

Quello che è avvenuto e che continuerà ad avvenire, è una colossale opera di sfruttamento di materiali preesistenti e spesso dimenticati. Non c'è stato filone cinematografico (perfino «I classici del muto» pubblicati dal fantomatico editore Eclectica), genere musicale (dalla new age al jazz, dalla world music alla lirica) o letterario (gialli, fantascienza, rosa, ma anche i capolavori della collana «Miti Novecento») che non siano passati in questi anni tra le mani degli edicolanti. Con l'avvento delle nuove tecnologie, a questa operazione di riciclaggio dovrà necessariamente affiancarsi una ciclopica opera di traduzione in digitale. Se la parola stampata è stata seppellita da una tempesta di immagini in movimento, di musica, di software e di giochi elettronici, continuare a considerarla come il prodotto principale è quanto meno inadeguato. La carta stampata sta progressivamente trasformandosi in allegato e l'allegato in offerta principale. I giornali stanno diventando il centro, spesso pretestuoso, di un'offerta più ampia che utilizza tutti i mezzi di comunicazione possibili. Nel mercato della pornografia tutto questo è già chiarissimo: per poter vendere videocassette in edicola, gli editori sono costretti a farle sembrare allegati di testate di poche pagine, senza più graffette, avanzi di magazzino vecchi di anni, completamente smembrati. La carta stampata si sta riducendo a costoso e anacronistico obbligo imposto per legge. Quando la legge cambierà, probabilmente si venderanno meno giornali. Ma forse saranno migliori.

ADOTTATI A SCUOLA

Studiare per scrivere

di Antonio Bertolotti

Il nuovo modello di competenza linguistica nella scuola superiore e nell'università mira alla pratica di un'ampia pluralità testuale attraverso usi funzionali diversificati della lingua parlata e scritta, allo scopo di preparare i giovani alle tecniche della scrittura e della lettura. I numerosi manuali per le superiori puntano soprattutto alla soluzione di problemi pratici per superare le prove d'esame, in particolare quelle scritte; più calibrati sulla ricostruzione delle abilità di base e l'acquisizione di una specifica metaconoscenza dell'operazione di scrittura appaiono alcuni testi per l'università.

Nell'incipit del fortunato *Come si fa un tema in classe*, Maria Teresa Serafini indicava lo «scrivere bene», cioè l'«attività che consiste nel trovare e ordinare idee per poi organizzarle in iscritto in modo adatto», come obiettivo guida del proprio testo.

La modernità della prospettiva adottata da Serafini, pur leggibile nella proposta di conciliare le esigenze della comunicazione scolastica con quelle di una buona ed efficace elaborazione delle idee, era ancora inficiata dalle modalità che l'educazione linguistica tradizionale imponeva, e ha continuato a imporre per almeno un decennio. Alla capacità di comporre un testo in un buono stile (quale miglior occasione del tema per questo?) si affiancava specularmente, come traguardo irrinunciabile, la capacità di scrivere bene e di analizzare, scomponendoli, i testi altrui (è la linea seguita dai numerosi manuali per scuole medie inferiori e superiori elaborati da Daniela Bertocchi, dominatori del mercato dall'inizio degli anni Ottanta alla prima metà degli anni Novanta, un tempo lunghissimo per il settore).

Da allora, le scienze linguistiche hanno dato un contributo decisivo a modificare l'orientamento e a delineare un nuovo modello di competenza linguistica (cfr. Raffaele Simone, *La competenza linguistica*, in «ITER», a. II, n. 5, maggio-agosto 1999, p. 21).

Sin dal *Documento dei saggi* (1997) – la relazione sulle conoscenze fondamentali, i «saperi di base» della nuova scuola (il testo è stato elaborato dalla Commissione dei saggi su incarico del Ministro della Pubblica Istruzione ed è stato diffuso dal 1997 in tutte le scuole), che ha fatto da apripista ai successivi documenti di elaborazione dei progetti di riforma, di innovazione dell'esame di Stato e di riordino dei cicli – si introduce l'idea che la didattica dell'italiano, applicata a «tutta la pluralità di testi possibili», debba essere esercitata attraverso «la pratica degli usi funzionali più diversificati della lingua parlata e scritta», allo scopo di «preparare tutti i giovani alle tecniche della scrittura e della lettura, fornendo loro capacità fondamentali che oggi risultano largamente compromesse», attraverso la «comprensione e la produzione di messaggi scritti pratici ed essenziali, condizione necessaria per la successiva acquisizione delle capacità di assimilare ed elaborare correttamente discorsi più complessi, e di argomentare in modo più approfondito e appropriato».

Si tratta, in altre parole, di promuovere una «scuola del lavoro linguistico» capace di proporre un uso del linguaggio non più autoreferenziale, bensì funzionale, nelle sue molteplici sfaccettature di uso, in ogni campo del sapere, veicolo «trasversale» di comunicazione, espressione e studio.

Le nuove tendenze sono andate maturando a partire dai livelli più bassi del curriculum scolastico: la scuola elementare (1985) e la scuola media (1979), infatti, propongono un itinerario che, utilizzando la scrittura come strumento di progettazione e di lavoro di ricerca, metta in gioco tutte le discipline (anche in una prospettiva pluridisciplinare) e non più una scrittura come attività mirata solo ad abilitare a sostenere verifiche scolastiche rigidamente valutative, mere esercitazioni di retorica (CIDI, *Il nuovo esame di Stato – materiali per il convegno nazionale 1999*, quaderno 2, a cura di Rosalba Conserva, Bologna, Zanichelli, 1999). La nuova impostazione della didattica della scrittura si muove avendo sullo sfondo due grandi obiettivi di massima.

Da un lato, far acquisire ai giovani la coscienza della necessità di adattare le forme e le modalità di scrittura alle diverse funzioni testuali e ai parametri di riferimento che esse impongono, quindi la capacità di pianificare, progettandole, le proprie competenze (saper reperire informazioni, selezionarle, sintetizzarle,

coordinarne l'esposizione, e via dicendo), in funzione degli scopi comunicativi preposti alla composizione del testo, secondo le strategie più lineari ed efficaci.

Dall'altro, saper proporre una scrittura che, svincolatasi dagli schemi di improvvisazione proposti dal vecchio modello del tema scolastico, sia progettata a partire da un *lavoro*, fatto di ricerca, lettura e documentazione: è in questo senso che, ad esempio, il nuovo esame di Stato propone la stesura di una relazione, un saggio breve, un'analisi testuale, un articolo di giornale, o persino lo stesso tema, obbligando lo scrivente a confrontarsi con precisi modelli gnoseologici e operativi, schemi di produzione, referenti dai quali non è più possibile prescindere.

Dunque, non più una scrittura improvvisata e affidata a una istintiva capacità espressiva, né tantomeno una scrittura al servizio del «dire tutto quello che si sa (*knowledge telling*)», bensì una scrittura in grado di «trasformare quello che si sa (*knowledge transforming*)», che è la prospettiva che si adotta «nel momento in cui l'attività diventa di natura consapevole e intenzionale, individuando gli scopi e adottando le strategie più funzionali» (Guido Benvenuto, *Scrivani di noi stessi*, in «ITER», a. II, n. 5, cit.).

La pluralità di forme della scrittura, dunque, è la vera novità sulla quale ci si aspetterebbe puntassero gli strumenti che l'editoria ha messo a disposizione di studenti e insegnanti delle scuole superiori e dell'università: a diverse coordinate devono corrispondere diverse modalità di approccio al testo scritto, con una gradualità che dovrebbe condurre i giovani all'acquisizione delle conoscenze e competenze necessarie ad affrontare testi specifici sempre più complessi (dai semplici elaborati di inizio triennio alla tesi di laurea, sino ai testi finalizzati all'attività lavorativa).

Ciò che il panorama editoriale offre per le scuole superiori, tuttavia, evidenzia le numerose sbavature e incongruenze connesse alla fretteosità con cui i testi sono stati assemblati (con uno sguardo più alla completezza del catalogo che alla qualità del prodotto), alle modalità non sempre convincenti di introduzione delle innovazioni, ma anche all'accanita sopravvivenza di modalità conoscitive e operative ormai superate e alle resistenze di buona parte degli insegnanti, la cui prassi didattica appare radicata e difficilmente modificabile in tempi brevi.

Dal 1998 (anno di emanazione della legge di istituzione del

nuovo esame di Stato) a oggi, il mercato è stato invaso da una miriade di agili ed essenziali strumenti e sussidi didattici di vario spessore materiale e teorico, ma in larga parte privi di spiccata personalità e tra loro indistinguibili nella sostanza. Questi volumi sono fortemente improntati a una operatività estremizzata, che ricalca il didatticismo di molta manualistica in voga, ma che evidenzia una serie di problematiche e di equivoci teorico-metodologici non risolti, a partire dalla mancata trasversalità della prassi della scrittura, poiché si rivolgono esplicitamente al docente di lettere, al quale solo continua di fatto, nella realtà, a essere delegata l'acquisizione delle competenze della scrittura.

Più marcato appare lo sforzo di tentare degli accomodamenti che possano far sentire il meno possibile il cambiamento agli insegnanti più tradizionali (emblematica l'attenzione spropositata dedicata all'analisi testuale e al saggio breve rispetto alle altre modalità di scrittura) e quindi di ricondurre l'attività di scrittura a una prospettiva iper-scolarizzante. Non a caso, più che l'acquisizione delle conoscenze e delle competenze peculiari di un livello esperto nella scrittura, i testi mirano ancora una volta alla soluzione dei principali problemi pratici finalizzati al superamento dell'esame di Stato (emblematico, in questo senso, il titolo del volumetto edito nel 2000 dalla Bruno Mondadori, *Promossi all'esame – Guida al nuovo esame di Stato*, che si propone espressamente come strumento di «allenamento all'Esame»): insomma, a insegnanti e studenti si offrono mezzi di immediata applicabilità pratica, orientati alla soluzione concreta di problematiche di scrittura, alla messa a punto di strategie operative efficaci e lineari, ricchi di suggerimenti pratici sul «come si fa», ma assai poco attenti alla dimensione cognitiva dei problemi.

È un equivoco nel quale cadono anche le pubblicazioni globalmente più convincenti, come quella di Elisabetta Degl'Innocenti per Paravia (*Le prove del Nuovo Esame di Stato*) che, a fronte di una discreta qualità dell'impianto complessivo, offre abbondanti materiali già elaborati, tratti per lo più da manuali di letteratura o da altre fonti esterne, che però creano nei giovani il consueto rapporto di distacco e di imbarazzo di fronte a modelli «alti» di scrittura da raggiungere senza un'adeguata strumentazione.

Si tratta di un equivoco di fondo che, tuttavia, non è destinato a compromettere il successo editoriale di questi prodotti,

che gli studenti presumibilmente continueranno a usare come strumenti-rifugio.

Peraltro, la nuova normativa – benché l'impostazione teorica sia stata tracciata da un tempo – richiederà senza dubbio qualche anno per potersi assestare; del resto appare evidente che la finalizzazione di questi testi avviene nella quasi totale assenza di proposte che mirino a una più complessiva gradualità nella didattica della scrittura, che avvii alla conoscenza e alle competenze sin dall'inizio del triennio e che non escluda dal percorso (come avviene colpevolmente oggi) la fascia del biennio superiore, per di più precario oggetto di una riforma epocale con l'introduzione dell'obbligo di frequenza.

In questo senso, appaiono decisamente più avanzati i progetti di educazione alla scrittura indirizzati al mercato accademico; i più avveduti di questi testi compiono un passo indietro per certi aspetti paradossale rispetto agli obiettivi posti dall'educazione alla scrittura nelle scuole superiori, mirando essenzialmente alla ricostruzione delle abilità di base (capovolgendo quindi la prospettiva dell'educazione liceale, che punta primariamente sulle tipologie testuali).

Nella presentazione del più convincente di questi testi, il recente *Scrivere e comunicare* di Dario Corno, si legge che «scrivere è progettare una comunicazione e che, come qualsiasi progetto, anche la scrittura è divisa in parti o fasi». Ed è proprio quella consapevolezza che manca nei testi destinati alle superiori. Il manuale di Corno ha il grande pregio di guidare il lettore passo passo, in meno di 200 pagine e con un piglio dinamico e disinvolto, attraverso le dinamiche della produzione, con precise benché scarse indicazioni operative, agevolando anche l'acquisizione di una specifica metaconoscenza sull'operazione che si sta compiendo, ma senza mai innalzare troppo il tono della trattazione. Coerentemente con le nuove teorie della didattica della scrittura, Corno tende a far «apprendere a scrivere in modo che la comunicazione col lettore avvenga nel migliore dei modi possibili e con più successo informativo possibile».

Opere come questa rendono davvero praticabile il consolidamento delle competenze linguistiche e lessicali, abilitando chi comunica a «costruire il proprio sapere linguistico alla maniera di un ipertesto mentale, cioè sapendo spostarsi da una parola a un'altra, da un discorso a un altro eccetera» (come scrive il già citato Raffaele

Simone): vale a dire saper effettuare le giuste scelte espressive a partire da un patrimonio di competenze in continua espansione, ma padroneggiato con sicurezza, in funzione degli scopi comunicativi, del contesto e dei destinatari della comunicazione così formulata.

Raggiungere un tale sapiente e non forzato equilibrio tra sapere e fare, tra conoscenze e competenze, non è per nulla agevole, come dimostrano i caratteri dell'altro testo destinato all'università (e non solo) che pare degno di menzione, il voluminoso *Manuale di scrittura e comunicazione* di Bruni, Alfieri, Fornasiero e Goldmann: nell'intento di coniugare conoscenza teorica e competenza pratica, il testo sviluppa una trattazione inevitabilmente ipertrofica, nella quale le considerazioni teoriche, oltre a prospettare a un target decisamente medio-alto, finiscono per soffocare la prassi in una tendenza accademica di fondo che non appare coerente e funzionale con gli obiettivi di quello che si sta delineando come il vero e proprio statuto di una nuova disciplina.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Una legge per l'editoria.
Ma i libri contano meno dei giornali?
di Giovanni Peresson

Una legge per l'editoria.
Fine annunciata dei contributi a pioggia
di Antonella Fiori

Le variabili del prezzo di vendita
di Paola Dubini

L'editore è un operatore di logistica.
Intervista a Cesare De Michelis
di Fabio Gambaro

Mica facile fare l'agente letterario
di Martino Marazzi

Dal testo al libro

Il canone del risvolto
di Laura Lepri

Gli umanisti navigano poco
di Fabio Ciotti

Le vie della produzione

Lanci divistici e pubblicità austera
di Enzo Marigonda

CRONACHE EDITORIALI

Una legge
per l'editoria.

Ma i libri contano
meno dei giornali?

di Giovanni Peresson

Cosa è successo dell'abbondante fioritura di proposte e iniziative legislative a sostegno del libro e della lettura? Si potrebbe dire: nulla. Nel progetto di legge più recente l'attenzione è concentrata quasi esclusivamente sulle imprese di stampa quotidiana e periodica. E così l'editoria libraria appare semplicemente come un'«ivi compresa», volta a diffondere solo opere di elevato valore culturale, a differenza dei giornali a cui davvero spetta il ruolo di garantire il pluralismo culturale.

Su *Tirature* '99 – dunque per chi sta leggendo questo numero del 2001, ormai tre anni or sono – avevo descritto la situazione relativa agli interventi legislativi proposti da partiti politici ed esponenti del Governo in materia di editoria libraria, distribuzione, sostegno della lettura, ecc. Allora ne avevo contati 22 (di cui 10 in materia di «agevolazioni fiscali» in favore della famiglia per l'acquisto di libri) a cui dovevano aggiungersene altri due di provenienza governativa. Si stavano concludendo i lavori per la riforma della legge 5 agosto 1981, n. 416 (*Disciplina delle imprese editrici e provvidenze per l'editoria*) coordinati dalla Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria. E con la stesura nell'aprile 1998 da parte dei Gruppi di lavoro di uno «Schema di articolato» su cui l'ufficio legislativo del Ministero per i beni culturali aveva iniziato a lavorare, si poteva ragionevolmente pensare a un'imminente presentazione anche di un altro disegno di legge sul libro e la promozione della lettura.

Può essere utile allora andare a vedere cosa è successo in questo arco di anni di quell'abbondante fioritura di proposte e iniziative legislative. Anche se la risposta è molto semplice: nulla! Nulla, nel senso che nessuna delle proposte si è trasformata in una legge.

Rinviando il lettore al «Giornale della Libreria» e alla «Rivisteria» per un esame più dettagliato degli aspetti legati ai singoli articolati, le posizioni delle parti coinvolte (ma per lo stesso progetto di riforma delle competenze e delle funzioni dei ministeri) vorrei soffermarmi piuttosto su una riflessione più generale sull'argomento. Una riflessione a partire proprio da uno dei provvedimenti che attualmente presenta uno dei migliori stati di avanzamento.

1. Il 14 marzo scorso il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Marco Minniti ha presentato al Consiglio dei ministri lo *Schema di disegno di legge recante nuove norme sull'editoria e sui prodotti multimediali* che propone di rivedere la vecchia legge n. 416. Il testo è il risultato dei lavori avviati nel 1997 dal Dipartimento per l'informazione e l'editoria (coordinati dall'allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Arturo Parisi), che si erano articolati su sei Tavoli di lavoro, e conclusi nel giugno del 1998 con la presentazione di un documento di Sintesi.

Rispetto alle intenzioni iniziali di riscrittura di una nuova legge sull'editoria che doveva sostituire la precedente adeguandola ai profondi cambiamenti tecnologici e distributivi avvenuti, il testo appare come un momento interlocutorio. In più punti si limita a proporre modifiche al precedente articolato. Rinvia con l'art. 15 a un futuro *Testo unico* che il governo dovrà emanare, entro due anni dalla data di entrata in vigore della nuova legge, per un riordino delle disposizioni in materia di editoria, provvidenze alla stampa, emittenti radio e tv, e all'iscrizione ai registri della stampa.

Rispetto all'ampiezza del titolo (*Nuove norme sull'editoria e sui prodotti multimediali*) l'impostazione del disegno di legge sembra aver smarrito le finalità originarie che erano state date ai lavori precedenti: se nella fase di discussione ai Tavoli di lavoro si superavano le distinzioni tradizionali tra prodotti editoriali, nell'innovativo intento di includere in un unico ambito le diverse tipologie di imprese editoriali sempre più coinvolte in processi di convergenza per effetto delle innovazioni tecnologiche e distributive dei contenuti, il testo presentato ripropone di fatto tradizionali e anacronistiche distinzioni.

Da una parte si enuncia e ribadisce in più punti che la caratteristica qualificante del provvedimento sta in una nuova e più ampia definizione di prodotto editoriale indipendente dal supporto

tecnologico con cui viene distribuito e utilizzato dal consumatore finale. Dopodiché vengono mantenute distinzioni e barriere all'accesso ai fondi per l'innovazione produttiva o per l'aggiornamento professionale tra filiera editoriale della stampa periodica, e quella libraria o digitale.

Certamente vanno riconosciuti alcuni aspetti innovativi. La semplificazione delle procedure istruttorie per l'accesso ai fondi per l'innovazione. La nuova definizione di «prodotto editoriale» (art. 1, comma 1: «Per prodotto editoriale [...] si intende il prodotto realizzato su supporto cartaceo, ivi compreso il libro [*sic*], o su supporto informatico, destinato alla pubblicazione o, comunque, alla diffusione presso il pubblico con ogni mezzo, anche elettronico o attraverso la radiodiffusione sonora o televisiva») che costituisce la principale novità rispetto alla precedente 416.

Anche se bisogna notare subito come il testo del successivo articolato concentri la sua attenzione quasi esclusivamente sulle imprese di stampa quotidiana e periodica e sulle agenzie di stampa. Anzi nel definire giuridicamente il prodotto editoriale l'estensore del testo ha avvertito la bizzarra esigenza di precisare che in esso è «compreso il libro», inserendolo come un inciso, in una frase (e in una legge) in cui evidentemente si intende soprattutto parlare di quotidiani, periodici, giornalisti, agenzie di stampa, e lavoratori poligrafici che evidentemente per il legislatore esauriscono le categorie che rappresentano il settore editoriale.

Ma sono ben altri gli articoli del Disegno di legge che confermano il convincimento che la benevola concessione contenuta nel titolo e nelle prime righe dell'art.1, così come i non molti interventi a sostegno *anche* delle imprese che producono libri, nascondono una ben più corposa attenzione riservata a un solo settore dell'industria editoriale dei contenuti: quella dei giornali, dei periodici e delle agenzie di stampa. Ad esempio là dove viene istituito (art. 13) un Fondo per la mobilità e la riqualificazione professionale. Un aspetto fondamentale per le imprese nel fronteggiare i complessi processi di riqualificazione delle risorse umane presenti in azienda di fronte all'impatto che la new economy ha sul settore editoriale. Ma il Fondo è destinato esclusivamente a «interventi di sostegno» a favore di dipendenti di imprese editrici di giornali quotidiani, di periodici e di agenzie di stampa che abbiano dichiarato stato di crisi: «giornalisti» e «poligrafici» considerati evidentemente dal legisla-

tore come uniche categorie professionali presenti nel settore dell'industria editoriale dei contenuti. Introducendo di fatto una discutibile discriminazione che riguarda il futuro occupazionale dei lavoratori del settore: chi lavora nei giornali (anche di partito) o nelle agenzie di stampa ha l'opportunità di accedere a fondi per frequentare corsi di riqualificazione e aggiornamento professionale così da rientrare successivamente nel mercato del lavoro con nuove e aggiornate competenze. Opportunità che non viene riconosciuta (nonostante l'art. 1) agli altri lavoratori del settore editoriale.

Tutto questo appare più evidente quando si considera la destinazione dei fondi previsti: il 64,7% nel primo anno (il 48,8% il secondo e il 28,5% il terzo) è riservato *esclusivamente* a case editrici di quotidiani e periodici, agenzie di stampa, giornalisti e poligrafici. Imprese, e figure professionali, che naturalmente possono accedere anche allo stesso titolo di tutte le altre alla quota restante dei fondi per innovazione, promozione della lettura, ecc.

Ma è difficile trovare traccia di un altro aspetto che pure era stato indicato come uno dei «punti nodali dell'intero disegno»: al «sostegno della lettura» (art. 5, comma 6) vengono destinati in tre anni poco più di 2,5 miliardi avendo perso per strada tutta una serie di indicazioni che pure erano state portate all'attenzione dei Tavoli, condivise tra le parti presenti, e che pure erano contenute *ancora* nel documento conclusivo di Sintesi dei lavori: «Va perseguita» – si leggeva – «la riqualificazione di funzioni e strutture delle biblioteche e dei centri pubblici di lettura; vanno altresì allestite campagne di sensibilizzazione e di informazione istituzionale per promuovere la diffusione del libro e del giornale» così come veniva indicata quale misura di carattere normativo di sicura utilità la necessità di apposite detrazioni agli insegnanti per l'acquisto personale di libri o per gli abbonamenti dagli stessi sottoscritti a quotidiani e/o periodici.

Dunque l'editoria libraria – un settore che comprende non meno di 2 mila imprese tra grandi e piccole, dà lavoro a circa 20 mila addetti e ad altri 18 mila nell'indotto della filiera (elaborazioni su dati Istat, *Censimento intermedio dell'industria 1996*), realizza un giro d'affari tra libri e prodotti editoriali su supporto digitale di 6.400 miliardi di lire – appare qui sostanzialmente come un'«ivi compresa» all'interno di un'industria dei contenuti che per il legislatore si esaurisce in quella dell'editoria quotidiana e periodica ri-

tenuta ben più importante in termini di consenso in climi diffusamente pre-elettorali.

2. Non meno illuminante da questo punto di vista è l'esame dell'altro provvedimento frutto dei lavori della Commissione nazionale del libro ricostituita nel gennaio 1997 dall'allora Ministro per i beni culturali Walter Veltroni per giungere a definire una proposta di legge organica sul libro e la lettura. Anche qui le principali tappe dei lavori sono state riportate nella Tabella 2. Come si vede in questo caso non si è neppure giunti alla presentazione di un Disegno di legge pur esistendo una *Bozza di disegno di legge sull'editoria di elevato valore culturale e sulla promozione del libro e della lettura* (di 13 articoli). Lo stesso Forum che il 17 luglio scorso Giovanna Melandri ha indetto a Roma non ha chiarito molto circa i tempi di presentazione (e i fondi disponibili); piuttosto è servito per informare la stampa che anche il Ministro dei beni e delle attività culturali ha intenzione di presentare una legge che riguarda libro ed editoria.

Una bozza su cui vi è un solo sostanziale punto di disaccordo tra due delle associazioni di categoria maggiormente interessate: Aie ed Ali. Il punto riguarda le vendite per corrispondenza: mentre l'associazione degli editori ritiene che tutti i libri venduti per corrispondenza vadano esclusi dalla regolamentazione del prezzo, i librai ritengono che l'esenzione debba esser limitata alle sole edizioni non destinate alla libreria, e quindi alle sole edizioni realizzate appositamente per il book club.

Naturalmente non è possibile conoscere le posizioni di altre componenti interessate a questa parte di articolato sul prezzo fisso. Ad esempio quelle della grande distribuzione che nel 1996 aveva portato davanti all'Antitrust, presieduta dall'attuale presidente del Consiglio Giuliano Amato, l'accordo siglato tra Ali, editori e distributori proprietari di Mach 2 che tentava di regolamentare le troppo libere politiche di prezzo attuate da ipermercati, Coop, supermercati, e grande distribuzione in genere. Accordo, come ben ricordano i lettori di *Tirature*, sanzionato dall'autorità Antitrust, che di fatto ha finito per ratificare una situazione che nel nostro mercato si andava creando di «prezzo fisso deregolamentato». La stessa Mondadori ha fatto sapere attraverso un'intervista a Gian Arturo Ferrari («La Repubblica», 16 luglio 2000, cioè il giorno prima del Forum) che il tetto di sconto massimo dovrebbe

essere del 15% (contro il 10% indicato nella *Bozza*): un «tetto che non danneggia la grande distribuzione, l'unico mercato librario in espansione» e che quindi «potrebbe soddisfare le esigenze dei supermercati senza penalizzare le librerie».

La *Bozza di disegno di legge sull'editoria di elevato valore culturale e sulla promozione del libro e della lettura* non tratta solo di «prezzo del libro». Come è noto prevede iniziative a sostegno delle biblioteche attraverso l'adeguamento del loro patrimonio, l'istituzione di un «fondo per l'incentivazione della produzione, distribuzione e commercializzazione dei prodotti editoriali di elevato valore culturale», di piani di apertura di librerie o di ristrutturazione di altre esistenti, di iniziative di sviluppo dell'export librario italiano, di misure di sostegno ad autori e traduttori, di agevolazioni fiscali per l'acquisto di libri, di un thesaurus della letteratura italiana, ecc. Ma se nel provvedimento della Presidenza del Consiglio, l'editoria libraria è un «ivi compresa», qui l'industria editoriale (come ben mostra il titolo) tende a ridursi a quella che produce e diffonde opere «di elevato valore culturale» (con tutti i problemi che poi una definizione di questo tipo pone in fase di politiche attuative della legge).

3. Più in generale dobbiamo constatare come in questi anni i governi e le forze politiche non siano stati capaci – nonostante gli impegni e gli annunci fatti e la ricchezza di contributi di riflessione che sia l'Aie sia l'Ali (ma anche altre associazioni di categoria, ed esponenti di forze politiche) sono state sollecitate a produrre – di presentare un benché minimo progetto di legge organico e compiuto che abbia per oggetto il libro, la promozione della lettura, l'internazionalizzazione, lo sviluppo di un moderno sistema di biblioteche scolastiche e di pubblica lettura, ecc. E anche provvedimenti specifici non hanno avuto iter più felici. Lo stesso Disegno di legge recante *Nuove norme di tutela del diritto d'autore* che aveva iniziato il suo cammino legislativo nell'ormai lontano 1996 (Tabella 3) ha impiegato la bellezza di quattro anni per concludere l'iter parlamentare: e questo nonostante il fenomeno della fotocopiatura abusiva rappresenti per le aziende del settore una perdita annua stimata in non meno di 450 miliardi di lire, e una ventina di miliardi annui di mancato gettito per l'amministrazione dello Stato. I progetti di legge n. 118 e n. 483 *Norme per la vendita a prezzo*

fisso dei libri sono stati assegnati alla Commissione attività produttive e li giacciono.

La premessa alla base del processo di revisione legislativa avviato nel 1997 era la constatazione – già allora non più rinviabile – che l'orizzonte che si stava aprendo per tutto il settore editoriale dei contenuti (dalla produzione alla distribuzione, dall'editoria libraria a quella dei periodici e dei quotidiani alla nascente editoria off-line, ecc.) si caratterizzava per la caduta dei tradizionali confini tra imprese, tra i modelli di business, e tra i relativi prodotti, e il ritardo con cui il legislatore stava affrontando questo processo veniva individuato come una delle cause delle debolezze del settore editoriale nello scenario della competizione internazionale. A tre anni di distanza non si può fare a meno di osservare come in realtà siano state marcate in modo ancor più netto le differenze tra i diversi settori dell'industria editoriale dei contenuti, e all'interno di questi tra libri e giornali e tra chi li produce, quasi che ai giornali, e non anche ai libri o ai prodotti editoriali su supporto digitale, fosse prevalentemente assegnata la funzione, sicuramente vitale per una società libera e aperta, di garantire il pluralismo culturale; e tutto ciò con il sostegno dello Stato, che non può privilegiare il pluralismo di un mezzo e di un formato editoriale rispetto ad altri.

Tabella 1 – I tempi dello «Schema di disegno di legge recante nuove norme sull'editoria e sui prodotti editoriali»

Febbraio-marzo 1997	Richiesta dalla Presidenza del Consiglio, Dipartimento per l'informazione e l'editoria (sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Arturo Parisi) alle Associazioni di categoria di riflessioni e richieste in vista della revisione della legge 416/1981.
Aprile-maggio	Attività del Gruppo di lavoro presso la Presidenza del Consiglio dei ministri con il compito di esaminare le problematiche del settore editoriale al fine di elaborare un indirizzo per la riforma della legge 416 e un Rapporto sul settore.
Giugno	Giornata di lavoro sull'editoria. Presentazione del Rapporto del Gruppo di lavoro.
Luglio	Costituzione di sei Tavoli di lavoro: <ol style="list-style-type: none"> 1. Regolazione del settore: assetti proprietari antitrust e trasparenza 2. Definizione del prodotto editoriale e suo trattamento fiscale 3. Distribuzione e servizi postali 4. Formazione operatori e stati di crisi e previdenza 5. Nuovi interventi per lo sviluppo 6. Promozione della lettura
Settembre 1997-marzo 1998	Riunioni dei Tavoli di lavoro: <ul style="list-style-type: none"> – 10-11 settembre 1997 – 26 settembre 1997 – 12 marzo 1998
Luglio 1998	Presentazione da parte del sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Arturo Parisi della <i>Sintesi schematica dei principali punti di convergenza</i> .
Marzo 2000	Presentazione da parte del sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Marco Minniti dello <i>Schema di disegno di legge recante nuove norme sull'editoria e sui prodotti multimediali</i> .
Giugno 2000	Assegnazione dello schema alla Commissione cultura della Camera

Fonte: Ufficio studi Aie

Tabella 2 – I tempi del Disegno di legge sul libro del Ministero dei beni e delle attività culturali

Gennaio 1997	Ricostituzione della Commissione nazionale del libro presso il Ministero per i beni culturali (Mbc)
Giugno 1997	Riunione plenaria della Commissione nazionale e decisione di costituire quattro gruppi di lavoro: <ol style="list-style-type: none"> 1. Promozione del libro e della lettura 2. Economia del libro 3. Rinnovamento tecnologico 4. Comunicazione e internazionalizzazione del libro italiano
Luglio-ottobre 1997	Riunioni dei Gruppi di lavoro per individuare problemi e soluzioni che possano orientare le politiche istituzionali per il settore: <ul style="list-style-type: none"> – 22-23 luglio – 24-25 settembre – 22-23 ottobre
Novembre 1997	Conferenza nazionale del libro (Torino 20-21 novembre): il ministro W. Veltroni indica le possibili <i>Linee di intervento per lo sviluppo dell'editoria e della lettura</i>
Dicembre 1997	Incontro alla Camera dei deputati tra responsabili del Mbc, rappresentanti editori e librai e D. Novelli e O. Bracco (firmatari della proposta di legge n. 4339) per un confronto tra le diverse proposte, con particolare riguardo al tema del «prezzo fisso»
Gennaio-marzo 1998	Avvio dei lavori per la stesura di uno <i>Schema di articolato per una legge organica sul libro e la lettura</i> a cui partecipano i responsabili dei Gruppi di lavoro e l'Ufficio legislativo del Mbc
11, 13, 17 e 24 marzo	Consultazione dei gruppi di lavoro per la definizione di una <i>Schema di articolato</i>
Aprile 1998	Stesura dello <i>Schema di articolato</i>
Maggio 2000	Esame tra responsabili del Mbc, rappresentanti di editori e librai e dei Gruppi di lavoro della <i>Bozza di disegno di legge sull'editoria di elevato valore culturale e sulla promozione del libro e della lettura</i>
Luglio 2000	Forum (17 luglio, Roma) in cui il ministro dei Beni culturali Giovanna Melandri annuncia le linee e i contenuti del disegno di legge

Fonte: Ufficio studi Aie

Tabella 3 – I tempi del disegno di legge «Nuove norme di tutela del diritto d'autore»

Ottobre 1996	Presentato con il numero 1496 al Senato il DDL di iniziativa governativa <i>Nuove misure di contrasto delle violazioni in materia di diritto d'autore</i> , e assegnato in sede referente alla 2 ^a Commissione giustizia del Senato
Marzo-aprile 1997	Audizioni di operatori del settore
Giugno-settembre 1997	Esame degli emendamenti e degli articoli del DDL
Settembre 1997	Conclusione dell'esame e trasmissione del testo all'aula che non lo esamina e lo assegna in sede deliberante alla 2 ^a Commissione giustizia
Novembre 1997-aprile 1998	La Commissione si riunisce per decidere il termine della presentazione degli emendamenti e per affidare a un comitato ristretto l'esame di quelli presentati per individuare quali presentare alla votazione in Commissione
Maggio 1998	La 2 ^a Commissione giustizia del Senato approva il DDL risultante dall'unificazione del DDL 1496 e del DDL 2157 di iniziativa del senatore Roberto Centaro (<i>Norme in materia di prevenzione e repressione del fenomeno della pirateria audiovisiva in qualsiasi forma</i>), che diventa <i>Modifiche e integrazioni delle leggi in materia di diritto d'autore</i> , e lo trasmette all'altro ramo del Parlamento dove assume il numero 4953
Ottobre 1998	Il DDL 4953 viene stralciato in due provvedimenti: 4953-bis (art. 1, 5, 7-22) e 4953-ter (art. 2-4 e 6) Il DDL 4953-bis viene assegnato in sede referente alla 2 ^a Commissione giustizia Il DDL 4953-ter viene assegnato in sede referente alla 7 ^a Commissione cultura, scienza e istruzione
Gennaio 2000	La Commissione giustizia della Camera approva il testo del 4953-bis (che nel frattempo è diventato <i>Nuove norme di tutela del diritto d'autore</i>) e lo invia all'esame dell'aula
Marzo 2000	Inizia e finisce la discussione generale in aula
Giugno 2000	Il 4953-bis viene approvato alla Camera e rinviato al Senato
Luglio 2000	Viene approvato dal Senato; il testo della legge 18 agosto 2000, n. 248 <i>Nuove norme di tutela del diritto d'autore</i> viene pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale» n. 206, 4 settembre 2000

Fonte: Ufficio studi Aie

CRONACHE EDITORIALI
Una legge
per l'editoria.
Fine annunciata dei
contributi a pioggia
di Antonella Fiori

Di fronte alla cronica crisi del mondo della carta stampata, ecco una nuova serie di provvedimenti da parte del Governo: dalla liberalizzazione dei punti vendita alle norme sui prodotti multimediali sino a una più aggiornata disciplina previdenziale. Tuttavia rimane aperta ancora la fondamentale – e spinosa – questione della progressiva riduzione dei finanziamenti diretti dello Stato ai giornali di partito: senza colpire nessuno in particolare, ma per eliminare le derive clientelari e le distorsioni degli ultimi anni.

Quotidiani e periodici in difficoltà, crisi cronica del libro: tutto, naturalmente a vantaggio della tv. Niente di nuovo sotto il sole. Di crisi dell'editoria in Italia si parla da anni. Il problema, che ha investito diversi ambiti, dalla scuola ai mezzi di comunicazione, è stato discusso in varie sedi e ha portato a una conclamata certezza: per superare la drammatica stagnazione del mercato editoriale non esiste un'unica soluzione. Un rapporto della Presidenza del Consiglio dei ministri di tre anni fa faceva risalire la curva discendente oltre che al dato strutturale della scarsa propensione alla lettura degli italiani, all'insufficiente differenziazione dei prodotti editoriali e alle strozzature del sistema distributivo. Un'analisi che ha trovato diversi riscontri e che a vari livelli, politico e economico, ha fatto crescere l'esigenza dello studio di una strategia complessiva che, superando la competizione dei singoli media, ponesse in sinergia tutti i principali strumenti della comunicazione di massa (carta stampata, televisione, libro e informazione on-line). Per alcuni, come il sottosegretario alla comunicazione del governo Vincenzo Vita, lo stallo può essere superato solo attraverso una efficace redistribuzione delle quote pubblicitarie, visto che oggi il 90% della pubblicità italiana viene gestita dal duopolio Rai-Mediaset: tutto questo, oltre a un danno molto grave alla

piccola e media editoria, causerebbe un rallentamento dell'evoluzione tecnologica del mercato telematico. Da qui, l'esigenza di approvare al più presto una nuova norma sull'emittenza radiotelevisiva (legge 1138) che porti a un riassetto del mercato pubblicitario e immetta l'Italia nell'era della televisione digitale.

In questa rivoluzione a tutto campo che ha preso il via con la liberalizzazione dei punti vendita delle testate (oggi giornali e periodici sono distribuiti in 3.500 strutture commerciali) e che dovrebbe essere completata dall'approvazione della legge sul diritto d'autore, la proposta del marzo scorso di un Disegno di legge che detti «nuove norme sull'editoria e i prodotti multimediali» rappresenta una tappa fondamentale.

Anche se la precedente normativa (la legge 416, che introduceva una serie di disposizioni sulla trasparenza delle imprese e di limiti antitrust) risale appena al 1981, una nuova riforma era stata auspicata da più parti nell'ottica dello sviluppo di strategie differenziate. Al punto che oggi, pur con alcune modifiche richieste dai vari soggetti interessati, sindacati e imprenditori concordano sul fatto che si tratti di un traguardo significativo, da approvare in tempi brevi. Una svolta che, in tempi di globalizzazione, dovrebbe far uscire il settore dal ghetto italiano, per poter crescere e competere con i mercati stranieri.

Con la nuova legge si sancisce, infatti, il passaggio dell'editoria all'era della multimedialità. Negli ultimi anni, la crescita dell'editoria elettronica (cd rom), in Internet sviluppo rispetto ad altri «supporti classici», ha allargato notevolmente il mondo delle imprese editoriali. Nel DDL del governo il settore viene ridisegnato sulle iniziative on-line, che possono così usufruire dei vantaggi finora riservati soltanto a quotidiani e periodici. Da un generico sostegno all'attività editoriale si passerebbe infatti a crediti agevolati e sgravi fiscali per chi investe nel rinnovamento del prodotto, con un alleggerimento di spese complessive per chi avvia una nuova attività. Nonostante le successive modifiche e integrazioni della 416, questo problema non era mai stato affrontato cercando soluzioni orientate a semplificare le numerose procedure burocratiche che impedivano la reale attivazione di nuove e efficienti dinamiche di mercato. L'altra faccia della medaglia, e perno del DDL, riguarda la riqualificazione del meccanismo di intervento pubblico, con l'abbandono di un «approccio assistenzialista» e un passaggio dal sog-

getto al progetto (eliminando i cosiddetti contributi a pioggia), per raggiungere uno standard di finanziamento pubblico adeguato alle normative europee. Una riqualificazione che dovrebbe avvenire riducendo progressivamente le provvidenze dirette a fondo perduto in tempi ben precisi: nel giro di cinque anni il contributo diretto ai giornali verrebbe sostituito da quello indiretto. Un mondo a parte, in questo contesto, rimane quello rappresentato dalle testate italiane all'estero, l'editoria speciale periodica e l'editoria delle associazioni dei consumatori. Per favorire la diffusione culturale e la divulgazione, verrebbe infatti aumentato il sostegno alle testate italiane che operano nel mondo, con un contributo di quattro miliardi senza limiti temporali. Altri punti centrali, i capitoli che riguardano il campo della disciplina previdenziale, l'ampliamento della cassa integrazione ai giornalisti pubblicisti e praticanti, l'individuazione di uno sbarramento ai prepensionamenti per i poligrafici, e la pensione o la liquidazione anticipata a 58 anni con la costituzione di un fondo per la mobilità e la riqualificazione di giornalisti per favorire le uscite consensuali di personale in esubero. Complessivamente una proposta che ha ricevuto il plauso della Fnsi (Federazione Nazionale Stampa Italiana) e della Fieg (Federazione Italiana Editori Giornali). Per Mario Ciancio Sanfilippo, presidente della Fieg, i caratteri più positivi del testo sarebbero quelli di «non essere discriminatorio» e nello stesso tempo «di rispettare le leggi del mercato». Mentre Paolo Serventi Longhi, segretario della Fnsi, suggerisce di «indicare i criteri certi di individuazione dei motivi di crisi di un'azienda». L'estensione della cassa integrazione ai periodici potrebbe comportare per l'Inpgi un onere ulteriore: importantissimo, quindi, avere la certezza assoluta che l'uso di denaro pubblico sia davvero motivato da stati di crisi. Altro tema delicato quello rappresentato dall'editoria on-line della quale, secondo Serventi Longhi, nel nuovo DDL bisogna smascherare gli aspetti che dequalificano l'informazione stessa. «Una situazione preoccupante» la definisce il segretario della Fnsi «aggravata anche dal fatto che la stragrande maggioranza delle imprese, grandi e piccole, fanno informazione sul web senza nemmeno aver registrato in tribunale le testate e senza nominare i responsabili del prodotto». Preoccupazione anche in sede Fsie, la Federazione della Stampa Italiana all'Estero. Secondo il segretario generale Giuseppe Della Noce, infatti, per quello che riguarda

le testate che operano fuori del territorio nazionale, il piano presentato dal governo ha bisogno di alcune modifiche sostanziali. «Si fa presto a dire che si concedono facilitazioni previdenziali, bancarie, creditizie. Ma come può fruirne direttamente chi opera in regimi previdenziali e creditizi esteri?».

Tuttavia, la «fondamentale questione aperta», come ha sottolineato anche Vannino Chiti, nuovo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio del governo Amato con delega all'editoria, è un'altra. Oltre al tema delle tariffe postali per la spedizione dei periodici – un problema che altrimenti porterebbe alla morte dei piccoli editori –, la tematica più scottante è quella legata al futuro dei giornali di partito, per i quali il provvedimento prevede una riduzione degli aiuti pubblici. Nel giro di cinque-sette anni, si è visto, la riforma farebbe scomparire i finanziamenti diretti dello Stato alle iniziative editoriali, con lo scopo di favorire nuove imprese. Per Chiti, che sin dall'inizio ha fatto «pressing» perché la nuova legge fosse approvata entro il 2001, si tratta di un provvedimento senza il quale non è possibile un vero risanamento del settore. Il sottosegretario all'editoria ha chiesto «un esame rigoroso per capire quale sia l'essenza di questa editoria dei movimenti politici dato che l'attività di molte di queste imprese non è tale da un punto di vista editoriale e di mercato». Molto vicina la posizione di Giuseppe Giulietti, relatore del testo del DDL che ha criticato la precedente normativa sul tema. Se nelle intenzioni del governo c'è di fatto «l'intenzione di non colpire nessuno in particolare», il punto è ammettere di essere responsabili di alcune leggi sbagliate. «La legge che ha moltiplicato i giornali di partito è una legge sbagliata perché ha dato vita a derive clientelari, distorsioni e sperperi». Così, se venisse approvato il DDL, l'Italia sarebbe posta sullo stesso piano di quanto accade in Francia e in molti paesi d'Europa. Giulietti, nel corso di un convegno che si è tenuto a Milano nel giugno scorso, ha ventilato la prospettiva di inserire l'editoria politica nella legge sul finanziamento pubblico ai partiti, nel capitolo della comunicazione. In questo modo sarebbero i partiti a decidere se vogliono farsi la radio o l'agenzia o il quotidiano.

Un tema spinoso. Se la legge, infatti, cerca di sanare «derive clientelari» riguardanti alcuni giornali che godevano del finanziamento pur avendo una distribuzione non uniforme in tutta Italia, d'altro canto il prezzo da pagare sembra alto. Gli editori in-

teressati non accettano di essere etichettati e anche molto più controllati, come avverrebbe se prendessero contributi attraverso la legge sul finanziamento dei partiti. Una controproposta, a possibile sostanziale modifica di questa parte del DDL, riguarda il criterio secondo il quale questi contributi potrebbero essere versati. Non più in base alle copie stampate, meccanismo che negli anni scorsi ha creato situazioni irreali, con quotidiani che vendevano cento copie finanziati per 5 miliardi l'anno, ma tenendo conto delle copie diffuse su tutto il territorio nazionale (in Italia esistono 36.000 edicole, per avere il finanziamento bisognerebbe essere presenti almeno in 18.000). L'idea che l'editoria di opinione e di partito non debba scomparire, in quanto essenziale per la cultura delle idee del Paese, non viene messa in dubbio dal DDL. Di fatto, però, il problema resta. E non riguarda solo quotidiani come l'«Unità», che attraverso il finanziamento non è riuscita a tamponare la drammatica crisi che ha portato alla sospensione delle pubblicazioni: ma anche il «Foglio», la «Padania», il «Popolo». Giornali con diversa immagine, pubblico e diffusione ma che, alla luce di questo DDL, potrebbero ritrovarsi uniti, loro malgrado, nella stessa sorte.

CRONACHE EDITORIALI
Una legge
per l'editoria.
Le variabili
del prezzo di vendita
di Paola Dubini

Per quanto oggi, soprattutto nei settori dei tascabili, delle novità di narrativa e dei libri scolastici, esista un mercato che determina il prezzo di riferimento, molte sono le variabili che portano a stabilire un dato prezzo di copertina: la qualità del contenuto, l'elasticità della domanda, la tiratura. Senza poi dimenticare che, una volta coperti i costi di produzione, ogni riutilizzo del titolo aumenta in modo esponenziale la redditività: attraverso diversificate strategie l'editore può infatti costruire sistemi di offerta capaci di soddisfare i più disparati tipi di lettore.

Per gli economisti, il prezzo di un bene rappresenta il valore stabilito dall'insieme di negoziazioni svolte dai produttori e dai consumatori di quel bene. Se il mercato è efficiente, cioè se queste negoziazioni sono sufficientemente numerose, ripetute nel tempo e se gli elementi di confronto fra produttori sono in qualche modo evidenti per il consumatore, tale valore tende – per ogni momento – a stabilizzarsi; se invece esistono asimmetrie informative e il confronto non è agevole, come nel caso delle opere d'arte, il prezzo di vendita del bene è fissato per ciascuna negoziazione e può assumere valori molto diversi. Diciamo in questo caso che il mercato non è trasparente e che il prezzo non riflette la convergenza delle aspettative e dei comportamenti dei produttori e dei distributori.

In pratica, l'esistenza di un mercato fa sì che nella fissazione del prezzo di vendita per il suo prodotto l'azienda debba tenere conto di una serie di elementi:

- i costi che ha sostenuto per produrlo e il margine che intende ottenere;
- il prezzo di beni simili offerti dai concorrenti;
- le preferenze e i comportamenti dei consumatori.

Il compito, apparentemente semplice, si complica in realtà perché:

- i costi variano in funzione di tanti fattori, quali il numero di unità prodotte, l'ampiezza della gamma di offerta e così via;
- i produttori fanno molto per ridurre la trasparenza del mercato, cercando di rendere poco confrontabile il loro sistema di offerta (è chiaro a tutti quanto costa una telefonata?);
- il prezzo che il consumatore è disposto a pagare per un bene può variare nel tempo e a seconda delle circostanze, come evoca la frase «il mio regno per un cavallo».

Insomma, anche nel caso della fissazione del prezzo di vendita, la risposta giusta è «dipende», per la gioia dei consulenti e per la disperazione dei manager e degli studenti di economia.

I libri non si sottraggono alle logiche sopra accennate; il costo a pagina è un parametro importante nella decisione se proporre o meno un titolo sul mercato e il prezzo di copertina di titoli simili per formato offerti da diversi editori tende a stabilizzarsi intorno a valori dati. Affermazioni del tipo «il prezzo medio di copertina dei libri tende a diminuire per l'aumentata pressione competitiva» riconoscono l'esistenza di un mercato che determina un prezzo di riferimento per i tascabili, per le novità di narrativa, per i libri di scuola. Esistono tuttavia alcune peculiarità che vale la pena di sottolineare:

- Il valore di un libro dipende da molti fattori, primo fra tutti la qualità del suo contenuto. Quando un amico mi consiglia «un bel libro», non fa in genere riferimento alla grammatura della carta o alla brossura, ma alle emozioni che gli ha procurato la lettura, al fascino del tema o allo stile narrativo dell'autore. Il prezzo di quel libro, invece, è determinato da molti fattori, per lo più legati alle caratteristiche del supporto che tale contenuto contiene. Forzando un po' il ragionamento, il consumatore compra il contenuto ma paga il supporto. Dal punto di vista dell'editore, la separazione del contenuto dal supporto rende difficile l'ottenimento della remunerazione a lui spettante, come avviene nel caso dei libri fotocopiati.
- L'elasticità della domanda rispetto al prezzo (intesa come la va-

riazione della quantità domandata di prodotto al variare del prezzo di vendita) varia molto in funzione del genere considerato; è bassissima per i titoli di scolastica ed è invece più alta per i titoli di narrativa.

- Il contenuto dei libri è in genere costoso da produrre e poco costoso da riprodurre. In termini di fissazione del prezzo di vendita, ciò significa che la valutazione della tiratura di lancio e delle successive ristampe ha un impatto decisivo sul risultato economico per uno specifico titolo.
- Una volta coperti i costi di produzione della «prima copia», ogni riutilizzo del contenuto aumenta in modo significativo la redditività del titolo, poiché i costi marginali legati al riutilizzo sono molto bassi rispetto ai ricavi marginali. Tale riutilizzo avviene in genere secondo tre modalità: *versioning*, *bundling* e discriminazione sul prezzo. Attraverso una strategia di *versioning*, l'editore propone diverse versioni dello stesso prodotto tagliate su misura sulle necessità di diversi tipi di clienti, cercando di favorire un'autoselezione da parte dei clienti che rivelano in tal modo le proprie preferenze di consumo. Lo stesso titolo può essere proposto in edizione rilegata, in tascabile, in un'edizione per il club e così via; ciascuna edizione si rivolge a segmenti di mercato e a occasioni di consumo diverse. Nel caso delle strategie di *bundling*, l'editore assembla in un pacchetto a prezzo unico una serie di informazioni/servizi/supporti distinti, riducendo la capacità del consumatore di individuare il prezzo collegato a ciascuno dei prodotti acquistati e giocando sulla sua disponibilità ad acquisire informazioni parzialmente ridondanti. I segmenti in cui questa strategia è più frequentemente perseguita sono la manualistica, i fascicoli, i libri per bambini, le guide turistiche. La varietà dei supporti a disposizione e la presenza, oltre al testo, di disegni e illustrazioni moltiplicano le possibilità di *bundling* per l'editore. Attraverso la strategia di discriminazione di prezzo, l'azienda configura il sistema di offerta a partire dalla disponibilità a pagare del consumatore e ponendo alcune limitazioni alle quantità di informazioni disponibili o alle modalità di fruizione. Ad esempio, una casa editrice che pubblica banche dati può permettere l'accesso gratuito a sezioni del proprio database agli utenti delle biblioteche o agli studenti, vendendo invece l'accesso al data base completo a un prezzo molto più alto alle aziende.

- Ogni riutilizzo efficace dell'informazione permette anche una progressiva conoscenza delle caratteristiche del consumatore finale, delle sue preferenze e dei suoi modelli di consumo, che può successivamente guidare il processo di definizione di nuovi prodotti e servizi. Perché ciò avvenga in modo efficace ed efficiente, occorre tuttavia che l'informazione sul cliente sia codificata, organizzata e redistribuita all'interno della casa editrice. La presenza di una gamma molto ampia di sistemi di offerta, costruiti per massimizzare i risultati economici della casa editrice e per permetterle una ampia copertura del mercato, aumenta anche in modo significativo la complessità gestionale, rendendo necessario un buon sistema di controllo che permetta via via di selezionare i pacchetti di offerta più adatti per i diversi segmenti di mercato.

Le caratteristiche sopra citate hanno un effetto importante sulla fissazione del prezzo di copertina; quanto più l'editore è capace di prevedere le tirature di lancio e di ristampa, quanto più è creativo nel riproporre i propri contenuti su più supporti imparando in processo a conoscere sempre più le caratteristiche e i modelli di preferenza e di scelta di diversi segmenti di mercato, tanto più potrà intervenire sul prezzo di copertina e seguire (o addirittura guidare) l'evoluzione del prezzo medio di copertina senza subire pressioni eccessive sui propri margini.

La diffusione delle nuove tecnologie di archiviazione, gestione e diffusione delle informazioni ha avuto e sta avendo un grosso impatto sulle dinamiche del settore editoriale e sulle strategie delle singole case editrici. Rispetto alle considerazioni svolte nei paragrafi precedenti, occorre sottolineare i seguenti cambiamenti rilevanti:

- Le nuove tecnologie permettono di separare i contenuti informativi (posto che siano sotto forma digitale) dal supporto che li contiene; ciò da un lato moltiplica in modo esponenziale le possibilità di configurazione di sistemi di offerta, ma rende anche più vulnerabile l'editore a comportamenti opportunistici da parte del mercato; se nel mondo della carta il lettore acquista il contenuto ma paga il supporto, nel mondo di Internet il «rischio fo-

tocopie» può diventare un incubo; il prezzo di copertina deve trasformarsi in un prezzo di abbonamento, o in un prezzo di noleggio. Il cliente finale può non essere necessariamente il lettore, ma un intermediario che governi la diffusione del contenuto informativo.

- I costi di riproduzione e di diffusione delle informazioni diventano bassissimi; questo da un lato permette – almeno in teoria – di rendere più efficiente il funzionamento della filiera editoriale, ma determina anche due fenomeni che hanno ripercussioni importanti sul prezzo di vendita: da un lato, il processo di selezione da parte del cliente finale si semplifica, poiché diventa molto più agevole che in passato il confronto fra le offerte dei diversi concorrenti. Dall'altro, cresce la disponibilità di informazioni gratuite in rete. Che bisogno c'è di acquistare un'enciclopedia, quando esiste un sito come «britannica.com»? Entrambi i fattori spingono inesorabilmente verso una progressiva banalizzazione dell'informazione, una riduzione delle asimmetrie informative per il consumatore e quindi verso una riduzione del prezzo.
- Le strategie di *versioning*, di *bundling* e di discriminazione sul prezzo sono le armi potenti che restano a disposizione dell'editore per contrastare questa tendenza, sviluppando prodotti che aumentino via via la qualità percepita da parte del consumatore e che permettano quindi all'editore margini superiori. Perché ciò accada, tuttavia, occorre che gli editori intervengano contemporaneamente non solo sulla qualità del prodotto offerto, ma anche sul momento in cui si genera il fabbisogno informativo del lettore e sulla localizzazione del lettore nel momento in cui si genera tale bisogno (e conseguentemente sul supporto più idoneo a soddisfare il bisogno informativo in quel momento e in quel luogo).

CRONACHE EDITORIALI
L'editore è un
operatore di logistica
Intervista a Cesare De Michelis
di Fabio Gambaro

«Ormai, per un editore, è sempre più difficile ancorare la propria identità a una prospettiva ideologico-culturale. La crisi dell'identità ideologica consente l'emergere di un'identità più pragmatica, legata all'attività principale dell'editore che, nel suo piccolo, è un operatore di logistica: infatti trasferisce dei testi da un luogo all'altro, da una persona all'altra. Così, alla fine un editore identifica il proprio ruolo con quello che concretamente è in grado di fare [...]. Fin dalle origini abbiamo sempre dato importanza all'editoria di servizio, facendo libri con fondazioni, enti locali, istituzioni e università».

Cesare De Michelis è da trent'anni l'anima della Marsilio. Nata nel 1961, la casa editrice veneziana, il cui fatturato a prezzo di copertina oggi si aggira attorno ai 20 miliardi di lire, vanta nel suo catalogo oltre 4.000 titoli, 1.500 dei quali sono ancora in listino. A questi si aggiungono ogni anno circa 200 novità. De Michelis, che divide il suo tempo tra l'attività editoriale e l'insegnamento della letteratura italiana all'università di Padova, ha recentemente deciso di cedere il 51% della Marsilio al gruppo RCS.

Cesare De Michelis, come è nata questa decisione?

Finora l'indipendenza della casa editrice era essenzialmente legata alla mia persona. Avendo ormai quasi sessant'anni e non avendo figli intenzionati a fare gli editori, volevo garantire all'azienda un'esistenza futura solida e autonoma. Naturalmente non c'era urgenza, ma queste cose non si fanno a ottant'anni. Vendendo oggi, ho potuto impegnarmi a restare nella casa editrice ancora per alcuni anni come presidente, garantendo così la linea editoriale e una transizione indolore. La mia presenza consentirà la progressiva integrazione dell'azienda all'interno del gruppo RCS, ma senza

forzature e senza rinunciare alla più totale indipendenza delle nostre scelte editoriali. Ho deciso di vendere la maggioranza della casa editrice – e non solamente una quota di minoranza – perché in questo modo l'impegno nei nostri confronti di chi acquista sarà più consistente ed effettivo. Il fatto poi di conservare solo il 49% non mi sembra un problema, perché sarà la mia capacità gestionale a difendere la nostra indipendenza nelle scelte editoriali e gestionali, e lo sarà molto di più dell'apparente indipendenza del 51%, che secondo me non garantisce assolutamente dalla possibilità di esproprio reale di una parte dei poteri decisionali. L'accordo con un grande gruppo permette inoltre di risolvere almeno in parte alcuni dei problemi della distribuzione, che sono oggi il vero nodo dell'editoria. Ormai presentarsi da soli in libreria è sempre più difficile per un editore della nostra taglia, ma finora i consorzi di piccoli e medi editori hanno sempre prodotto risultati deludenti. L'alleanza con un grande gruppo mi sembra insomma inevitabile. Essere distribuiti da un distributore che ha interessi diretti nella nostra attività ci consentirà di essere gestiti e difesi meglio, questi infatti può trattare per noi condizioni che da soli non potremmo mai ottenere.

Perché la RCS e non un altro gruppo?

A noi non interessava tanto l'aspetto finanziario dell'operazione, quanto la possibilità di sinergie e di servizi comuni. L'azienda non aveva bisogno di capitali, ma di un alleato attivo che traesse anche vantaggio dall'esercizio del nostro lavoro. È il motivo per cui abbiamo scartato l'ipotesi di un partner al di fuori dell'editoria. Alla fine, abbiamo scelto RCS – con cui i contatti erano stati allacciati da tempo – perché era il gruppo con il quale c'erano meno sovrapposizioni dirette. E poi la tradizione dell'organizzazione Rizzoli è quella che ha garantito ad Adelphi o alla Nuova Italia di mantenere la loro identità specifica. Sarà così anche per noi. L'accordo infatti garantisce la nostra identità e la nostra piena indipendenza, anche se naturalmente è più facile rispettare gli accordi quando l'azienda va bene, come adesso. Le cose diventeranno più difficili, se per caso i conti iniziassero a non tornare più.

Perché RCS ha scelto voi?

Innanzitutto volevano rafforzare la loro presenza in libreria, ma sul mercato le sigle totalmente indipendenti della nostra dimensione sono pochissime. Nel nostro lavoro, al di là del valore del catalogo, hanno visto una potenzialità di sviluppo particolarmente marcata, poiché in fondo siamo una casa editrice molto visibile nel panorama culturale (basti vedere il gran numero di recensioni che ottengono i nostri libri), ma non ancora abbastanza presente sul mercato. Tra la visibilità e le vendite effettive c'è una distanza che un'organizzazione più efficace dovrebbe colmare, consentendo quindi margini di crescita consistenti. Inoltre, il gruppo RCS era particolarmente interessato al settore dei cataloghi delle mostre, un settore nel quale è poco presente e che invece noi coltiviamo da anni.

Lei prima ha parlato della necessità di conservare la vostra identità, oggi però le differenze tra le case editrici tendono a ridursi. Come fare per distinguersi dagli altri editori e difendere la propria identità?

Ormai, per un editore, è sempre più difficile ancorare la propria identità a una prospettiva di tipo ideologico-culturale, il che secondo me è molto liberatorio. La crisi dell'identità ideologica consente l'emergere di un'identità più concreta e pragmatica, legata all'attività principale dell'editore che, nel suo piccolo, è un operatore di logistica: infatti trasferisce dei testi da un luogo all'altro, da una persona all'altra. Così, alla fine un editore identifica il proprio ruolo con quello che concretamente è in grado di fare. Da questo punto di vista, allora, la Marsilio è una casa editrice che riesce a essere presente a livello nazionale, andando abbastanza bene nei grandi centri, molto meno bene nei centri più piccoli.

Ma se l'identità è legata esclusivamente alla logistica significa che è indipendente dai contenuti? Per l'editore, conterebbe solo la funzione e non la cultura che veicola?

No, in realtà qualche relazione con i contenuti l'identità ce l'ha sempre, perché i circuiti commerciali determinano i libri: le

opere per le librerie Feltrinelli non sono le stesse che vanno in edicola. Quindi, se voglio andare nelle librerie Feltrinelli dovrò fare libri di un certo tipo. Detto ciò, credo comunque che alla fine un editore sia essenzialmente solo un operatore di logistica. Motivo per cui dagli editori mi aspetterei molta meno mistificazione e spocchia culturale, ma molta più pragmatica concretezza. Io sono un editore di progetto aperto all'innovazione, ma lo sono proprio perché controllo un certo mercato delle librerie e delle biblioteche, e perché ho determinate relazioni con il mondo accademico universitario. Insomma, non lo sono perché voglio esserlo io o perché l'ha detto qualcuno, lo sono perché nel sistema di relazioni e comunicazioni che ho messo in moto ho privilegiato determinati gangli del sistema, investendo in questa direzione invece che in un'altra.

Tutto ciò sembra spostare il baricentro dell'attività editoriale dal momento della produzione a quello della distribuzione...

È sempre stato così fin dai tempi di Manuzio, anche se per molto tempo si è fatto finta di non capirlo. Il libro lo scrive l'autore, lo stampa il tipografo, lo vende il libraio, lo legge il lettore: l'editore in fondo è superfluo, serve solo a costruire la rete perché queste persone stiano in relazione. Teoricamente sembrerebbe perfino non essere necessario, eppure è insostituibile perché fornisce la logistica di questa rete. Organizza un sistema che, con il minor costo possibile e con la maggiore rapidità possibile, riesce a far arrivare il libro da chi scrive a chi legge. L'editore bravo non è quello che vende cinque milioni di copie rispetto a quello che ne vende solo cinquemila, bensì quello che ha nella memoria del computer le cinquemila persone che verranno a comprare il libro la mattina stessa che esce dalla tipografia. L'editore bravo è quello che permette all'autore di raggiungere rapidamente i suoi cinquemila lettori, quello che minimizza e razionalizza i costi, massimizzando i profitti.

Ma l'editore ha bisogno di differenziarsi dagli altri editori? Oppure, dal punto di vista dei lettori, il marchio è ininfluente?

Dal punto di vista dei lettori, il marchio è sempre stato poco influente. È molto più influente l'autore. È vero che in alcune situazioni l'identità della casa editrice diventa valore aggiunto per il

libro, ma alla fine non è poi così determinante. Arbasino è Arbasino indipendentemente dalla casa editrice che lo pubblica, anche se certo Adelphi è un bel sistema di referenze che rende più facile per il lettore trovare Arbasino. Con ciò non voglio dire che non sia necessario differenziarsi: tra il pony-express e il corriere internazionale ci sono molte differenze. L'editore però ha bisogno di differenziarsi non tanto rispetto al lettore (tranne forse il lettore forte), quanto rispetto all'autore e ai librai, perché altrimenti i suoi libri si perdono nel grande mare dell'editoria. Se io trasporto tutto ovunque, teoricamente ho un mercato mondiale, che però in pratica è indefinito, disperso e sfuggente. Se invece delimito molto i miei prodotti e il mio raggio d'azione, il mio mercato sarà più piccolo, ma molto definito, riconoscibile e specializzato. Insomma, la logistica incide a tutti i livelli e diventa sempre più determinante, in termini di costo nella produzione, in termini di qualità e in termini di conquista di mercati. Ecco perché, come dicevo, l'identità di un editore non è più ideologica o estetica, ma piuttosto un'identità progettuale e culturale dipendente da queste scelte, scelte che comunicano informazioni agli autori, ai librai, ai giornalisti e in ultima analisi anche ai lettori. A questa identità naturalmente diamo poi anche alcuni segni esterni di grafica, di stile, di colore, ecc., ma sono segni che rinviano innanzitutto a un'identità logistica.

Ma è proprio sul piano logistico che, nel mercato attuale, diventa sempre più difficile sopravvivere per gli editori di media grandezza come la Marsilio...

È vero. È palesemente chiaro che il sistema distributivo e i costi di commercializzazione prevedono investimenti che comportano una mole di affari superiore a quella delle case editrici medie. Di conseguenza, occorre fare alleanze, su questo non ho dubbi, non si va su Internet in ordine sparso. Il problema è come costruirle: si possono fare le cooperative, le holding, farsi assorbire da un gruppo più grande, ecc.; le soluzioni sono molte e non bisogna essere pessimisti. Un grande editore non ha interesse a comprarmi per cancellarmi; se compra la mia casa editrice, il mio passato e il mio catalogo, è perché gli interessa il lavoro che faccio. Quindi ha interesse ad aiutarmi a svilupparmi. Così, se mi consente di vendere a minor costo e con maggiore efficienza i miei libri, per me è

un'operazione vantaggiosa. Non vedo il rischio che alcuni paventano, ma occorre sempre capire qual è il patto, quali sono gli interessi in gioco da entrambe le parti. Può darsi che i piccoli debbano sparire, questo è un rischio oggettivo, che siano alleati o meno, ma, almeno sulla carta, è più facile che non scompaiano, se si alleano. Certi servizi e certi costi non sono più sostenibili dal singolo piccolo editore, il quale o si ingigantisce oppure, se non ha la forza di ingigantirsi, si allea. Purtroppo però, molto spesso i piccoli editori sono velleitari e onanisti. Alle loro velleità, preferisco ancora le attività concrete in piccole aree di mercato, che costruiscono a poco a poco rapporti solidi e produttivi.

La Marsilio, infatti, ha spesso lavorato con gli enti locali e le università...

Sì. Fin dalle origini abbiamo sempre dato importanza all'editoria di servizio, abbiamo fatto e continuiamo a fare diversi libri con le fondazioni, gli enti locali, le istituzioni e le università. In genere, sono collaborazioni nel settore della saggistica, talvolta anche nell'ambito del libro illustrato e della monografia d'arte. Il problema è che oggi il confine tra l'editoria vera e l'editoria di servizio è sempre più labile, anche perché la casistica è molto varia. Le università, ad esempio, cofinanziano alcune opere, permettendo di ridurre il rischio dell'editore.

Dal punto di vista del lavoro editoriale, l'editoria di servizio si svolge con modalità diverse dall'editoria più tradizionale?

Di solito no. La redazione è unica e la commercializzazione è la stessa, naturalmente con risultati differenti. Non si tratta di due case editrici diverse. Anzi, lo sforzo più complesso è proprio quello di integrare le due attività: a volte sono i clienti e le istituzioni che ci propongono progetti loro che poi noi facciamo nostri, immaginando il modo migliore di realizzarli; altre volte invece il progetto è nostro. Quando per un progetto con una precisa valenza editorial-culturale i conti non tornano, allora cerchiamo forme di sostegno finanziario che ci permettano di realizzarlo. In questo modo abbiamo fatto l'edizione nazionale delle opere di Goldoni, un progetto pensato e costruito in casa editrice, per il quale però,

visto che richiedeva un impegno finanziario rilevante, abbiamo messo in moto diverse procedure per ottenere contributi di vario tipo e per promuovere la vendita nelle biblioteche. Oggi che tutti gli editori hanno scoperto le banche e gli enti locali, è bene ricordare che l'identificazione di questi canali comporta una professionalità commerciale specifica, la conoscenza delle procedure, dei tempi, dei bilanci, ecc. Non sempre è facile gestire queste collaborazioni.

Alcuni sostengono che un certo tipo di saggistica specializzata non sarà più pubblicabile, se non appunto attraverso i finanziamenti di enti e istituzioni. Lei cosa ne pensa? Questa saggistica è veramente destinata a scomparire?

Secondo me occorre fare un ragionamento più complesso. La decisione di affrontare certi temi e la costruzione di alcuni modelli di libro non sono mai state determinate né dal mercato né dall'editoria, è sempre stato l'autore a decidere. Questi ha sempre scelto di scrivere un certo saggio piuttosto che un altro, non per via delle sue relazioni con il mercato, ma per via delle sue complesse attività professionali. Il mondo universitario è paradossale, visto che spinge un autore a lavorare tre anni per pubblicare un libro che venderà pochissime copie, ma che gli consentirà di vincere una cattedra. L'università ha messo in moto dei meccanismi di selezione del personale e dei modelli culturali sempre più disancorati dalla realtà. Di conseguenza, è sempre più difficile l'operazione – che in passato sembrava più facile – di travasare i risultati della ricerca accademica all'interno di prodotti editoriali in grado di rivolgersi al di fuori del mercato ristretto dei ricercatori, raggiungendo quello che, nella mitologia editoriale, è il cosiddetto pubblico medio-colto. In passato, i saggi storici di Cantimori si rivolgevano agli storici ma anche alle persone colte, lo stesso accadeva ancora poco tempo fa alla biografia di Mussolini scritta da De Felice. Oggi però la ricerca è sempre più specializzata ed è sempre più difficile che riesca a interessare il pubblico dei non ricercatori. La filologia, ad esempio, produce testi incomprensibili per una persona medio-colta e l'interesse delle scoperte dei filologi è del tutto relativo al di fuori della cerchia ristretta degli specialisti. È per questo che esiste tutto un mercato autoreferenziale e chiuso, in cui il

libro vive completamente al di fuori dei tradizionali circuiti commerciali, giacché è di solito prepagato e di fatto non distribuito, rivolgendosi esclusivamente agli studenti e ai colleghi dell'autore. L'editore di tali testi è quasi sempre un semplice tipografo. Questa purtroppo è la realtà con cui si deve fare i conti, se si vuole ancora pubblicare saggistica di qualità.

Voi allora come vi muovete?

Tenendo conto di questo contesto e di tale evoluzione, tra i diversi libri che ci vengono proposti, noi cerchiamo di selezionare quelli in cui un editore di cultura come pensiamo di essere noi è in grado di aggiungere una quota anche minima di mercato suppletivo. In pratica, cerchiamo libri che possano andare anche in libreria e ottenere una qualche forma di visibilità attraverso la stampa, vendendo magari qualche centinaio di copie in più. Questa operazione per noi vale poco in termini monetari, un poco di più in termini culturali e d'immagine. Vale inoltre perché fa circolare le idee, ma soprattutto perché costringe gli autori a riflettere di più al taglio dei loro libri e costringe noi editori a dialogare di più con il mondo universitario. Naturalmente, queste opere non si possono fare senza avere i contributi dell'università, che possono coprire i costi di un libro dal 30 al 60%, a seconda delle nostre valutazioni sulla sua commerciabilità.

L'imprenditorialità dell'editore sta quindi nel valorizzare un dato testo e tirarlo fuori dal mercato autoreferenziale, per cercare di metterlo a disposizione di un pubblico più vasto...

Sì, soprattutto cercando di spingere gli autori a preferire tematiche, ricerche e linguaggi che consentano un dialogo più fruttuoso con noi e con il pubblico. Alberoni da giovane scriveva libri accademici molto apprezzati ma poco letti; il giorno che ha deciso di rivolgersi a un pubblico più largo ha dovuto trovare altre modalità di comunicazione, che però sono disprezzate dal mondo accademico. Lo stesso vale per Sgarbi, uno storico dell'arte che, quando scrive in un linguaggio accademicamente disprezzato, trova quei lettori irraggiungibili con un linguaggio più accademico. La realtà è che ci sono due circuiti del pensiero che interferiscono tra

loro sempre meno. La nostra casa editrice vuole provare a essere il tramite di questa interferenza. Così è nata la nostra collaborazione con la Fondazione Cini e così è nata l'edizione nazionale delle opere del Goldoni, che in alcuni casi ha pure conosciuto qualche ristampa. Il che significa che siamo riusciti a costruire un modello editoriale, dove l'edizione più scientifica che ci sia sul mercato riesce anche a essere adottata in ambito scolastico. Invece di costruire più edizioni di uno stesso autore rivolte a pubblici molto diversi, il nostro tentativo è quello di fare un prodotto un poco meno di lusso e d'élite, ma che sia in grado di rivolgersi a un pubblico più ampio. Naturalmente, bisognerebbe fare ancora di più, ma il dialogo tra l'editoria e il mondo accademico non è sempre facile. Le resistenze sono molto forti, anche perché i ricercatori hanno bisogno di una specializzazione sempre più agguerrita per ottenere le cattedre.

In ogni caso queste operazioni di valorizzazione della ricerca sono tipicamente quelle dei cosiddetti editori di cultura, un modello che alcuni sostengono essere ormai superato. Cosa ne pensa?

In realtà, il problema non riguarda solo l'editoria, ma il mondo nel suo complesso. Il mondo va a cancellare la cultura, e più in generale l'umanesimo, e quindi alla fine l'umanità. Secondo me, è questo l'esito della cultura tecnologica, marxista e nietzschiana, vale a dire di quasi tutta la cultura dominante del Novecento. Io però sono per oppormi a questo probabile destino, conservando uno spazio di agibilità per persone che abbiano altri interessi e visioni, vale a dire un'idea umanistica della cultura e della vita, la difesa dei grandi valori dell'Europa occidentale. Io sono per l'alba dell'Occidente, non per il suo tramonto, come invece piace a Cacciari.

Ma queste proposte sul piano editoriale hanno una prospettiva concreta?

Se si è convinti di non arricchirsi facendo i libri, allora sì. Penso che si possa fare questo lavoro stando nel mercato, senza altezzosità o protagonismi. Si possono fare libri veri per un mercato vero, che certo è piccolo e quindi va coltivato e difeso. Non è necessario che le operazioni culturali siano voragini economiche; ol-

tretutto, se lo diventassero, sarebbe un'ulteriore sconfitta di tale prospettiva. La difesa dell'equilibrio economico e della compatibilità con il mercato è il prezzo da pagare perché questa prospettiva non diventi un'astratta affermazione di fede, ma una concreta esperienza di radicamento. Se si deve chiudere, anche la testimonianza ideale che sta a monte viene sconfitta. In ogni caso, per questi prodotti d'élite, anche dal punto di vista del mercato, quello che conta è la qualità, come dimostra Adelphi. La qualità è l'unica garanzia che si può dare al lettore ed è l'unica vera leva commerciale dell'editore.

Insomma declinare qualità e rigore economico. A questo proposito, in Italia fino a qualche anno fa, da parte di molti editori c'era quasi una sorta di disprezzo per le questioni economiche, mentre oggi si cade nell'eccesso opposto. Se una volta si facevano i libri senza pensare a venderli oggi spesso si fanno solo libri a scopo di lucro. Siamo passati da un eccesso all'altro?

L'editoria non è il centro del mondo, al massimo è uno specchio nel quale si riflettono alcuni aspetti del mondo. Quindi l'argomento andrebbe trattato in maniera più generale. In passato, quando l'editoria di cultura diceva di disprezzare il denaro, in realtà metteva l'ideologia al centro della cultura, della vita e del potere. L'egemonia culturale si poteva pagare cara, perché rendeva potere. Oggi, la perdita di centralità di qualsiasi motivazione ideologica rende illogica tale prospettiva e quindi caduco un simile progetto editoriale. Oggi l'altrove non c'è più, perché mai qualcuno dovrebbe investire su qualcosa che non esiste? Come diceva Fortini, non esiste più il mandato sociale. Se ci fosse ancora, ci sarebbero decine di editori pronti a rimettersi in quell'ottica. Ma non è così. Di conseguenza, è vero che il parametro del mercato è diventato determinante. Ma non è solo per fini di lucro, visto che alla fine l'attività editoriale resta a bassa redditività e perfino un filo mecenatesca. Il mercato è diventato importante perché, in una società liberale, l'unica misura del successo e dell'egemonia è quella del successo numerario. Non è il livello di remunerazione economica che interessa all'editore, non è l'utile che è sempre modesto per qualsiasi editore, ma il fatto che la misura del consenso sul proprio progetto ha solo questo modesto strumento di valutazione. Alla fine, solo le copie vendute dicono se avevamo ragione.

Significa che lei non pubblicherebbe un testo in cui crede culturalmente e idealmente ma che considera privo di quelle caratteristiche di leggibilità in grado di favorire l'incontro con il pubblico?

Se lo pubblico anche sapendo che non lo venderò, fallisco non solo sul piano economico, ma soprattutto sul piano della difesa dei miei valori ideali, perché offro al nemico lo strumento per distruggere il mio progetto culturale. Quindi lo posso pubblicare, solo se attorno a questo progetto sono capace in termini politici di creare quel minimo di consenso che lo legittima come soggetto marginale e minoritario, ma comunque esistente. Se uno scrive un saggio d'interpretazione politica e non ha un pubblico a cui rivolgersi, posso pubblicarlo solo se una qualche istituzione mi dà un mano a farlo. Io posso anche pubblicare un libro con i miei soldi e regalarlo, è un'operazione legittima, ma così non sto facendo l'editore. Personalmente, considero velleitario pensare di fare un libro sapendo di non venderlo e giustificando tale scelta come un'operazione culturale. In realtà non è un'operazione culturale, perché non raggiunge i miei interlocutori, e non è nemmeno un'operazione economica. Anzi è il segno che ho sbagliato. Detto ciò, si può fare benissimo un libro per 500 lettori, l'importante è saperlo. E poi naturalmente è un problema di prezzo. A questo proposito, a chi mi chiede di abbassare i prezzi di copertina, io rispondo sempre che il prezzo deve consentirmi di ristampare il libro, se per caso andasse bene. E ciò anche in presenza di finanziamenti esterni. Non posso vendere un libro sottocosto, perché se poi lo devo ristampare, invece di guadagnare, allargo il deficit. E naturalmente sarebbe una sciocchezza aumentare il prezzo della seconda edizione.

In passato, negli intellettuali e negli scrittori italiani ha spesso prevalso un certo atteggiamento snobistico nei confronti della ricchezza e del successo. Dal suo osservatorio d'editore, le sembra che la situazione sia oggi cambiata?

Sicuramente c'è stata una grande trasformazione. Una volta lo scrittore vendeva poche copie di un libro, alla cui stampa magari contribuiva anche finanziariamente, ma era risarcito con i consensi della società letteraria che alla fine producevano il prestigio e, attraverso di questo, anche redditi ricavati dalla collaborazione

al giornale, dalla cattedra universitaria e così via. Oggi questi valori letterari sono diventati molto marginali, innanzitutto perché la cultura umanistica e letteraria sta perdendo centralità. Di conseguenza, il prestigio che si ricava dalla pubblicazione di un libro è molto meno visibile e importante di un tempo. Vincere lo Strega vent'anni fa significava entrare in certi salotti, oggi non più: si può restare sconosciuti anche vincendo lo Strega. Ma c'è anche un altro elemento che spiega questa evoluzione. Una volta, almeno nell'immaginario se non nella realtà, i valori artistico-letterari erano considerati valori durevoli; da due o tre decenni, invece, stiamo assistendo alla trasformazione di questi valori in valori effimeri. Non è un problema di qualità del singolo prodotto, ma una tendenza generale, visto che larga parte della cultura contemporanea si ispira a modelli per loro natura effimeri e volatili. Sono opere nate per non durare, che quindi è molto più difficile museificare, far vivere nel tempo e commercializzare sul lungo periodo. Ciò avviene anche nella letteratura, sebbene qui se ne abbia meno coscienza. Scrivendo *I promessi sposi* Manzoni sapeva che avrebbe misurato il risultato sulla lunga durata, affidandosi egli per primo alla gloria dei posteri. Oggi non è più così.

Perché?

Oggi, gli scrittori riscrivono lo stesso libro ogni due anni, pensando che sia più semplice farne uno nuovo che far sopravvivere quello vecchio. In questo modo affidano all'obsolescenza e all'oblio un'opera pubblicata appena due anni prima. Tale situazione evidentemente cambia il rapporto tra l'autore e il libro, anche se per ora non modifica più di tanto il rapporto con il denaro e quindi con gli editori. Ancora oggi, infatti, il 90% degli scrittori, prima di avere successo, sa che non l'avrà. Quindi non è difficile convincere un autore a pubblicare un libro rischiando con l'editore, rinunciando quindi ad anticipi da favola. Senza dimenticare, inoltre, che nel mercato italiano – tendenzialmente povero – non c'è spazio per anticipi da favola. E anche quando qualcuno ottiene anticipi considerati da favola, in realtà questi non sono sufficienti per cambiare la qualità della vita dello scrittore. Insomma, secondo me, non è che oggi gli scrittori siano più interessati al denaro di una volta. Piuttosto è cambiata la misura del consenso culturale, visto che

non esiste più una carriera di scrittore, ma solo il mercato che certifica l'autorevolezza. Gli scrittori ormai sanno che la misura reale del consenso – e quindi dell'apprezzamento e del prestigio – è data dalla terza edizione di un libro più che dal premio letterario. La laicità un poco rozza dell'auditel, quando la si riporta su un terreno dove diventa comunque simbolica, acquista una sua importanza. Così, l'autorevolezza di un soggetto culturale sullo scenario della battaglia delle idee – per usare metafore arcaiche – è data molto di più dal numero di copie vendute che da altri segnali, poiché mancano luoghi autorevoli che certifichino altrimenti la grandezza dell'autore.

Eppure gli autori sono sempre molto sensibili ai riconoscimenti delle recensioni...

Ma solo perché è l'unica forma di pubblicità che spesso possono avere.

Sì, ma forse anche perché, oltre al riconoscimento del mercato, ambiscono ancora al riconoscimento della società letteraria...

È vero, ma solo perché le mitologie faticano a morire. La nostalgia dell'incoronamento di tipo petrarchesco, in Campidoglio con l'alloro, è ancora fortissima, solo che non c'è più il Campidoglio. E anche i premi più ambiti si stanno isterilendo. Naturalmente, non è tutto così automatico, perché altrimenti Gino e Michele sarebbero all'Accademia dei Lincei. E il mercato è ancora guardato al contempo con desiderio e sospetto. E però vero che di fronte alla carenza di strumenti di rilevazione differenti, il metro del mercato ha oggi maggiore legittimità rispetto al passato. Da questa situazione nasce anche il fenomeno largamente diffuso della disaffezione degli autori nei confronti degli editori, fenomeno favorito anche dall'identità sempre meno marcata degli editori. Siccome le differenze tra le maggiori case editrici sono diventate molto labili, o c'è un sistema affettivo e familistico che lega l'autore a una o più persone della casa editrice, oppure si suppone che cambiando editore sia più facile ricontrattare le condizioni di pubblicazione a proprio vantaggio (pensa l'autore, ma anche l'editore), sperando oltretutto di avere un impatto maggiormente innovativo sul mer-

cato, che però per queste stesse ragioni è sempre meno affezionato ai propri idoli. Ormai siamo lontanissimi dall'epoca in cui il processo di commercializzazione delle opere di Gramsci era fatto in maniera lenta e progressiva, creando una catena virtuosa che legava un libro all'altro.

Il venir meno delle differenze tra gli editori ha anche altre conseguenze?

Dal punto di vista dell'editore, avere dei quadri di riferimento ideologico-culturali molto forti facilitava la selezione dei libri da stampare, mentre lavorare all'interno di una griglia culturale mobilissima e fragile rende più difficile le scelte. Nel 1963, per un redattore della Feltrinelli il lavoro era molto più facile: una volta pubblicati Balestrini e Sanguineti, gli altri autori venivano di conseguenza, perché davano una certa connotazione alla collana, che a sua volta connotava chi vi veniva pubblicato. Le caratteristiche della collana contribuivano a selezionare gli autori e quindi anche i manoscritti tra cui scegliere erano molto pochi. Adesso invece tutto è più confuso, non ci sono più collane molto connotate e lo stesso testo è spedito a tantissimi editori. Di conseguenza, siamo tutti costretti a leggere moltissimi manoscritti per stamparne pochissimi, il lavoro di ricerca diventa quindi più complicato. Oltretutto, quando il manoscritto ha una potenzialità di mercato, io come editore aggiungo meno all'identità del libro, visto che la mia connotazione è debole.

L'abbondanza di manoscritti dovrebbe però consentire all'editore di trovare più facilmente il tipo di opere che gli interessano...

Non è detto, perché l'abbondanza non è facile da gestire. Io ho iniziato a pubblicare testi letterari all'inizio degli anni Settanta. Quando annunciavo che volevo fare una collana di narrativa, ricevevo dieci manoscritti, di cui poi quattro furono pubblicati, e alcuni dei miei primi autori sono oggi scrittori riconosciuti, basti pensare a Nico Orengo, Antonio De Benedetti o Aldo Rosselli. E quando scartavo un manoscritto, vedevo che uno o due anni dopo veniva pubblicato da un altro editore. Oggi riceviamo 1.200 manoscritti l'anno, scartandone 1.150, la maggior parte dei quali si

perde senza alcun altro destino editoriale. Inoltre è rarissimo che tra me e un altro editore ci sia competizione su un manoscritto. Insomma sembrano tutti manoscritti in bottiglia, gettati nel grande mare dell'editoria, che arrivano sulla mia spiaggia o su quella di un altro editore per puro caso. E siccome sono arrivati casualmente, non funzionano più i tradizionali meccanismi di fedeltà e complicità tra editore e autore. Oggi l'autore molto spesso è fuori da ogni circuito, non ha contatti, è una sorta di piccola monade chiusa nel suo universo personale, senza particolari relazioni con il sistema letterario. Lo si nota anche dal caso sistematico delle raccomandazioni, le quali, anche quando ci sono, sono talmente generiche e immotivate che influiscono pochissimo. Insomma, in passato esisteva un sistema letterario ed editoriale, rigido e oppressivo quanto si vuole, però funzionante e capace di selezionare i manoscritti e gli autori. Oggi c'è solo una rete a maglie larghissime che di fatto è un filtro che non seleziona nulla. L'editore diventa quindi l'unico vero filtro, mentre in passato era l'ultimo terminale di tutto un sistema, un terminale che oltretutto si collocava in modo tale che solo certe correnti gli portassero determinate bottiglie. Oggi invece tutto è confuso e le bottiglie arrivano casualmente. Questo spiega anche la natura effimera dei libri che, come ho detto, non sono più pensati per la posterità. Oggi i libri invecchiano velocemente, e spesso, appena due anni dopo la pubblicazione, ci si domanda perché mai si siano stampati certi titoli, mentre è ancora chiarissimo perché Pavese o Calvino abbiano scritto certe opere. Oggi gli editori si pentono più spesso e più in fretta, e infatti non sono solo gli autori a essere infedeli: lo sono anche gli editori.

Una delle funzioni dell'editore è anche quella di far crescere l'autore, aiutandolo a lavorare sul testo, orientandolo e incoraggiandolo. Ora che tende a venire meno il rapporto di fedeltà tra autore e editore, tali operazioni hanno ancora un peso?

Paradossalmente contano ancora di più. In passato, la lavorazione del testo – dalla prima idea alla versione finale – avveniva all'interno di una serie di relazioni forti, quindi, quando il testo arrivava all'editore, era un libro che aveva già avuto una sua maturazione. Oggi gli autori lavorano da soli, senza interlocutori, così i testi che arrivano sono ancora molto grezzi. L'editore è il

primo vero interlocutore esterno che dice agli aspiranti scrittori cosa vede nel loro lavoro. Personalmente non credo tanto al lavoro di editing con la matita in mano, non è questo il nostro compito, e anche quando proprio va fatto, si deve sempre procedere con molta discrezione e con interventi molto marginali. È invece molto importante, quando si colgono nel testo spunti interessanti, dialogare con l'autore, spiegargli che cosa si è colto e verificare le sue intenzioni. Gli autori hanno molto bisogno di un confronto di questo genere per riconoscere il grado di successo delle loro operazioni e per far maturare il loro testo.

CRONACHE EDITORIALI

Mica facile fare l'agente letterario

di Martino Marazzi

A quasi vent'anni dalla scomparsa del monopolista Linder, la situazione in cui si trovano a operare i pochi agenti italiani che ne hanno raccolto l'eredità è del tutto mutata. Il contesto editoriale (italiano e internazionale), il sistema dei media, la diffusione dell'informatica e, non ultimo, il gusto del lettore, pongono quotidianamente gli agenti di fronte a nuove difficoltà, da risolvere con quella delicatezza e spregiudicatezza insieme che continuano a rappresentare gli assi nella manica di questo professionista del mercato letterario da noi ancora poco conosciuto.

*Già una volta mi hai imbrogliato, ragazzo mio,
e una seconda non ce la farai più ad abbindolarmi*
Alexander Lernet-Holenia, *Il Signore di Parigi*
nella traduzione di Erich e Dennis Linder

*Non ha senso rimproverare a un venditore
d'essere un venduto!*
Snoopy in una versione di Art Spiegelman

Di che cosa parliamo quando parliamo di agenti? L'agente letterario è tradizionalmente diverso da quello teatrale e dal suo collega che gestisce i rapporti con cinema e televisione. Non è raro il caso di autori che si rivolgano a due agenti distinti, a seconda dell'utilizzo finale del loro prodotto. Ora, *cosa* faccia un agente non rappresenta probabilmente l'aspetto più interessante del suo mestiere: importa invece qualcosa di più personale e impalpabile: importa il *come*, l'abilità nel costruire attorno a uno scrittore una carriera, nel farlo crescere da scrittore a vero e proprio autore, riconosciuto e rispettato come tale. L'agente tesse rapporti: per questo, più ancora della sua *ruse* contrattuale, conta il modo in cui si muove, la sua reputazione, il gusto, la personalità, diciamo pure, quando c'è, il carisma.

Si tenga presente che la situazione italiana, pur avendo subito mutamenti anche traumatici, continua a differenziarsi da quella esistente soprattutto a Londra e New York, dove il *literary agent* non solo è una categoria professionale talmente richiesta da venire indicizzata nelle pagine gialle, ma rappresenta istituzionalmente il tramite imprescindibile per far arrivare un dattiloscritto sulla scrivania di una casa editrice. I dati dei primi anni Novanta parlavano, per il solo mercato statunitense, di una quota di libri *agented* che superava il 90%. Ciò, tra l'altro, ha stimolato da tempo la curiosità degli studiosi: esiste infatti una produzione non trascurabile di indagini sui casi più rappresentativi dei rapporti tra scrittori e agenti. Tra i primi, spiccano i nomi di Conrad, D.H. Lawrence, Scott Fitzgerald, Eudora Welty, Auden; tra i secondi, quelli di J.B. Pinker, A.P. Watt, Curtis Brown, William Colles, Paul Reynolds, Flora Holly, Harold Ober, Elizabeth Nowell. Occorre ricordare anche i nomi di chi, nel mondo angloamericano, ha aperto la strada a questo tipo di ricerche: James West III, Michael Kreyling, Thomas Bonn, Mary Ann Gillies, David Finkelstein. La prossima sistemazione, a Milano, della corrispondenza editoriale del principe degli agenti italiani del secondo dopoguerra, il celebre Erich Linder, l'uomo con «tre teste» (G.B. Guerri), fa ben sperare per l'avvio di un lavoro analogo commisurato alle peculiarità del nostro Novecento letterario.

Parlando di Vittorini, una persona vicinissima a Linder ricordava, con insospettabile nostalgia, di aver portato a termine «bellissimi contratti»; eppure, insistono tutte le parti in causa, il bravo agente vale ben al di là della semplice transazione (sempre meno semplice, a dir la verità). L'agente non può limitarsi a essere un aggressivo *deal maker*, e di fatto la stessa relativa scarsità di agenzie presenti sul mercato italiano suggerisce una maggiore attenzione in senso lato ai valori di qualità dei prodotti rappresentati. Ciò non toglie, primo, che gran parte (gli editoriali più maliziosi sostengono la maggior parte) dell'attività di un agente italiano consista nell'opera di rappresentanza di agenti stranieri («troppo spesso i nostri agenti si limitano a gestire patrimoni creati da altri», osserva un interpellato); secondo, che alcuni agenti percepiscano la «letterarietà» dei nostri scrittori come una caratteristica non del tutto positiva, e che vadano quindi alla ricerca di prodotti di «genere» innovativi nel linguaggio e più al passo con gli umori diffusi.

Più che mero esecutore notarile di un rapporto editore-autore già esistente, l'agente italiano parrebbe avvicinarsi all'altra definizione corrente tra gli stand e le stanze di questo piccolo mondo moderno, quella dello *spin doctor*, colui che sobilla e fa delle "soffiate" a fin di bene. Sempre più spesso è l'editore a consigliare all'autore, dopo il primo contatto e magari dopo il primo libro, di regolarizzare la sua posizione affidandosi a un agente; scomparsa ormai la figura del padre-padrone (ed entrate nell'aneddotica semilegendaria le telefonate domenicali di Arnoldo Mondadori a Linder), l'agente si rivela come colui (per correttezza, quasi sempre colei) che meglio dell'editore e dell'*editor* sa prendere le misure al singolo autore, costruendogli addosso nel tempo una carriera su misura e ragionando sull'investimento che non può essere solo di tipo economico.

Da parte degli editori, entra in gioco anche la volontà (non si può neanche più parlare di tendenza) a scaricare il più possibile: il lavoro redazionale innanzitutto (si veda la proliferazione di studi grafico-editoriali), ma anche il contatto umano con l'autore, che spesso è gravoso e pesante per motivi non trascurabili d'ordine psicologico e per la gestione del tran-tran quotidiano. Si tenga comunque presente che una figura in crescita come quella dello *scout* (di solito al servizio contemporaneamente di una rosa di editori internazionali) segnala l'impegno e la necessità degli editori nello scoprire voci e titoli nuovi, oltreché nel coltivare, per via per così dire preliminare e informale, contatti diretti. D'altra parte, l'agente assolve al compito di cinghia di trasmissione e di camera di decompressione, in un contesto ormai platealmente disumanizzato dove l'area marketing propone titoli alle direzioni editoriali e dove l'enfasi sui ricavi, il budget, le alte tirature ha introdotto una "sana" logica aziendale con la quale il più delle volte lo scrittore non sa o non è interessato a entrare in sintonia. I manager – puntualizza un decano dell'ambiente – puntano forsennatamente a ricavi netti del 10-15% sul capitale investito, quando da sempre l'editoria non rende, in condizioni favorevolmente normali, più del 3-4%. L'agente non deve solo trattare con i "cannibali": ha anche a che fare, da anni ormai, con i metodi e la mentalità dei "nuovi barbari" dei piani alti.

Gli agenti rammentano, però, che altrettanti, se non maggiori, sono i rischi a cui va incontro lo scrittore pubblicato dal piccolo editore. Se non altro per motivi di gestione interna, è difficile

che i grandi carrozzoni editoriali della ridente periferia milanese operino scientemente ai danni di un loro autore – sebbene i pagamenti a quattro, sei o enne? mesi, i rendiconti annuali invece che semestrali, i giochetti micragnosi sulle rese costituiscano il proverbiale aspetto poco edificante... La spregiudicatezza dei piccoli, invece, assume non di rado dimensioni comico-truffaldine. Come dire che la disumanità manageriale sortisce effetti a volte paragonabili alla fumistica cordialità del rapporto personale. Ecco un altro nodo che gli agenti, per esperienza e competenza, sono abituati a sbrogliare.

Si capisce che in tanti casi di autori consolidati la funzione dell'agente diventi quasi "trasparente"; spesso, dopo anni o decenni di carriera, per uno scrittore l'agente risulta semplicemente inutile, per lo meno in Italia, dove il rapporto con l'editore si è consolidato. Ma anche le nostre firme più riconosciute ammettono l'importanza dei loro agenti per la diffusione all'estero. Gli agenti ribattono semmai ricordando l'inconsistenza, ai fini delle vendite, del «mito americano», e l'importanza, per la nostra narrativa, non solo dei tradizionali mercati europei (suscettibili comunque agli ondeggiamenti delle mode), ma anche di quelli latinoamericani e dell'Estremo Oriente (alcuni nostri fortunati scrittori vendono, senza che nessuno se ne accorga, migliaia di copie in Giappone, Corea, persino in Cina). Un agente ci ricorda che si guadagna vendendo i libri, non con gli anticipi.

La professionalità di questo *middleman*, tramontata l'epoca epico-eroica di un Linder che aspetta Solženicyn all'aeroporto di Zurigo per la firma di un contratto, è oggi messa a dura prova da un contesto in continua espansione numerica, reso vulcanicamente caotico dagli utilizzi informatici. Si continua a operare, come abbiamo accennato, in un paese in cui la vetustà del quadro legislativo relativo al diritto d'autore è accresciuta, per usare la vecchia osservazione di Ernesto Rossi, dalla pressoché totale inosservanza delle leggi. Mancano la cultura, la sensibilità e l'abitudine al rispetto (leggi: al pagamento) della merce scritta. Tipicamente, nel caso di un articolo firmato su un giornale, le foto di corredo vengono automaticamente retribuite, il "pezzo" no o chissà: altro pane per i denti dell'agente, e non del più digeribile. D'altro canto, il ventaglio degli utilizzi sul mercato della parola d'autore si è allargato a dismisura: c'è il giornalismo e la scrittura di libretti musi-

cali, ma anche il *merchandising*, la partecipazione a convegni, a campagne pubblicitarie e a pubblicazioni aziendali, l'offerta di sceneggiature e di collaborazioni a sceneggiature (che per lo più, come si diceva, comporta il passaggio sotto la tutela di altre figure professionali). Di conseguenza, si sono ampliate enormemente le tipologie dei contratti: e ancora si attende una regolamentazione giuridico-economica della scrittura in rete. Si noti poi l'importanza sempre maggiore che anche da noi ha assunto in anni recenti il *mass-market* costruito con gli ultraeconomici, che in parte ha colmato le perdite provenienti dal circuito ormai monopolistico dei club del libro.

Dove si esercita, allora, il potere dell'agente? Certo, nella stipulazione dei contratti, anche se questa rimane, per ovvie ragioni, un'area in cui la professionalità si misura anche in rapporto alla riservatezza verso l'esterno, e in cui di conseguenza è più difficile penetrare. Ma la sua attività di mediazione è tanto più proficua e redditizia quanto più genera una sorta di creatività riflessa. L'agente potrà di volta in volta essere un autentico ideatore (quasi un soggettista) di libri, quando dal suo studio escono spunti per progetti, idee-guida per un libro (specie in saggistica o nella narrativa di genere: pensiamo alle collane di varia e di umorismo). L'agenzia letteraria, luogo delle sinergie editoriali, crea e dispensa opportunità di guadagno non necessariamente legate all'oggetto-libro. Ancora, l'agente può proporre un servizio completo e collaborare con l'editore a monte e a valle dell'uscita, nell'*editing* del testo come nella sua campagna pubblicitaria. Crea carriere agendo nel contempo da moltiplicatore di diffusione e guadagni.

Soldi & letteratura: dalla Grub Street vittoriana (in cui Thackeray parlava del suo agente come di un «rifugio») agli uffici odierni, simpaticamente traboccanti di opere originali, scarti d'ogni tipo, fax, foto e dediche dei maestri del brivido e di grandi personaggi della cultura italiana e internazionale, tra corridoi di contratti e ricordi di Calvino e Soldati, di Sartre e degli anni ruggenti del fumetto d'autore, si dispiega una peculiare storia economica, di cui forse non conosceremo mai i numeri e le percentuali, e che si mantiene abilmente in bilico tra sensibilità intellettuale e progettualità concreta. Un altro, forse, di quei «capolavori sconosciuti» di cui parlava il vecchio Balzac.

DAL TESTO AL LIBRO
Il canone
dei risvolti
di Laura Lepri

I risvolti di copertina sono importantissimi. Pure Vittorini aveva intuito, forse prima di altri, che quello spazio vuoto riempibile con un breve testo poteva ricoprire un ruolo fondamentale di mediazione tra autore, editore e lettore. Il risvolto di copertina, infatti, più che essere un secondario paratesto, rappresenta una soglia di ingresso alla lettura, uno strumento capace di "interpretare", "commuovere", "raccontare", "sedurre". Peccato che nell'industria editoriale italiana si dibatta ancora sulla messa a punto di un canone del risvolto, sul suo valore e la sua composizione retorica.

Non fu per nulla contento, Beppe Fenoglio, del risvolto di copertina che accompagnava l'uscita de *La Malora* nel 1954. Anzi fu proprio per colpa di quella manciata di righe se, nonostante l'amicizia con Calvino, iniziò la sua marcia di allontanamento dall'Einaudi. Così, *Primavera di bellezza*, il libro successivo, sarebbe uscito da Garzanti. Ufficialmente furono motivi economici l'oggetto dei suoi malumori, ma in realtà la ruggine aveva cominciato a incrostare i rapporti con l'editore torinese proprio in quella circostanza.

Come tutti i risvolti della collana «I Gettoni», ne era stato autore Elio Vittorini, direttore della collana medesima, nonché intellettuale militante di un'idea piuttosto precisa di letteratura. Pubblicando il secondo libro di Fenoglio – il primo, che ne segnava l'esordio, era stato, nel 1952, *I ventitré giorni della città di Alba* – Vittorini sfruttò lo spazio della bandella – sinonimo di risvolto – per avanzare dei «timori» e per mettere in guardia lo scrittore da tentazioni «passatiste». Temeva, infatti, che «questi giovani scrittori dal piglio moderno e dalla lingua facile», «appena non trattino più di cose sperimentate personalmente, corrano il rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, verso la fine dell'Ottocento, i provinciali del naturalismo, i Faldella, i Remigio Zena», i bozzettisti

insomma. La perplessità non era irrilevante e Fenoglio accusò il colpo constatando con amarezza che ancora prima dell'uscita di ogni recensione era stato considerato «scrittore di quart'ordine». Il rovello gli si addentrò nella mente fino a fargli scrivere nel diario: «Riletto la mia "Malora": mi pare d'aver piantato i paracarri e di non aver fatto la strada». Quel risvolto continuava a bruciargli.

Ma Vittorini era insieme un maieuta e un militante a tempo pieno di una letteratura che fosse esperienziale e nuova, in grado di produrre miti moderni e di salvare, grazie a tale forza palingenetica, il mondo. Anche per questo «I Gettoni» pubblicarono, insieme agli italiani, molti scrittori americani.

Già, «I Gettoni», una collana titolata così «per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con un valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc.», come scrive il suo direttore a Italo Calvino in una lettera del 1951. E per questo progetto Vittorini cercava nuovi narratori, linfa giovane e vitale per le lettere patrie, sperimentali e neo-neorealiste. Ogni occasione era buona per ribadirlo. In ogni luogo, compreso un risvolto di copertina. Tanto più che di quello spazio aveva colto la posizione strategica, a prima apertura di libro, proprio lui, insieme a Valentino Bompiani, nei primi anni Quaranta. E lo aveva utilizzato ampiamente per definire, e indicare ai lettori, gli intendimenti della collana universale «Corona», come segnala Cesare De Michelis nella prefazione che accompagna la raccolta de *I risvolti dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, pubblicata da Scheiwiller nel 1988.

«I risvolti di copertina erano importantissimi. Lo zio Valentino e Vittorini, mio maestro, ce li facevano riscrivere un numero infinito di volte. E sempre all'insegna di uno slogan che insieme avevano coniato: "un occhio allo scrittore e un occhio al lettore". Io ne ho scritti un numero notevole e tutti anonimi. Il periodo del risvolto firmato è venuto dopo. Quando sono cominciati a cambiare i modi di fare i libri. Oggi c'è meno acribia, meno precisione». Il ricordo, e la puntualizzazione, è di Silvana Mauri in Ottieri, donna di straordinaria esperienza editoriale, memoria storica dell'industria culturale italiana – «artigianato d'arte» correggerebbe lei! –, in forza presso la casa editrice dello zio dall'età di diciassette anni.

Anche lo stesso Vittorini riscriveva e limava all'inverosimile

i suoi risvolti. Per amore di chiarezza e di efficacia: ideologica, verrebbe da precisare. Prima di molti, aveva intuito che quello spazio vuoto riempibile da un breve testo – quale era in origine l'aletta piegata della copertina – poteva avere una funzione molto importante nel triangolo ideale, e concreto, che la presenza dell'editore compone, con la sua funzione di mediatore fra scrittore e lettore. E probabilmente fu proprio lui l'iniziatore autorevole di un genere di scrittura di servizio qual è il risvolto di copertina, ennesimo ma non secondario paratesto, soglia di ingresso alla lettura, quando non ne sia addirittura una chiave di interpretazione, decisamente forte nel caso delle bandelle vittoriniane.

Ma evocando termini come scrittura di servizio e interpretazione ci troviamo a ridosso di una biforcazione dentro alla quale, nell'industria editoriale italiana, continua a dibattersi la messa a punto di un canone del risvolto, il suo senso e la sua composizione retorica. Là dove sembra più forte, determinante, il punto di vista dell'editore, la sua concezione editorial-letteraria, piuttosto che il destinatario reale di questa scrittura, il lettore, presenza quest'ultima sempre un po' minimizzata. Soprattutto se il risvolto in questione riguarda la produzione letteraria cosiddetta alta, autoriale.

Un breve, e non esaustivo, sondaggio fra gli *editor* che attualmente si occupano di collane letterarie, italiane o straniere, sembra confermare che la prospettiva, e la retorica, che informano la scrittura di un risvolto, sono tuttora sempre molto individuali e fortemente dipendenti dalla formazione, e dal gusto, di chi lo redige. Al di là di tutte le modernizzazioni, e le omologazioni, paventate o auspiccate, dell'industria editoriale.

Così, piuttosto coerente con la sua idea di letteratura è l'impostazione di Antonio Franchini, *editor* degli scrittori italiani alla Mondadori e a sua volta ottimo scrittore. «Il mio primo intendimento, quando scrivo un risvolto, è di suscitare un'emozione nel lettore che in libreria prenderà in mano per la prima volta quel romanzo. Così la mia scrittura sarà la più creativa possibile e l'andamento più narrativo che saggistico, parallelo alla narrazione. Insomma, racconto quello che succede nel libro, evitando inutili enfasi o lodi. Emozioni e racconto, questi i miei parametri».

«Raccontare ma non troppo, piuttosto alludere» dice invece Elisabetta Sgarbi, responsabile, fra l'altro, della narrativa straniera della Bompiani. «Il primo obiettivo è catturare l'attenzione

del lettore che con il risvolto deve percepire la natura del libro. Per questo, il risvolto deve mimetizzarsi al testo stesso, anticiparne spirito, stile e linguaggio. Deve sedurre, deve evocare più che dire, pur nella chiarezza dell'esposizione. E anche per questo il risvolto firmato mi piace. E poi dà valore aggiunto al testo. Una firma autorevole non viene concessa facilmente. Così come ricorro volentieri ad altri apparati paratestuali, a giudizi già dati da persone o giornali autorevoli, purché siano in forma breve, sintetica. Danno al lettore l'impressione che un autore sia già caro a qualcuno. Creano una sorta di familiarità».

E a proposito di seduzione, e quindi di retorica, stilistica e compositiva, non possiamo non rimandare ai risvolti dei libri Adelphi, la cui impronta è altamente riconoscibile. Il risvolto di un libro adelphiano, sia esso di narrativa o di saggistica, è una sorta di gesto imperioso, che trova forza, avendo concorso nel tempo a solidificarlo, nel marchio di quella qualità di cui ormai l'editore ha convinto molti lettori. E in quanto segnale forte possiede, fra l'altro, funzione annessionistica. È in quella sede, infatti, che inizia l'inclusione del libro proposto nella biblioteca ideale che la casa editrice sta componendo negli anni. Ma con modalità, e intendimenti, che hanno poco a che vedere con una retorica della persuasione rassicurante nei confronti del lettore. Anzi, talvolta perfino sfiorano l'oscurità. Se l'eclettismo, l'anticonformismo, il dandysmo culturale sono le prerogative riscontrabili nel progetto di questo editore, tali peculiarità appaiono anche nei risvolti dei suoi libri.

Non a caso la figura retorica più frequentata è l'ossimoro, la stridente combinatoria dei significati, giocata prevalentemente sull'aggettivazione. «Con questo romanzo labirintico e fulmineo...», potrebbe essere un buon esempio di stile che punta allo sconcerto, teso a ribadire, peraltro, quella fuga dalla banalità che ogni libro siglato Adelphi intende affermare. Al di là del bene e del male, al di là dell'oggettività del libro – basti per tutti, sempre a titolo di esempio, il clamoroso successo de *La lettera d'amore* di Cathleen Schine, un buon romanzo di intrattenimento femminile che dal marchio ha ricavato la sottolineatura del suo elemento più *glamour* –, i lettori italiani hanno premiato questo sigillo doc. Se quel romanzo fosse uscito presso un'altra sigla è verosimile, anche se è ineluttabile restare nel campo delle ipotesi, che in libreria lo avrebbe premiato un numero inferiore di lettori.

Si alludeva a certa cripticità che talvolta il lettore, salvo farsene sedurre, si ritrova costretto a decodificare leggendo i risvolti di copertina. Magari in piedi, davanti a un bancone, nei pochi minuti riservati all'acquisto dei libri, in una posizione logistica non esattamente rilassata o disposta alla concentrazione intellettuale. Ebbene, quello di una certa condensazione concettuale non è il solo o l'ultimo dei segnali che dicono la tendenza a utilizzare per i risvolti una scrittura critica, interpretativa, di secondo grado, una scrittura che commenta invece di informare sul contenuto del libro. Altri ce ne sono, e contraddittori: da una parte il clamore, l'enfasi promozionale, troppo abusata e ormai non più credibile, dall'altra certo ricorso a termini alti, ideologici, *politically correct*, come «etica», «morale» o, un po' in calando ma non senza minori ambizioni fondative, a espressioni esauste come «il potere vivificante della parola».

Nello stilare il suo personale decalogo, Ornella Robbiati, direttore editoriale della Sonzogno, premette che la sua attitudine alla chiarezza probabilmente è facilitata dalla tipologia dei romanzi che pubblica. Marchio popolare per tradizione, la casa editrice del gruppo RCS propone, per lo più, narrativa straniera di intrattenimento. Ma non solo. «Credo che i risvolti siano fra gli elementi decisivi per l'acquisto di un libro» sostiene, concreta. «Per cui devono essere fatti a uso del lettore. Devono raccontare il *plot*, sia pur non fino in fondo, con scrittura chiara ed equilibrata, che non ecceda nei superlativi. E con un'idea critica sul romanzo, ma espressa semplicemente. Talvolta lo chiudo con il resoconto del successo in altri paesi del libro che sto per pubblicare. Per informare, ma anche per finire in crescendo su un ritmo di scrittura che anche un risvolto deve avere. Ritmo compositivo che non necessariamente deve significare densità dello stile, come ogni tanto mi capita di leggere. Ma chissà, forse la produzione più alta è elitaria per sua natura...».

O forse, diremmo noi, è un fraintendimento dal quale gli usi e i costumi del "risvoltese" non riescono a emanciparsi. Come se alto e basso letterario fossero condannati a divergere perfino negli alfabeti degli apparati paratestuali.

Anche perché poi tutto ciò non corrisponde sino in fondo alla pratica. Basta spostare lo sguardo sul prosieguo della vita editoriale di alcuni romanzi per prendere atto che anche i risvolti – che spesso diventano quarte di copertina – cambiano stilemi. Non

appena escono dalla luce dei riflettori delle prime edizioni, si fanno molto più leggibili. Nelle edizioni economiche, evidentemente rivolte a un pubblico più numeroso e più indistinto, il racconto delle trame riacquista valore e presenza, il testo si sintetizza, l'elemento critico si stempera, magari anche correndo il rischio di farsi più banale. Ma il tutto acquista una vigoria contenutistica molto più funzionale all'informazione. Forse è la sede in cui maggiormente la scrittura editoriale si fa di servizio.

A questo punto, insorge un dubbio che riguarda le conseguenze, magari contraddittorie come spesso avviene quando si verificano dei cambiamenti, delle modalità produttive dei libri economici. Premessa vuole che si contempi la pratica da parte degli editori, ormai diventata una consuetudine, di affidarne revisione e preparazione ad agenzie di servizi editoriali esterne a redazioni che sono sempre più depauperate di dipendenti fissi e interni. Viene da chiedersi, dunque, se non provenga proprio da lì, da luoghi satellitari ma lontani da logiche troppo autoreferenziali e centripete, un'idea di scrittura per i risvolti che sia più attenta ai bisogni del consumatore.

Resta, infine, qualcosa da dire sul punto di vista dell'autore. Succede che talvolta rediga egli stesso il risvolto, succede anche che intervenga sulla scrittura altrui. E, se la sua forza contrattuale glielo consente, succede perfino che eserciti il potere di fermare la stampa del libro se il risvolto non è di suo gradimento o se non contiene i superlativi che lui ritiene debbano comparirvi.

Beppe Fenoglio, il risvolto della sua *Malora*, lo lesse stampato.

DAL TESTO AL LIBRO Gli umanisti navigano poco

di Fabio Ciotti

Il panorama dei siti culturali e letterari si mostra ancora carente soprattutto dal punto di vista qualitativo. Non mancano comunque le esperienze interessanti come i progetti per la creazione di biblioteche digitali o la comparsa dei primi portali culturali, mentre le riviste letterarie on-line proliferano, anche se spesso a modesto livello. Senza contare poi la funzione di mediazione culturale che stanno assumendo le librerie in rete. In conclusione, un panorama poco soddisfacente sul piano dei contenuti, che necessita di un maggior impegno da parte dell'intellettualità umanistica nel mondo della comunicazione on-line.

Il quadro generale

Il 2000 può senza dubbio essere considerato l'anno in cui Internet ha finalmente acquisito la natura di fenomeno di massa anche nel nostro Paese. Sebbene le statistiche relative agli utenti della rete siano notoriamente poco attendibili, anche i dati più pessimistici indicano ormai prossimo ai 10 milioni il numero di persone che la utilizzano, almeno in modo saltuario. Tassi di crescita paralleli si sono registrati anche nel numero di siti web che offrono contenuti in lingua italiana. D'altra parte, anche senza far ricorso ai dati forniti dagli istituti di ricerca sociometrica, la rilevanza del fenomeno Internet è testimoniata dall'importanza che la rete ha assunto nel dibattito economico, nella comunicazione sociale, e persino nel costume e nel senso comune.

A fronte di questa esplosione, come si colloca il mondo della cultura letteraria italiana nei confronti della rete? Se si analizza il dibattito culturale e letterario degli ultimi anni, si può osservare come i temi legati alle nuove tecnologie del sapere abbiano registrato un certo successo. Tuttavia, in generale, gran parte di tale dibattito si è articolato intorno alla *querelle* sul «futuro del libro» o alla presunta opposizione tra «Internet e libri» (con tutte le possibili varianti come «Internet e cultura testuale», «Internet e lettura», «nuovi media e letteratura»). Insomma, l'attenzione degli intellettuali si è rivolta prio-

ritariamente alle possibili conseguenze che il nuovo medium telematico avrebbe sulla produzione e soprattutto sulla fruizione (invero piuttosto malandata per proprio conto) di libri e affini.

Come sempre avviene quando si riflette sui rapporti tra tecnologie e cultura in questi termini, il dibattito si è polarizzato sulla classica dialettica tra posizioni apocalittiche (maggioritarie) e integrate. E anche le argomentazioni portate a sostegno dell'una o dell'altra tesi, invero, non sono molto dissimili da quelle che animarono la polemica sui mass media degli anni Sessanta. Questa riedizione, riveduta e corretta, di temi e argomenti ormai datati desta non pochi sospetti. Viene da pensare che a molti dei nostri intellettuali e scrittori sfugga, o almeno appaia poco chiara, la reale natura e portata della trasformazione indotta dai nuovi strumenti di comunicazione del sapere.

A sostegno di questa ipotesi si può portare la constatazione del fatto che i temi culturali hanno scarso rilievo nella comunicazione on-line. Infatti, almeno per ora, la presenza su Internet di risorse culturali, e segnatamente letterarie, è piuttosto carente non tanto e non solo dal punto di vista quantitativo quanto, soprattutto, da quello qualitativo. Sembra che gli intellettuali e gli scrittori italiani, anche quelli che si annoverano tra gli integrati, pur essendo attratti dalla polemica teorica, siano poco interessati a sperimentare direttamente le opportunità che questo nuovo mezzo potrebbe portare alla comunicazione culturale.

Se questo è il quadro generale, si deve rilevare come non siano mancate esperienze e sperimentazioni interessanti e soprattutto come, negli ultimi anni, si siano manifestati segnali importanti di una inversione di tendenza. Per fornire un quadro, ovviamente parziale, di queste esperienze, proponiamo una tassonomia delle risorse di rete che offrono (in tutto o in parte) contenuti attinenti a temi culturali e letterari. In base a questa nostra classificazione distinguiamo le risorse letterarie su Internet in tre categorie principali: risorse accademiche specialistiche; siti di divulgazione e di mediazione culturale; siti commerciali.

Risorse accademiche specialistiche.

Sebbene con un certo ritardo, la comunità accademica umanistica e letteraria italiana ha iniziato a utilizzare Internet come mezzo di

diffusione per la comunicazione scientifica specialistica e come luogo di archiviazione e distribuzione del patrimonio testuale. Soprattutto in questo secondo ambito l'Italia ha iniziato a colmare il divario con altri paesi, con la realizzazione di due importanti progetti di biblioteche digitali della letteratura italiana.

Il progetto CIBIT (Centro Interuniversitario Biblioteca Italiana Telematica, cibit.humnet.unipi.it), che raccoglie undici università, ha realizzato una biblioteca digitale basata sul software di analisi testuale DBT, sviluppato presso l'Istituto di linguistica computazionale di Pisa. La collezione testuale del CIBIT ammonta a oltre un migliaio di titoli che si collocano nell'ambito della tradizione letteraria italiana, ma contiene anche testi di carattere storico, giuridico, politico, filosofico e scientifico. Il sistema permette di effettuare ricerche e concordanze direttamente on-line, sebbene soffra di alcune limitazioni legate al formato in cui sono stati codificati i documenti, e alle tecnologie utilizzate per consentire l'accesso in rete, che richiedono agli utenti la disponibilità di risorse computazionali piuttosto elevate.

Il progetto TIL (Testi Italiani on-line, til.let.uniroma1.it), invece, vede la partecipazione di sei università, coordinate dal Dipartimento di studi linguistici e letterari di Roma «La Sapienza». Si tratta di un progetto ancora in fase sperimentale che raccoglie alcune centinaia di opere della tradizione letteraria italiana. I testi, codificati in formato SGML/TEI, sono interrogabili mediante una semplice interfaccia web, sfruttando le informazioni strutturali veicolate dalla codifica. Alcuni testi presenti nella biblioteca digitale, inoltre, sono corredati da un serie di materiali introduttivi e di contesto, che servono a fornire agli utenti nozioni di base relative alle opere archiviate.

Meno positiva è la situazione relativa alla comunicazione scientifica e didattica. Infatti, sebbene non manchino siti dedicati agli studi letterari, contenenti materiali scientifici e didattici (ricordiamo ad esempio il Centro Ricerche Informatica e Letteratura, crilet.let.uniroma1.it), la presenza su Internet dell'editoria accademica è invece assai carente. Delle decine di riviste specialistiche di ambito letterario, quasi nessuna ha una edizione su web (accessibile gratuitamente o a pagamento). Eccezione degna di nota è quella di «Studi di Estetica» (www.unibo.it/estetica), fondata da Luciano Anceschi nel 1973, e oggi presente anche in rete con una

selezione di articoli e la ristampa di alcuni dei testi storici. Altrettanto desolato è il panorama delle pubblicazioni nate direttamente per la rete. Anche qui con una eccezione degna di nota, rappresentata dalla newsletter «Bollettino 900», curata da un gruppo di giovani ricercatori dell'Università di Bologna. Viene distribuita sia tramite posta elettronica sia su web (www.comune.bologna.it/iperbole/boll900), e ospita interventi critici, polemiche culturali, articoli e saggi, recensioni e annunci di convegni.

Siamo ancora lontani dai livelli raggiunti nel mondo accademico statunitense dove (anche per motivi economici) la distribuzione on-line è ormai un fatto acquisito, e non mancano gli esempi di riviste nate direttamente sulla rete. Basti ricordare il caso paradigmatico della rivista «Post Modern Culture» (jefferson.village.virginia.edu/pmc), uno dei più rilevanti luoghi di dibattito teorico sui temi del postmodernismo, che ha ormai una storia decennale. O l'importante progetto Muse (muse.jhu.edu) della John Hopkins University che, mediante sottoscrizione di un abbonamento, permette di ricercare e consultare le edizioni elettroniche di molte prestigiose riviste di ambito umanistico (ricordiamo, tra le altre «The Henry James Review», «Imagine», «Philosophy and Literature», «New Literary History»).

Risorse di divulgazione e di mediazione culturale

Sotto l'etichetta generica di risorse divulgative e di mediazione culturale si annovera una serie di iniziative editoriali on-line piuttosto eterogenea, ma caratterizzata dal fatto di rivolgersi a un pubblico (più o meno) ampio di utenti colti e interessati ai temi del dibattito culturale e letterario. Si tratta di quell'area di pubblicazioni in rete che assolve la funzione di mediazione culturale che nel Novecento è stata tradizionalmente svolta dalle riviste e dalle pagine culturali dei giornali e dei periodici. È in questa area che si sono registrate alcune delle novità più interessanti nel panorama dell'offerta informativa culturale on-line. In questa categoria possiamo distinguere diverse tipologie di siti: i portali culturali veri e propri; le riviste on-line di livello qualitativo alto; la galassia di siti e riviste amatoriali.

Con il termine «portale» si intende una classe di siti che in-

tendono proporsi come luoghi di accesso privilegiato alla rete per gli utenti Internet. La crescita di questi ultimi, infatti, ha reso economicamente vantaggiosa la creazione di siti in grado di catturare il maggior numero di navigatori per il più lungo tempo possibile, in modo da vendere spazi pubblicitari a tariffe elevate. Il fenomeno in un primo momento ha portato alla proliferazione di portali generalisti che, come le reti televisive, si rivolgono a un pubblico indifferenziato con una offerta di informazioni e servizi orizzontale e scarsamente qualificata. Recentemente tuttavia l'attenzione si è rivolta anche ai cosiddetti «portali verticali», siti dedicati a temi specifici in grado di attirare fasce di utenza ben definite. In questo modo, infatti, il minor numero di contatti viene bilanciato dalla maggiore predisposizione dei navigatori a recepire informazioni commerciali mirate.

È in questo contesto che si collocano i primi portali verticali dedicati a temi culturali e alla analisi e recensione di libri e pubblicazioni tradizionali. A dire il vero l'offerta è ancora limitata, e le potenzialità della rete poco sfruttate. Ma alcune esperienze sono comunque degne di nota. Tra queste la prima, anche per longevità, è Alice.it (www.alice.it), il portale dedicato ai libri realizzato da Informazioni Editoriali. Si tratta di un sito ben fatto, che offre notizie e informazioni legate al mondo della cultura e al mercato librario, una serie di indici sistematici di risorse culturali e editoriali presenti su Internet, e una vera e propria rivista on-line «Caffè Letterario» che pubblica brevi recensioni, anticipazioni editoriali e interviste con autori.

Caratteristiche strutturali in parte simili ha Katalibri (www.kwlibri.it), il portale culturale della galassia Kataweb (Gruppo l'Espresso), che offre informazioni sulle uscite editoriali in vari settori, e ospita forum ai quali possono partecipare gli utenti. In questo caso tuttavia il livello qualitativo dei contenuti originali è più alto, in particolare per quanto riguarda le recensioni, poiché Katalibri si avvale della collaborazione di firme prestigiose grazie al legame con il gruppo editoriale di cui è espressione.

Un esperimento assai interessante, soprattutto per il modo in cui esplora le frontiere della comunicazione multimediale in rete, è «RaisatZoom» (www.raisatzoom.com). Si tratta di un progetto di RAI Sat, curato da Nanni Balestrini e Maria Teresa Carbone che, avvalendosi delle risorse della rete televisiva, si propone di fornire contenuti e dibattito culturale in rete affiancando la comunicazione

scritta con interviste, interventi e letture testuali condotte dagli stessi autori in audio e video digitale. A tutto ciò si affianca EMMA, una enciclopedia multimediale *in progress*, caratterizzata da una altrettanto ricca quantità di contenuti e da collegamenti a siti e risorse estere dedicate ai temi oggetto di ciascuna voce. Il risultato è sicuramente un ottimo esempio di integrazione tra modalità comunicative diverse.

Suscita invece molte perplessità l'arrivo in rete della Mondadori con il suo progetto «Scrittoriincorso» (www.scrittoriincorso.net). Il portale culturale del gigante editoriale italiano è costituito da un insieme di siti dedicati alle firme più prestigiose del suo parco autori. Tuttavia piuttosto che curare la qualità dei contenuti e l'interconnessione con risorse esterne, si è puntato sulla spettacolarità grafica di ciascuno di questi siti. Al di là dell'effetto spettacolare però, delle scarse notizie biografiche e bibliografiche resta assai poco nella memoria dell'utente. L'unico, ma importante, elemento di novità è dato dal fatto che ognuno di questi siti permetterà (nel momento in cui queste pagine saranno pubblicate l'iniziativa dovrebbe essere operativa) di acquistare e scaricare i testi dell'autore sotto forma di *e-book* per la piattaforma Microsoft Reader. Mondadori è stata la prima editrice italiana a inserirsi nel nascente mercato dei libri elettronici. Un mercato che ha suscitato un intenso dibattito e una grande mole di investimenti nel mondo editoriale statunitense, dopo che Stephen King ha deciso di pubblicare un racconto (*Riding the Bullet*) e un romanzo (*The Plant*) esclusivamente in questo formato, riscuotendo un successo al di là delle previsioni.

Passando al settore delle riviste letterarie il panorama si fa più ricco e articolato, ma l'interesse di queste esperienze dal punto di vista della qualità e affidabilità dei contenuti assume un andamento decisamente piramidale. Al vertice si pongono pochissime pubblicazioni supportate da redazioni professionali. Tra queste ricordiamo Pickwick (www.pickwick.it), che si presenta come un sito di frontiera tra il portale e la pubblicazione periodica. Accanto a recensioni, interviste e notizie di ambito culturale vi trovano spazio giochi e contributi dei lettori, senza però concedere eccessivamente al dilettantismo. Un'altra rivista di buon livello è «Erewhon» (erewhon.ticonuno.it): non si tratta propriamente di una rivista letteraria quanto piuttosto di un magazine culturale particolarmente attento alle culture di rete, ma il taglio dei contributi è sempre molto

interessante e originale. Anche Caffè Europa (www.caffeeuropa.it), fondata da Giancarlo Boselli e Riccardo Staglianò, tratta principalmente argomenti politici e sociali, ma ha una sezione dedicata ai libri che ospita tanto recensioni quanto articoli di taglio più generale.

Un discorso a parte merita la rivista «Karenina.it» (kareninaweb.web.com), fondata da Caterina Davinio. Si tratta, infatti, dell'unica rivista letteraria italiana in rete che si pone in modo programmatico come luogo di sperimentazione e di riflessione teorica in ambito letterario e artistico. Intorno al progetto circolano una serie di artisti di avanguardia, critici e teorici come la stessa Davinio, Ida Gerosa, Mirella Bentivoglio, Antonio Caronia, Gio Ferri, Francesco Muzzioli, Clemente Padin, Philadelpho Menezes, Nando Vitale. I terreni di sperimentazione estetica sono quelli della poesia viva (che caratterizza anche la esuberante grafica del sito), videoarte, videopoesia, narrativa e poesia ipertestuale e web art, temi sui quali vertono anche la maggior parte dei contributi teorici e critici.

Scendendo progressivamente lungo la piramide cui abbiamo fatto cenno si incontra una vasta congerie di siti letterari che vanno dal livello dilettantesco ma pur sempre di qualità, al circolo di poesia amatoriale. Tra i primi ricordiamo DADAmag (dadamag.agonet.it), una delle esperienze più interessanti e longeve, che ospita sia articoli critici, recensioni e interviste ad autori affermati, sia testi inviati da aspiranti narratori e poeti. Sempre dedicato agli autori non professionisti è il circolo letterario Fabula (www.fabula.it), che raccoglie esemplari di quella letteratura sommersa finora condannata a languire nei cassette. Dedicato a questo universo di autori, «Fabula» ha bandito varie edizioni del concorso *Il tacchino letterario*, in cui i partecipanti devono scrivere un breve racconto a partire da uno di tre incipit, redatti da alcuni scrittori di fama.

Il successo di questi siti letterari dimostra come la frequentazione di Internet tenda a liberare le energie creative di persone che non sarebbero mai state in grado di pubblicare nel contesto delle tradizionali tecnologie della stampa. Naturalmente, restano i dubbi sulla qualità letteraria di questi scritti, anche se non mancano i casi di giovani autori che, partendo dalla pubblicazione sulle riviste amatoriali on-line, sono approdati al mercato editoriale *mainstream* (ad esempio ricordiamo i casi di Matteo Galiano, Marco Drago e Massimiliano Sossella).

I siti commerciali

L'ultima categoria di siti cui dedichiamo la nostra attenzione è quella delle iniziative commerciali vere e proprie legate al mondo dei libri. Ci riferiamo in particolare alle librerie on-line che sono nate sulla scia del colosso statunitense Amazon (www.amazon.com). In questo settore il nostro paese annovera due esperienze di grosso peso: «Zivago» (www.zivago.com), realizzato da Feltrinelli e Gruppo l'Espresso, e «Internet Bookshop Italia» (www.internetbookshop.it), realizzato dalla omonima libreria on-line inglese in collaborazione con Informazioni Editoriali.

Naturalmente in questa sede non ci soffermeremo sugli aspetti economici legati alla distribuzione on-line di libri. Ciò che ci interessa mettere in evidenza è piuttosto il fatto che questi siti stiano assumendo anche un ruolo di mediazione e promozione culturale. Infatti, le strategie di marketing messe in atto al fine di catturare il maggior numero di contatti e di concretizzare questi ultimi in transazioni economiche portano ad affiancare al servizio di commercio elettronico una serie di servizi che offrono al lettore informazioni e approfondimenti sui titoli in vendita.

Tra questi servizi si annoverano: brevi descrizioni del contenuto di un libro; recensioni e percorsi di lettura, talvolta affidati a personaggi noti (in particolare viene sfruttato il genere «consigli di lettura di...»); commenti dei lettori e sistemi di *cross-selling* che indicano all'eventuale compratore i titoli di argomento simile che altri utenti hanno acquistato; forum di discussione cui gli utenti possono partecipare; interviste ad autori e critici. Da questo punto di vista assai interessante è la sezione «Radio Zivago» dell'omonima libreria on-line che contiene una serie di interviste in audio o video, brani musicali (il sito, infatti, vende anche prodotti musicali), e letture di opere letterarie.

Considerazioni finali

La breve rassegna proposta nelle pagine precedenti, pur senza aspirare alla esaustività, ha cercato di fornire un quadro di quanto attualmente la rete italiana offre nel campo della comunicazione letteraria e culturale in genere.

Quali conclusioni possiamo trarre? Come abbiamo anticipato in apertura, il dato più rilevante è la relativa scarsità di iniziative che si pongano a un livello qualitativo alto, sia nel circuito della comunicazione scientifica propriamente detta, sia in quello della mediazione culturale non specialistica.

Le ragioni di questa situazione sono diverse. Da un lato gioca un ruolo molto rilevante l'atteggiamento anti-tecnologico che caratterizza il sapere umanistico, soprattutto nel nostro Paese dove l'influenza più o meno sotterranea dell'idealismo crociano ha caratterizzato impostazioni teoriche assai distanti se non addirittura opposte. Si tratta di una nota vicenda sulla quale non mette conto soffermarsi in questa sede. Collegata in parte a questa dominante culturale è la scarsa reattività del mondo accademico umanistico, che sembra ancora non cogliere le opportunità che la diffusione dei nuovi media può aprire per i saperi umanistici, adeguatamente rinnovati. Ma un ruolo altrettanto importante è giocato dalla poca attenzione che gli attuali protagonisti del mercato dei nuovi media, in particolare quelli legati al mercato dei contenuti, hanno mostrato verso la comunicazione culturale di livello qualitativo medio-alto.

D'altra parte anche i segnali di inversione di tendenza in questo ambito non sono garanzia di un innalzamento del livello qualitativo dell'offerta informativa. Anzi, la funzione di mediazione culturale che progressivamente stanno assumendo i siti orientati alla vendita di prodotti editoriali, pur se va considerata un fenomeno interessante, pone dubbi circa la qualità e la neutralità dei giudizi critici che in tale contesto possono trovare espressione. Se è vero che l'istituto della recensione ha subito un degrado anche sui media tradizionali (dove le pressioni provenienti dagli operatori del mercato editoriale spesso hanno la meglio sulle considerazioni di merito) è altrettanto vero che in rete la mediazione culturale rischia di trasformarsi *tout court* in promozione.

L'unico modo per arginare queste tendenze è la diffusione di iniziative editoriali on-line che sappiano valorizzare i contenuti del sapere umanistico e letterario. E questo, si badi, non vuol dire rinunciare ad affrontare la sfida del mercato. Molte esperienze statunitensi dimostrano come la comunicazione culturale possa attirare utenti anche senza rinunciare alla qualità e al rigore. E la recente attenzione verso i portali verticali di ambito culturale ne è

una testimonianza. Oltre alle esperienze in corso, anche Feltrinelli (che già anima, insieme al Gruppo l'Espresso, la nota libreria online Zivago) ha annunciato un progetto in questo settore; e non mancheranno nei prossimi mesi ulteriori iniziative da parte di prestigiosi nomi del settore editoriale italiano. Ulteriore elemento propulsivo, infine, sarà rappresentato dalla diffusione degli *e-book*, che costituiranno probabilmente la maggiore novità nel mercato editoriale dei prossimi anni.

Investire risorse nella cultura on-line, insomma, si potrebbe rivelare anche una valida strategia di sviluppo economico. E una svolta in questo senso è tanto più auspicabile nel nostro Paese che, proprio grazie alla ricchezza del suo patrimonio culturale, può giocare un ruolo da protagonista nella competizione che caratterizzerà l'arena dei nuovi media per i prossimi anni: la creazione dei contenuti da immettere nel circuito della comunicazione digitale.

LE VIE DELLA
PROMOZIONE
Lanci divistici
e pubblicità austera
di Enzo Marigonda

Perché un autore possa incontrare il proprio pubblico non basta che il suo libro sia pubblicato, occorre che sia pubblicizzato: deve cioè affidarsi alle regole del marketing. Ma c'è pubblicità e pubblicità. Le grandi promozioni, i lanci divistici vengono riservati solo a libri di figure di spicco della tv, della politica, dello spettacolo e dello sport; agli altri rimane, per lo più, la sintetica segnalazione su quotidiani e periodici. Esistono però varie tecniche che consentono di valorizzare l'attrattiva del testo, soprattutto di narrativa, sempre facendo perno sulla personalità dell'autore.

Il sogno di qualsiasi libro, la sua legittima aspirazione, è finire tra le mani di qualcuno, se non proprio di ognuno. Qualcuno che sappia prendersene cura, leggerlo, apprezzarlo, utilizzarlo, eventualmente donarlo. Tuttavia, per aver buone probabilità d'incontrare il proprio pubblico, non basta che il libro sia pubblicato, ma occorre che sia anche pubblicizzato: ne va della sua stessa sopravvivenza, sia culturale sia materiale.

Se vuole ottenere un minimo di attenzione, se non di fama, il libro deve dunque affidarsi alle tecniche e alle regole del marketing che si applicano alla commercializzazione di qualsiasi altro prodotto di marca, sperando che l'editore decida di offrirgli un sostegno pubblicitario adeguato. Nelle situazioni più fortunate, soprattutto quando l'autore può già contare su una buona base di successo e di notorietà, il lancio avviene in grande stile e il libro viene trattato come una vera star: apparizioni in TV, recensioni, interviste radiofoniche, presentazioni, premiazioni, conferenze, materiale illustrativo al punto di vendita, e così via. Più che di "pubblicità" in senso stretto, in questi casi è corretto parlare di "promozione": un insieme di misure volte a stimolare l'interesse dei potenziali lettori, più o meno dispendiose, e soprattutto *ad hoc*, mirate, specifiche, cioè pensate e attuate in funzione delle caratteri-

stiche peculiari di un certo autore (Baricco non avrà lo stesso trattamento di Grisham, di Camilleri, di Allende), o di un determinato titolo o filone tematico (vedi il caso di *Ramses*). Il valore – e il ritorno economico – delle iniziative per il lancio e la promozione di un nuovo prodotto-libro dipenderanno dal loro grado di coerenza complessiva, dalla concentrazione nel tempo, dall'abilità di manovra dell'editore.

Per molti aspetti, ogni lancio fa storia a sé, anche a causa della forte personalizzazione e della generale tendenza a valorizzare le componenti divistiche e d'immagine dell'autore. Diventa perciò difficile rintracciare abitudini, regole, ricorsi: prevale l'irripetibilità dell'evento, come per una nascita o un'inaugurazione.

Il carattere di evento e i risvolti mondani si accentuano quanto più l'autore è una celebrità, un personaggio, detentore di un'immagine e di un nome la cui risonanza eccede i confini del mondo dei libri. A ben vedere, se l'autore – a volte, per la verità, semplice committente che si serve di un *ghostwriter* – è figura di spicco della TV, della politica, dello spettacolo, dello sport, dell'economia, o anche soltanto della cronaca rosa o nera, il prodotto da promuovere non sarà tanto il libro (o lo sarà solo in apparenza, strumentalmente), bensì il personaggio stesso. Ciò che conta (per l'autore) è, appunto, l'avvenimento: la produzione e l'esistenza fisica del libro, con i suoi connotati di prestigio e le suggestioni di permanenza nel tempo, mentre le qualità intrinseche dell'opera sembrano irrilevanti e di fatto rimangono in secondo piano, al di là degli elogi di chi "deve" parlarne bene.

Anche l'eventuale successo del libro non si appoggerà propriamente a ragioni estetiche o culturali, ma piuttosto a spinte effimere di curiosità, a urgenze di tipo voyeuristico (retroscena, debolezze, panni sporchi) o presenzialistico (non rimanere indietro, non essere tagliati fuori dagli avvenimenti), che trovano senso all'interno di un culto (a volte anche negativo e rovesciato) per questa o quella celebrità.

Del resto, siamo di fronte a una produzione editoriale spesso "istantanea", di taglio autobiografico, memorialistico o di saggistica leggera, che di solito non si pone espliciti obiettivi artistici o scientifici. E il pubblico stesso che risponde positivamente a simili proposte editoriali non intrattiene un rapporto particolarmente assiduo e qualificato con il mondo dei libri.

Notoriamente, in Italia i lettori deboli sono la grande maggioranza, stando ai dati di ricerca sull'argomento, sempre piuttosto sconsolanti. D'altronde, il mercato italiano dei libri – non scolastici – è un mercato piuttosto statico e modesto: circa la metà della popolazione italiana adulta non compra né legge neppure un libro nel corso di un anno. In queste condizioni, è proprio la massa dei lettori deboli o saltuari (un solo libro o pochi libri all'anno) che determina le grandi tirature e contribuisce in modo rilevante al successo degli scrittori di *fiction* che vendono meglio – i vari De Carlo, Tamaro, Pennac, Cornwell, King, Montalbán, Crichton, e via dicendo. Le maggiori campagne di promozione e pubblicità libraria a sostegno dei potenziali best seller devono puntare, per forza di cose, su questo pubblico.

Se è vero che l'italiano medio legge pochino (non solo i libri, ma anche i giornali e la carta stampata in genere) ed entra malvolentieri in libreria, non fa meraviglia il fatto che non sia particolarmente toccato dalla pubblicità libraria di tipo più canonico: gli annunci – spesso piuttosto piccoli: riquadri colonnine talloncini, più che pagine intere – su quotidiani, periodici, riviste specializzate o supplementi letterari. Diversamente da quanto accade per tanti altri beni e servizi di largo consumo, dunque, la pubblicità del prodotto-libro sembrerebbe riguardare primariamente un pubblico relativamente ristretto di acquirenti/lettori sufficientemente stabili e regolari, il cui numero si può stimare intorno al milione e mezzo di persone.

Considerando nel suo insieme la pubblicità libraria classica, si ha conferma del suo carattere quasi specialistico. Sono per lo più comunicazioni piuttosto sobrie, per non dire severe, che non sembrano proprio progettate con intenti di stupefazione o provocazione, come succede per molte altre categorie di prodotti. Nella pubblicità dei libri si rinuncia a ogni tentativo di valorizzare le qualità materiali e sensoriali dell'oggetto, che sono invece esaltate al massimo grado quando il bene da pubblicizzare è un'automobile, un gelato, un paio di scarpe. Non è solo questione di minori possibilità e volumi d'investimento, ma piuttosto di un limite espressivo intrinseco – o di un'autolimitazione – ben visibile soprattutto in TV, dove il libro, inteso come oggetto materiale, si trova in fondo sempre un po' a disagio e fuori posto, come certi intellettuali di

prestigio ma un po' all'antica, troppo colti, cauti e analitici per poter risultare minimamente telegenici e catturanti. Ma anche in un contesto molto meno estraneo – il supporto cartaceo, la pubblicità sul mezzo stampa – sono rari gli esempi di rappresentazione visiva miranti a (e capaci di sortire) un effetto di seduzione diretta, affidata ai meriti percettivi del libro.

Il motivo non è così difficile da individuare: la veste esteriore non riesce a dar conto, se non alla lontana, in misura ridotta e in forma indiretta, dei contenuti e dei valori del testo che essa racchiude e nasconde. Mentre un cd o, ancor più, un film su videocassetta possono comunicare qualcosa di sé, e mobilitare un processo di seduzione e suggestione profonda, attraverso il *front cover*, che si pone in una relazione di tipo analogico con i loro contenuti, l'operazione è ben più problematica per un libro, tant'è vero che classicamente, e tuttora in tantissimi casi, la copertina è "astratta", priva d'immagini o comunque non figurativa.

In effetti, per ciò che riguarda le pubblicità dei libri su quotidiani e periodici, risulta facile constatare la loro impostazione meramente enunciativa: titolo, autore, casa editrice e niente più. A volte si pubblicizza un singolo titolo, a volte una collana, oppure la produzione più recente di un editore, sempre rimanendo sul registro della pura elencazione. Altre volte ancora ci si concede qualcosa in più, spingendosi fino alla riproduzione della copertina e introducendo quindi, per quanto timidamente, un appiglio visivo, finalizzato alla migliore riconoscibilità, ma l'impostazione di fondo non cambia. Un'ispirazione così strettamente informativa induce a distanziare gli annunci librari dalle consuete pagine pubblicitarie di altro tipo, suggerendo semmai una parentela con i piccoli annunci economici per trovare lavoro o vendere un appartamento, stereotipati e privi di qualsiasi elaborazione espressiva originale. Il carattere di pura enunciazione sembra rispondere a una funzione puramente pratica e ad un implicito intento autoselettivo: chi conosce e ama quel dato autore, chi è sensibile al titolo o interessato all'argomento riceve il messaggio, mentre tutti gli altri passano oltre come se non ci fosse, ma poco importa, perché proprio la loro distrazione chiarisce che in fondo non si tratta di autentici lettori potenziali.

Quando però si decide di osservare più da vicino gli annunci pubblicitari di libri nella loro pluralità, emerge una somma di tratti peculiari e aspetti differenziali, che sollevano queste co-

municazioni dal livello della semplice informazione o elencazione e le caricano di significati e sfumature espressive ulteriori.

Un carattere comune a tutte le comunicazioni è la ricerca di un effetto di appartenenza e di sufficiente distintività, così da evitare per quanto possibile i rischi di confusione con le case editrici concorrenti. Oltre alla presenza del logo e del marchio dell'editore (talvolta corredato dal sito Internet), è di rigore quindi mantenere la medesima apparenza grafica – tipo e corpo dei caratteri, proporzioni relative delle unità di testo, ecc. – che poi si ritrova in concreto nell'oggetto-libro. Anche la più cruda elencazione non può prescindere da tale preoccupazione di coerenza e riconoscibilità. Semmai, più spesso, ci s'imbatte in timidi accenni di abbellimento: un fregio art nouveau (Adelphi), un marchio (il cielo stellato di Bollati Boringhieri) evidenziato e tagliato in modo elegante, un montaggio vagamente estroso e mosso (il Mulino). Viene dunque ad ampliarsi il repertorio degli strumenti per rendere più articolato e identificabile il singolo annuncio, talvolta cogliendo anche l'occasione per rimarcare l'interesse o la novità di un paio di titoli privilegiati su un elenco di molti, mediante l'inserimento di piccole, appropriate figurette (Cortina).

In una prospettiva più tradizionale (pubblicitariamente parlando), distinta dalla mera funzione di aggiornamento (la scritta «Novità» più il nome della casa editrice), altri annunci s'impennano sulla scelta di una *headline* che cerchi di dare senso e unità alla congerie dei titoli, sovente disparati: «Il gusto di conoscere. Il piacere di leggere» (Rizzoli), «Né leggeri, né pesanti» (i libri di base del Mulino), «Leggere la contemporaneità» (quattro titoli Einaudi di varie collane).

Il compito di trovare una formula pertinente, che si applichi all'inevitabile eterogeneità dei titoli più recenti, e che sappia andare oltre l'esortazione generica a una lettura non troppo punitiva, non è certo facile. Molti infatti seguono un altro percorso, cercando di conferire più rilievo alle singole opere, in modo che queste si diano a vedere nella loro individualità, ben delineate sullo sfondo della produzione rimanente. A partire da tale esigenza di valorizzazione di singoli titoli – da bilanciare con un'esigenza di equità rispetto alla concorrenza interna degli altri titoli che condividono lo stesso spazio pubblicitario – sono due le strade battute abitualmente. Da un lato, viene sfruttata la diversità e peculiarità delle immagini di copertina (di tipo figurativo, preferibilmente)

dei singoli libri, permettendo a questi ultimi di costituirsi come oggetti indipendenti, che il lettore potrà incontrare di nuovo (si spera) in vetrina, alla stazione, al supermarket. E in effetti, sono gli editori più grossi, o più popolari (Rizzoli, Mondadori, Piemme), che mostrano una maggiore propensione ad affidarsi all'eloquenza delle copertine, sovente impostate appunto su immagini di grande impatto, caratteri cubitali, ecc. Dall'altro lato, di frequente si punta sul breve commento testuale (quasi una replica, condensata al massimo, delle notizie nella quarta o nei risvolti di copertina), con il duplice obiettivo di descrivere e di allettare. Si tratta cioè di introdurre un autore, un argomento, di far capire per sommi capi di che cosa parla il libro, e nel contempo di agganciare il lettore con espedienti retorici e persuasivi più o meno trasparenti.

Sarebbe quanto mai istruttiva un'analisi di dettaglio sulle tecniche messe in atto dalle diverse case editrici in questi testi parapubblicitari, a volte anche abbastanza corposi, se non altro per ciò che possono rivelare sulle diverse politiche editoriali, sulla rappresentazione (o idealizzazione) di sé, della letteratura, della cultura da parte delle case editrici. Basti qui notare una certa divaricazione tra i testi che accompagnano le novità di narrativa e di saggistica (e di *non-fiction* in genere). I primi generalmente si presentano con una patina di ricercatezza letteraria che nei secondi di solito è assente, sostituita semmai (per le opere di qualche spessore) da un dettato concettoso, denso, impegnativo, a certificare la serietà e il valore scientifico del lavoro.

Per la saggistica, comunque, i testi di commento rimangono di solito ben legati alla funzione esplicativa e centrati sull'argomento principale, anche quando cercano di assumere un andamento più vivace e aggressivo (come nella pubblicità Feltrinelli). Un esempio recente, scelto tra i tanti: «Una biografia non autorizzata. – Il ritratto preciso e spietato di una delle più grandi e controverse personalità di questa fine millennio. Bisogna avere paura di lui?» (*Bill Gates*, di Riccardo Staglianò).

Per le opere di narrativa, invece, il trattamento è molto più libero, fermo restando il ruolo determinante della personalità dell'autore. Quando l'autore non è abbastanza noto e manca il supporto di un successo di vendita già acquisito (centomila copie, quarta edizione, tradotto in sei lingue), di un premio reputato, o anche di una semplice partecipazione (finalista, selezionato, ecc.),

si ricorre al frammento di recensione entusiastica (e di fonte accreditata), all'opinione di un'autorità ritenuta efficace (intellettuale di successo, o altro scrittore già affermato, o anche personaggio famoso e amato dal pubblico, non necessariamente con una competenza specifica), all'*incipit*, alla frase icastica ed evocativa, al riferimento analogico ad altre opere, ad altri autori di valore indiscusso.

Talvolta sono le sembianze stesse dell'autore, se appena la sua faccia gode di qualche notorietà e simpatia, a svolgere un ruolo di autocertificazione di qualità. L'utilizzo in pubblicità del volto dell'autore non è frequentissimo, forse per una forma di prudenza o di timore di affidarsi ciecamente alle fattezze di personaggi non completamente collaudati in termini di popolarità, e magari non sempre simpatici. A meno che non si tratti di autori consacrati, o trapassati, il cui volto sia ormai diventato un'icona della cultura: è il caso della pubblicità dei «Meridiani» Mondadori, una collana celebrativa e di prestigio che presenta i suoi volumi ponendo a fianco del ritratto – di Thomas Mann, di Eduardo, ecc. – una sua citazione, riquadrando il tutto entro una forma ricorrente che rappresenta un volume stilizzato. È significativo, peraltro, che anche in altre sue pubblicità il principale editore italiano usi estesamente la fotografia di personaggi notissimi (Sgarbi, Walter Chiari, Berlusconi, ecc.) in veste di autori (e con tanto di citazioni), anche a prescindere dai valori culturali. La funzione dell'immagine in tal caso è diversa: aumentare l'attrattiva, il senso di attualità, far riverberare sul libro l'aura del successo e della celebrità ottenuta altrove.

Talvolta, quando l'autore è un volto del tutto sconosciuto, non si riesce a ravvisare subito un motivo della presenza dell'immagine e si rimane col dubbio che la vanità abbia preso il sopravvento sul buon senso. Ecco quindi un uomo barbuto, ancora abbastanza giovane, lineamenti regolari e faccia atteggiata a intelligente benevolenza, che guarda dritto verso l'obiettivo, mentre il resto della pagina è cosparso di sue opere già tradotte nella nostra lingua (Frassinelli editore, copertine con illustrazioni di Pericoli) e, in bella evidenza, la citazione da un importante quotidiano francese ci dice che il suo nuovo romanzo è «piacevolissimo e, nello stesso tempo, leggero e grave, malinconico e gioioso».

Oppure, su un registro meno esplicitamente narcisistico, ecco la pubblicità (Piemme) di un altro narratore, ancora più giovane, la cui testa fa capolino da un bidone della spazzatura (peral-

tro immacolato), rivelando alcuni tratti fisionomici – la fronte spaziosa, i capelli corti e pure scompigliati, lo sguardo assorto e vellutato – e lasciando il potenziale lettore curioso e intenerito, oltre che immediatamente rassicurato da una selva di giudizi laudativi da parte di vari recensori.

La spiegazione di tali esibizioni probabilmente va cercata in una sorta di divismo anticipatorio, che trova alimento in un tipo umano ormai codificato e consolidato: il giovane talento, brillante e precoce, aitante e belloccio, estroso e non noioso, non più gobbo né goffo né accigliato, pronto a fare la sua figura in TV, in teatro, dappertutto. Un personaggio così piacente e piacevole, finalmente libero da ogni traccia d'impegno o di tensione etica, distante da qualsiasi residuo di amarezza e sofferenza, è la migliore pubblicità per una letteratura – e una lettura – intese come piacere, facilità, intrattenimento.

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Com'è fatto il popolo di Internet
di Pierfrancesco Attanasio e Paola Mazzucchi

Mercato dei successi

Un commercio fuori commercio
di Adriano Bon

Il pubblico delle biblioteche

Meno biblioteche, più punti prestito.
Intervista a Ornella Foglieni
di Federico Bona

LETTURA SOTTO INCHIESTA Com'è fatto il popolo di Internet

di Pierfrancesco Attanasio
e Paola Mazzucchi

Elaborare una tecnica di rilevazione attendibile dei dati relativi a Internet è assai complesso. L'indagine più accurata è quella della milanese Between, che prevede ogni settimana 2.000 interviste telefoniche e definisce le categorie degli utenti secondo l'uso effettuato della rete (una volta nella vita, una volta nell'ultimo mese, una volta nell'ultima settimana, più di una volta alla settimana: questi ultimi sono in forte crescita), il sesso (i maschi più che le femmine usano la rete), l'età (i più assidui frequentatori: i giovani tra i 18 e i 24 anni) e l'area geografica di residenza (assai più al Nord-Ovest che nelle Isole).

L'aspetto più impressionante della lettura delle diverse e variegata statistiche che di continuo vengono pubblicate sull'uso di Internet nel nostro paese è il massiccio utilizzo dell'indicativo presente. «All'inizio del 2000 vi sono in Italia quasi cinque milioni e mezzo di utenti Internet», scrive Giacomo Fusina di One-to-one Research (<http://www.cfmt.it/pag2fusina2.html>). «Nel 1999 gli italiani che hanno avuto accesso a Internet sono stati 8,2 milioni», afferma invece Antonio Emmanuelli nella prefazione all'*Osservatorio Smau sull'Information & Communication Technology 2000*, che aggiunge: «e sono destinati a crescere al 2002 sino a 28 milioni, ovvero metà della popolazione del nostro paese».

Tanta sicurezza sintattica viene sbandierata a dispetto di un universo magmatico, in trasformazione così rapida che ogni affermazione rischia di avere validità per lo spazio di un mattino; e dove elaborare una tecnica di rilevazione che garantisca una reale attendibilità statistica è oltremodo complesso. Eppure, le formule dubitative, qualche cautela nel presentare le stime si ritrova solo laddove queste riguardano il futuro. Ma sono cautele minime, che non impediscono che le tabelle dei dati contengano spesso informazioni sugli anni a venire, per le quali è quasi sempre impossibile

capire non solo la metodologia statistica ma nemmeno a spanne i criteri con i quali sono elaborate le previsioni.

Capita, inoltre, che i dati di base utilizzati per l'elaborazione di statistiche e previsioni di fonti diverse siano in realtà gli stessi, il più delle volte ripresi in modo approssimativo. La frase di Fusina citata all'inizio è letteralmente riportata nel *Rapporto sulla Rete in Italia* di Metanews (www.metanews.it/rapporti/200003), dove sono sì citati i dati One-to-one, ma dove il commento non è firmato e sembra da attribuirsi agli autori del rapporto.

Non è che un esempio. Il riciclaggio continuo e disinvolto degli stessi dati, delle stesse informazioni e persino degli stessi commenti è tale da acuire la necessità di analizzare con cura origini e metodi dei dati che con tanta noncuranza vengono proposti.

Abbiamo girato tra siti Internet alla ricerca di fonti statistiche edite (e dunque ci limitiamo a commentare quanto disponibile gratuitamente in rete, che significa spesso una versione ridotta di rapporti venduti sul mercato dei servizi alle imprese). Com'è caratteristico di Internet, il primo problema che ci si è posto è stato quello della eccessiva abbondanza di dati. Tuttavia, non appena abbiamo assunto come criterio di selezione la presenza di note metodologiche sufficientemente chiare da consentire una valutazione dell'attendibilità statistica delle stime, il lavoro di cernita è divenuto molto semplice.

Tra i pochi siti che rendono gratuitamente disponibili dati verificabili sulla diffusione di Internet segnaliamo quello di un'azienda milanese, la Between (www.between.it) che pubblica mensilmente i dati sintetici del proprio Osservatorio settimanale sulla rete (in verità del *Weekly Observatory of the Web*, così come i rapporti sono *report*, gli utenti *users*, ecc.: l'uso spropositato dell'inglese – o di un para-inglese gergale e maccheronico – è l'altra costante retorica che si deve subire nel corso della lettura di queste fonti, di cui non è più possibile stupirsi ma alla quale è doveroso non abituarsi). Tutti i file scaricabili contenenti i dati sono corredate, in premessa, di una breve scheda tecnica e dal sito è anche accessibile il questionario di rilevazione. L'indagine prevede ogni settimana 2.000 interviste telefoniche a un campione stratificato sulla base delle principali caratteristiche socio-demografiche (sesso, età, area geografica e ampiezza del comune di residenza, condi-

zione professionale), il che garantisce – secondo le dichiarazioni degli estensori – un intervallo di confidenza (ciò che nel linguaggio giornalistico viene indicato con la stramba metafora della *forchetta*) di più o meno il 2% con una probabilità di errore del 5%.

La popolazione di riferimento è costituita dai residenti adulti (maggiori di 18 anni) in possesso di telefono. L'errore non campionario di indagini di tal genere risiede non tanto nel trascurare i non possessori di telefono (che sono una percentuale ridotta della popolazione, anche se va diffondendosi la presenza di giovani che utilizzano solo servizi di telefonia mobile), quanto nelle tecniche utilizzate per raggiungere le unità campionarie: a quali ore del giorno si telefona? cosa fare se l'utente telefonico estratto non risponde? ecc. A fronte di tali difficoltà, tuttavia, è evidente che si ha il vantaggio della celerità (oltre che dell'economicità): un'indagine tradizionale con interviste *de visu* richiede certamente più tempo e rischia di produrre alla fine del processo dati divenuti obsoleti già al momento della pubblicazione.

Un'ulteriore limitazione, di non poco conto, riguarda il fatto di considerare come popolazione di riferimento solo quella adulta, trascurando quindi i comportamenti di adolescenti e pre-adolescenti, che invece sono tra i più attivi e costanti navigatori di Internet. D'altro canto, la maggiore cautela necessaria – a norma di legge – nella rilevazione e nel trattamento dei dati relativi ai minorenni ha evidentemente prevalso sull'esigenza di avere un'indagine più completa.

Tra i pregi dell'indagine Between è la chiarezza nelle definizioni adottate. Sono stimati:

- Gli *Utenti*, definiti come «persone che hanno usato la rete almeno una volta nella loro vita», definizione che oggi – considerato quanto il fenomeno sia giovane – è accettabile, ma che dovrà essere sostituita nel tempo con una che consideri un intervallo definito di tempo. Un punto di riferimento può essere l'anno, anche per analogia con le definizioni generalmente adottate nelle rilevazioni della lettura, per le quali è un *lettore* chi ha letto almeno un libro negli ultimi 12 mesi.
- Gli *Utenti ultimo mese*, definiti come «chi ha usato la rete almeno una volta nell'ultimo mese». Va considerato che – in un

momento di rapida evoluzione – questi utenti, apparentemente molto più assidui, spesso coincidono con i precedenti, laddove si tratti di neofiti del web, come nella maggioranza dei casi. Sarà invece interessante seguire l'andamento futuro delle due serie di dati, per verificare se, una volta entrati nel mondo di Internet, gli utenti tendano a rimanervi, collegandosi alla rete con un minimo di assiduità.

- Gli *Utenti ultima settimana*, ovvero «chi ha navigato almeno una volta nell'ultima settimana».
- Gli *Utenti più di una volta la settimana*, che per similitudine alle indagini sulla lettura potremmo definire anche «navigatori forti», in parallelo ai «lettori forti», o più semplicemente «utenti assidui» (e che in ogni caso non chiameremo *heavy users*, come è scritto sul rapporto originale).

Secondo i dati Between alla fine di giugno 2000 ci sarebbero in Italia 11,6 milioni di utenti Internet (adulti), corrispondenti a quasi un quarto (24,7%) della popolazione di riferimento. I dati più impressionanti, tuttavia, riguardano i tassi di crescita: rispetto al settembre del 1999, quando le rilevazioni hanno avuto inizio, ci sarebbe stata una crescita del 35%, registrata – va sottolineato – a metodologia costante. Detto in altri termini, sembrerebbe che circa 500 mila nuovi utenti abbiano avuto un accesso a Internet ogni mese.

Tabella 1 – Utenti Internet in Italia secondo le diverse definizioni degli stessi dal settembre 1999 al giugno 2000 (in milioni)

	giu-00	mag-00	apr-00	mar-00	feb-00	dic-99	nov-99	ott-99	set-99
Utenti	11,6	11,0	10,6	10,2	9,3	9,4	9,3	9,2	8,6
Utenti ultimo mese	9,5	9,1	8,9	8,3	7,6	7,4	7,1	7,0	5,8
Utenti ultima settimana	7,3	7,1	6,9	6,5	5,7	5,5	5,2	5,3	4,3
Utenti più volte la settimana	5,9	5,8	5,5	5,1	4,3	4,2	3,9	4,0	3,2

Fonte: Between 2000, vari rapporti

Il tasso di crescita sembra essere più alto man mano che si considerano categorie di utenti più assidui. Tra coloro che hanno navigato in Internet nell'ultimo mese prima della rilevazione, la crescita è stata del 63%, il che ha condotto questa categoria a sfiorare i 10 milioni di utenti. I «navigatori forti» sembrano essere cresciuti addirittura dell'84% in soli nove mesi. Per effetto di tali fenomeni sembra che oltre la metà (il 51%) di chi ha navigato almeno una volta nella vita dichiara di farlo più di una volta la settimana. La stessa percentuale era del 37% nel settembre 1999.

Come detto, tali dati sono influenzati dal fatto che il fenomeno è molto giovane, per cui, che i nuovi utenti siano anche assidui, non può essere preso come base per previsioni future: essi infatti non hanno ancora avuto il tempo di annoiarsi del nuovo mezzo. Non è detto che debbano farlo, ma non è neanche certo che continueranno a utilizzare Internet in modo così costante.

Può essere interessante confrontare questi dati con gli indici di lettura di libri. Il numero di utenti complessivi Internet si avvicina ormai alla categoria di lettori abituali, rilevati dall'Istat come coloro i quali leggono almeno quattro libri l'anno (cfr. *I lettori di libri in Italia*, Istat, 1998), che sono stimati un po' meno del 30% della popolazione, compresi i bambini con più di sei anni e i ragazzi. Poiché per altro nelle classi più giovani le abitudini di lettura sono più forti, sembra che l'uso di Internet abbia velocemente raggiunto la lettura di libri.

Ciò non significa, evidentemente, che i lettori di libri siano anche utenti Internet; tuttavia il confronto con gli indici di lettura non è una pura curiosità. La lettura è infatti condizionata da fattori socio-culturali di natura strutturale, che non tarderanno a farsi sentire anche nella diffusione di Internet. Sostanzialmente, nel nostro Paese si legge poco perché – specie nelle classi più anziane – gli italiani sono andati poco a scuola; per la stessa ragione è verosimile che la crescita di Internet possa trovare limiti nelle capacità alfabetiche degli italiani, ancor più che nella loro scarsa familiarità con le tecnologie.

(Sia detto per inciso: di per sé, e al netto dei possibili blocchi psicologici che taluni hanno di fronte a un computer, navigare in Internet non è più complesso che usare un telecomando; la rapidità con la quale questa tecnologia si va diffondendo dipende in larga misura dalla sua facilità d'uso. Pensare

che «saper navigare in Internet» sia una competenza su cui fondare strategie educative è pertanto semplicemente un assurdo. Ciò che conta, piuttosto, è la capacità di lettura, intesa in un senso sempre più ampio, ma comunque legata a competenze alfabetiche; il vero obiettivo educativo dei prossimi anni sarà allora l'acquisizione di una capacità di lettura critica di testi residenti su più media).

Tra gli elementi di maggiore interesse dei dati Between vi è la classificazione degli utenti Internet sulla base di alcune variabili socio-demografiche, quali il sesso, la classe d'età e l'area geografica di residenza. Sono variabili sulle quali è abbastanza agevole operare comparazioni con le indagini sulla lettura.

Il sesso, in primo luogo, è una discriminante importante, che per Internet agisce in senso esattamente contrario di quanto non accada per la lettura di libri. Se le donne sono costantemente più assidue lettrici degli uomini, allo stesso tempo sono molto più raramente frequentatrici di Internet.

Tabella 2 – Utenti Internet per sesso dal settembre 1999 al giugno 2000 (in percentuale)

	giu-00	mag-00	apr-00	mar-00	feb-00	dic-99	nov-99	ott-99	set-99
Maschi	33,8	31,3	30,1	30,0	26,9	27,2	26,3	26,7	25,3
Femmine	16,2	16,0	15,5	13,7	13,2	13,3	13,4	12,8	11,6
Rapporto maschi/ femmine	2,09	1,96	1,94	2,19	2,04	2,05	1,96	2,09	2,18
Totale degli utenti	24,7	23,4	22,5	21,5	19,8	20,0	19,6	19,5	18,2

Fonte: Between 2000, vari rapporti

La distanza tra i due sessi è molto elevata: la percentuale di maschi che utilizza Internet è doppia rispetto a quella delle femmine, e – nonostante gli sconvolgimenti avvenuti nel periodo – il rapporto sembra rimanere più o meno costante nel tempo. Per altro, se si guarda ai frequentatori abituali di Internet, la distanza è addirittura maggiore. Nel giugno 2000 la rilevazione Between indica che la frequenza di «navigatori forti» tra i maschi è tre volte maggiore che tra le femmine.

In misura diversa, la minore propensione delle donne al consumo tecnologico è confermata da numerose indagini. Tra le più recenti, ricordiamo l'indagine One-to-one, basata sull'analisi dei comportamenti di un *panel* di famiglie tecnologicamente attrezzate, che ci ricorda come la percentuale di donne che utilizzano il computer è del 60% inferiore rispetto a quella degli uomini. Inoltre, se si considera solo chi usa il computer, «i maschi adoperano il Pc in generale per il 30% del tempo in più rispetto alle donne» (L. Massaron, *L'utilizzo del Pc per sesso e per fasce d'età*, «Apogonline», 21 luglio 2000, www.apogonline.com/informaz/artprn382.html).

Le stesse indicazioni fornisce il rapporto Federcomin *e-family. L'utilizzo domestico della tecnologia*, a cura di Niche srl (www.federcomin.it, sessione «materiali»), presentato nel giugno 2000. Secondo questa fonte (che non fornisce indicazioni su come siano ricavati i dati) gli utenti Internet sarebbero al 65% maschi e al 35% femmine, il che confermerebbe che i primi sono circa il doppio delle seconde.

Non siamo in grado di proporre interpretazioni sociologiche del fenomeno, che tuttavia riteniamo meriti più di un approfondimento. Le spiegazioni non possono infatti essere così semplici, da affidare a una presunta «mancata evoluzione culturale femminile», come propone il Censis con riferimento a fenomeni simili (33° *Rapporto annuale sulla situazione sociale del Paese*, sintesi in www.censis.it, Roma, 2000), se non si vuole considerare la maggiore lettura delle donne (specie le più giovani) come sintomo di arretratezza.

Più scontati i risultati relativi alle classi di età: la frequenza in Internet diminuisce vertiginosamente passando dalle età più giovani a quelle più anziane. Già nel febbraio 2000 (mese per il quale sono forniti dati più analitici) quasi il 45% degli adulti al di sotto dei 25 anni aveva navigato almeno una volta in Internet. Quattro mesi dopo questa percentuale si avvicinava al 50% per la categoria 18-34 anni. Al contrario, tra chi ha più di 54 anni il fenomeno resta ancora del tutto marginale.

Tabella 3 – Utenti Internet per classe di età al febbraio e al giugno 2000 (in percentuale)

Età	Feb-2000	Giu-2000
18-24	44,9	46,6
25-34	33,8	
35-44	23,0	23,6
45-54	15,6	6,3
oltre 54	4,2	
Totale degli utenti	19,8	24,7

Fonte: Between, *Rapporto Weekly Observatory of the Web*, Report # 4.3 e Report # 8.1

Ancor più interessanti questi dati sarebbero se si avessero anche informazioni sui minorenni. Indirettamente, un sintomo di come Internet sia diffuso tra i più giovani, e in particolare tra i giovani più istruiti, sono le percentuali raggiunte tra gli studenti (in questo caso universitari o prossimi al diploma): il 71,6% degli studenti è classificato tra gli utenti Internet, e il 35,3% tra gli utenti assidui. Si tratta – come era lecito aspettarsi – della categoria di popolazione che raggiunge le percentuali più elevate, il che conferma come il problema della scuola non sia certamente quello di insegnare ad accedere a Internet, quanto quello di fornire gli strumenti per navigare in modo criticamente evoluto.

Terza variabile che influenza i comportamenti in rete degli italiani è l'area geografica di residenza. Le differenze tra Nord e Sud del Paese esistono anche in questo caso, e non si discostano troppo da quelle rilevate per la lettura di libri. Fatta pari a 100 la percentuale di residenti che ha utilizzato almeno una volta Internet nella vita, nel Centro-Nord ci troviamo di fronte a indici che variano da 104 a 113, nel Sud e nelle Isole siamo attorno a 80-85. Gli indici di lettura sembrano essere leggermente più squilibrati, ma la somiglianza diviene molto evidente se si considerano gli indici relativi agli utenti assidui di Internet, per i quali le distanze diventano più marcate: da un indice pari a 120 nel Nord-Ovest a un valore di poco superiore a 70 nelle Isole.

Tabella 4 – Indici degli utenti Internet e indici di lettura per area geografica

	Utenti Internet	Utenti assidui di Internet	Utilizzo di Internet	Letture di libri
Nord-Ovest	108,1	120,0	117,1	117,1
Nord-Est	104,0	102,4		116,2
Centro	113,4	114,4	118,2	101,1
Sud	85,0	77,6	66,1	78,1
Isole	81,4	71,2		79,2
Italia	100,0	100,0	100,0	100,0
Fonte e data	Between, giu 2000	Between, giu 2000	Censis 2000	Istat, 1995

Fonti: Between, *Rapporto Weekly Observatory of the Web*, Report # 8.1; Censis-Unicab, *Internet. La chiave dell'innovazione amministrativa*, 2000; Istat, *I lettori di libri in Italia*, Roma, Istat 1998.

In un rapporto di ricerca Censis-Unicab realizzato per il Forum della Pubblica Amministrazione, relativo ai primi mesi del 2000, si hanno risultati analoghi, se non più accentuati a danno del Mezzogiorno. Quest'ultimo rapporto (www.censis.it/ricerche/2000/forumpa/internet.html) è elaborato con una tecnica simile a quella di Between, attraverso interviste telefoniche a un campione di popolazione adulta, anche se – almeno nelle pagine Internet – l'istituto romano è molto più avaro di indicazioni metodologiche.

Tra le indagini più recenti si va diffondendo lo strumento del *panel*, ovvero di un campione che viene seguito costantemente nel tempo. Questa tecnica – adottata ad esempio dal più volte citato osservatorio di One-to-one e più recentemente da un'indagine Nielsen-NetRatings per il «Sole 24 Ore» (cfr. «Il Sole 24 Ore», fascicolo *Management & Impresa*, 11 settembre 2000) – consente di scavare più a fondo nelle abitudini degli utenti inseriti nel campione ed è di particolare utilità per la stima del traffico sui siti, al fine di avere parametri per la determinazione delle tariffe pubblicitarie. Effettivamente, le indagini funzionano similmente all'Auditel, registrando con appositi strumenti software, momento per momento, i comportamenti delle unità campionarie.

Il principale problema statistico di questo tipo di ricerche risiede nella contraddizione tra l'utilità di avere un campione sta-

bile nel tempo e il vorticoso aumento del fenomeno sottostante, così che un *panel* costruito sulla base degli utenti attuali rischia di divenire rapidamente obsoleto. Una particolare attenzione deve essere quindi data alle tecniche di aggiornamento del *panel*. Sotto questo profilo, non depone a favore di One-to-one l'indicazione presente sul sito per cui chiunque lo voglia può chiedere di entrare nel campione, lasciando intendere che questo sia selezionato del tutto prescindendo da qualsiasi tecnica statistica.

MERCATO DEI SUCCESSI

Un commercio fuori commercio

di Adriano Bon

Industrie, banche e assicurazioni: sono questi oggi i nuovi mecenati dell'editoria. Un'editoria su commissione che produce libri dall'accurata veste formale, di qualità spesso alta, la cui vita si prolunga più o meno fortunatamente sulle bancarelle e nei cataloghi di librai antiquari. Un mercato davvero molto appetito dominato, nella maggior parte dei casi (stando al catalogo edito dall'ABI), da alcuni specifici editori come Amilcare Pizzi, Electa, Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Scheiwiller e Marsilio.

Nell'era dell'industria editoriale e delle democrazie, in Italia, nella funzione di principeschi mecenati, ai sovrani si sono sostituite le industrie. Come ha scritto Umberto Eco: «è un fenomeno unico al mondo, poteva verificarsi solo in un paese in cui i banchieri si sono chiamati alle origini Medici e ai tempi nostri Mattioli».

La storia dell'editoria realizzata su commissione industriale, ancora in gran parte da scrivere, nasce nella seconda metà del XIX secolo. È un'editoria che presenta due ricorrenti particolarità: produce libri dall'accurata veste formale, talvolta, vedremo, persino libri d'artista, e li produce per lo più in edizioni fuori commercio. Sono libri che nascono con il sottinteso d'essere destinati a *happy few*, libri che, a possederli, marcano una appartenenza. Ricevo questo libro perché appartengo a un selezionato gruppo dirigente; perché ho un cospicuo conto in banca; perché sono un importante socio d'affari piuttosto che consulente, eccetera. E tuttavia nella maggior parte dei casi questi volumi non svolgono soltanto funzioni di arredamento ma hanno anche valore d'uso.

È questo il caso di un ricercato catalogo di riferimento pubblicato in due imponenti tomi, 1.012 pagine complessive che un raffinato libraio antiquario milanese proponeva, nel 1995, a 350.000

lire (anche le successive indicazioni di prezzo si riferiscono a valutazioni di cataloghi antiquari). Eccone la scheda: *La banca e il libro. Catalogo delle pubblicazioni delle Aziende e degli Istituti di Credito italiani*, a cura di Enrica Schettini Piazza con la collaborazione editoriale di Vanni Scheiwiller, presentazione di Piero Barucci, prefazione di Umberto Eco; Associazione Bancaria Italiana, Bancaria Editrice, Roma, 31 gennaio 1991, stampato nell'Officina d'arte grafica Lucini.

Questo catalogo delle pubblicazioni bancarie italiane (e della Repubblica di San Marino) spazia dalla seconda metà del XIX secolo al 1988, per un totale di 5.139 schede organizzate per autore (Rizzi Aldo), titolo (*Giambattista Tiepolo. Disegni dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste*), eventuali prefatori (Presentazione di Grazia Bravar), città ed ente patrocinate ([Trieste], Cassa di Risparmio di Trieste), città e editore/stampatore, anno di edizione, numero di pagine, caratteristiche iconografiche, formato ([Milano], Electa, 1988, pp. 244, ill., cm 22x24). Talvolta, al caso, le caratteristiche iconografiche vengono più minuziosamente specificate (tavv. XXVI, tabb. 3 pieg.). Manca sempre, invece, la tiratura. Completano il catalogo gli indici degli autori, dei collaboratori, delle voci a soggetto, delle aziende e degli istituti di credito.

Cosa ci dice, tutto ciò, oltre ai titoli pubblicati in più di un secolo per patrocinio bancario? Intanto, che le banche sono tra i principali committenti editoriali, surclassando per quantità istituti come le assicurazioni. Che la qualità dei contributi – dagli autori al tipografo – è alta. Infine, che questi volumi hanno una vita che si prolunga più o meno fortunatamente sulle bancarelle e nei cataloghi dei librai antiquari. Ma approfondiamo.

Affermato che questo catalogo delinea il panorama di una editoria «accademica di nulla Accademia» (la citazione scomoda Giordano Bruno), la curatrice di *La banca e il libro* nota: «Già all'insorgere del fenomeno si possono osservare caratteristiche di fondo, che sono immutate nella produzione di oggi. Anche solo sfogliando il catalogo, la prima cosa che dai titoli balza agli occhi è proprio il muovere della banca da interessi circoscritti al luogo, allo spazio scenico dove essa ha voce. Questo, che a prima vista può sembrare un aspetto un po' provinciale della cultura, permette in realtà indagini più rigorose e complete, il cui esito è una specializzazione non erudita e fine a se stessa, ma una specializzazione

che vuole riflettere in maniera obiettiva l'*ethnos*, la ricchezza e varietà di esperienze culturali, la multiforme realtà dove la banca ha un ruolo da protagonista [...] Non mancano, poi, collane di più ampio respiro, il cui intento è quello di riflettere tematiche più complesse che si snodano nel corso dei secoli in Italia».

Ecco infatti, spulciando da due cataloghi antiquari a caso, entrambi del maggio 2000, che ci imbattiamo in opere come: G. Testori, *Elogio dell'arte novarese*, Banca Popolare di Novara, 1962, 4°, pp. 312, 131 tav. col. n.t. (a 470.000 lire), oppure: M. Pirondini, *Arte del legno nell'Appennino reggiano (secoli XVII e XVIII)*, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1978, 4°, pp. 192, 150 ill. col. n.t. (a 360.000 lire), o ancora: G. Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Banco di Napoli, 1984, 4°, pp. 472, 357 ill. n.t. (a 550.000 lire). Se il più noto esempio di ecumenismo editoriale resta, nel settore, la fortunata, meritoria e ricercata collana «Antica madre» – posta in commercio da Garzanti-Scheiwiller prima, Garzanti poi, successivamente alla produzione Scheiwiller riservata al Credito Italiano, la banca promotrice – non pochi sono i volumi che, in merito all'argomento scelto, trattano l'intero territorio nazionale. Numerosi anche i casi di soggetti geograficamente estranei alla regione d'origine dell'istituto bancario: ecco allora, a campione, da un catalogo antiquario del maggio 2000, M.S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1984, 4°, pp. 220, 295 ill. n.t. (a 175.000 lire), oppure, a cura di F. Bruni, *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Letteratura e vita intellettuale*, Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1993, 4°, pp. 390, ca 200 ill. n.t. (a 160.000 lire).

Come si sarà notato, tutti gli esempi citati riguardano volumi in-4° (l'editoria industriale fuori commercio deve apparire, prima ancora che essere: il messaggio è la sontuosità della confezione, poiché i volumi sono destinati a divenire o *coffee table books* o libri riciclati – e spesso ricercati dagli studiosi, visto che sovente sotto la forma c'è anche un contenuto); inoltre, di nessuno i librai antiquari citano l'editore/stampatore.

Eppure un editore esiste, e il mercato è molto appetito. Spulciando il catalogo edito dall'ABI, possiamo dire che in questo settore la seconda metà del Novecento vede dominare su tutti Amilcare Pizzi, Electa, Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Libri Scheiwiller e Marsilio. Sono i cinque grandi, cui si rivolgono

banche da tutta Italia. Ma non sono i soli: con alterne fortune nel tempo, ecco infatti ben presenti in questa fetta di mercato editori come Bramante Editrice, Istituto Geografico De Agostini, Sellerio, Priuli & Verlucca, Grafis Edizioni, Le Monnier, Laterza (per Cariplo), Mazzotta, Edizioni Abete. Più sporadica la presenza di editori come Vallecchi, Neri Pozza, Editalia, Bemporad Marzocco, Silvana Editoriale e Olschki (per inciso, ad Alessandro Olschki si deve sull'argomento un contributo fondamentale come *Libri, cultura, banche e dintorni*). Si danno infine casi di forte coincidenza territoriale fra editore e committente: le Poligrafiche Bolis di Bergamo stampano per la banca cittadina, e così avviene per Del Bianco (Udine), La Scuola (Brescia), SAGEP (Genova), Pacini Fazzi (Lucca) o gli Editori del Grifo (i quali, a Montepulciano, stampano per una banca di Cortona).

Appare evidente che, se il soggetto viene scelto dal committente su una rosa di proposte la cui genesi può essere tanto interna quanto esterna alla banca, a essa banca pertiene la delicata scelta della quantità di copie da stampare. Banali considerazioni di mestiere farebbero supporre che la tiratura, decisa sulla base di indagini che dalla periferia (filiali) portano al centro, si aggiri su alcune migliaia di copie. Ancora una volta, un catalogo antiquario ci soccorre. Infatti, negli anni dal 1986 al 1990, la Cassa di Risparmio di Roma pubblicò fuori commercio quattro volumi di Carlo Pietrangeli dedicati a *Palazzo Sciarra* (4°, legatura in seta, custodia fig., pp. XI+467, 365 ill. bn. e 50 col., offerto a 120.000 lire su un catalogo antiquario del maggio 2000), *San Giovanni in Laterano* (4°, tela ed., sovraccoperta, custodia fig., pp. 336, ill. bn. e col., a 100.000 lire), *San Paolo fuori le mura a Roma* (4°, tela ed., sovraccoperta, pp. 336, ill. bn. e col., a 100.000 lire) e *La Basilica di San Pietro* (4°, tela ed., sovraccoperta, custodia fig., pp. 338, ill. bn. e col., a 100.000 lire), in edizione speciale di, rispettivamente, 6.500, 6.500, 7.000 e 7.000 copie numerate. Lo stesso istituto di credito pubblicò, negli anni 1989, 1990 e 1992, *Dalla belle époque ai nostri giorni*, tre volumi prefati da Costanzo Costantini, Arturo Gismondi e Walter Pedullà, in edizione speciale di 5.000 copie numerate fuori commercio (detto in margine: una tiratura numerata sopra le mille copie è già operazione molto discutibile, una tiratura numerata in quantità industriale è un ridicolo controsenso, e ciò tanto più in Italia, dove la media delle tirature in commercio si ag-

gira intorno alle tremila copie – con i resi). È ragionevole inferire che le tirature di questi volumi della Cassa di Risparmio di Roma, tra le 5.000 e le 7.000 copie, possano essere prese come valore medio per l'editoria bancaria. Si noti, peraltro, come le tirature dell'esempio citato diminuiscano negli anni: alcuni dirigenti editoriali e bancari votati all'anonimato ci hanno confermato che, dal 1990 a oggi, le tirature dei volumi patrocinati dalle banche sono ulteriormente calate, e che il libro viene sempre più spesso soppiantato da altri e più "prestigiosi" doni. L'analfabetismo di andata e ritorno permea, evidentemente, la vita della nazione. Per contro, va segnalato come stia prendendo corpo il progetto di una biblioteca del sistema bancario italiano da realizzarsi nel corpo di Palazzo Altieri, sede dell'Associazione Bancaria Italiana.

E le altre industrie, dalle assicurazioni alle farmaceutiche, dalle meccaniche alle alimentari? Anche qui possono soccorrere due cataloghi, quello pubblicato da Marina Bonomelli per i documenti di storia delle assicurazioni raccolti nella Biblioteca Mansutti (*Quaderni di Sicurezza*) e quello pubblicato dalla Libreria Galleria Andrea Tomasetig i cui volumi sono confluiti nel 1996 nella milanese Biblioteca di via Senato.

Dal primo si ricava che le pubblicazioni patrocinate dagli enti assicurativi hanno il più diretto obiettivo di celebrare l'istituto: nate anch'esse, in Italia, nella seconda metà del XIX secolo, si limitano nella maggior parte dei casi a ricordare l'anniversario di fondazione. Contrariamente a quanto avviene per le banche, le assicurazioni italiane appaiono molto meno presenti di quelle europee nel settore librario: meno di trenta sono, tra i 1.731 titoli d'ogni tempo e paese censiti da Bonomelli, quelli fuori commercio direttamente ascrivibili al patrocinio editoriale di gruppi assicurativi italiani.

Benché i due cataloghi non siano tra loro assimilabili, analogo è il dato numerico riguardante le assicurazioni se si censiscono i 1.550 titoli raccolti da Tomasetig. Qui, però, si impongono altre e più ampie considerazioni. Divisi in sette grandi sezioni – Agricoltura, Industria (la più cospicua, con 11 suddivisioni interne), Commercio e turismo, Servizi, Artigianato arti e mestieri, Varia, Collezioni particolari – i libri raccolti da Tomasetig presentano diverse caratteristiche, in quanto comprendono cataloghi di vendita, testi teorici, monografici, pubblicitari e celebrativi. È, questo, un catalogo che si propone su differenti piani di lettura e di ricerca.

Si va da opere, per lo più in commercio, all'origine, il cui valore è precipuamente storico (come il raro *L'Italie Industrielle et Artistique à Paris 1900*, Roma-Milano, 1900, straordinario catalogo in francese della partecipazione italiana all'Esposizione Universale parigina di quell'anno, circa 1.500 pagine con minuziose schede illustrate sulle ditte espositrici) al primo compiuto libro aziendale pubblicitario, *Veni VD Vici*, nel quale artisti come Cisari, Depero, Dudovich, Marussig, Sinopico illustrano le doti di refrattarietà e durezza dei mattoni V&D prodotti dall'industriale anarchico Giuseppe Verzocchi (Milano, 1924). Spiccano, nella raccolta, libri pubblicitari che sono veri e propri libri d'artista o libri-oggetti: lo stesso libro imbullonato *Depero futurista*, del 1927, presenta l'artista come pubblicitario della Campari, azienda cui si deve anche il libro-oggetto *Nespolo per Campari* (Milano, 1990), promosso in occasione dei Mondiali di calcio. Aziende come Osram e Snia Viscosa hanno prodotto libri concepiti da Munari e scritti da Marinetti. Ma il libro modello di questa particolare biblioteca può ben essere il giubilaro *Olivetti 1908-1958* (Zurigo, 1958): di grande formato, curato da Bigiaretti, Fortini e Soavi, impaginato da Huber, illustrato da fotografi come Mulas e Roiter, con una copertina astratta disegnata da Pintori, e *naturalmente* fuori commercio, è un «grande risultato difficilmente imitabile di una particolare stagione culturale», scrive Tomasetig, e, aggiungiamo noi, un esempio perfetto di quel mecenatismo tutto italiano che ha la sua più lontana origine nell'età d'Augusto. Non scriveva forse Marziale «Sint Maecenates, non deerunt Marones»?

IL PUBBLICO DELLE
BIBLIOTECHE
Meno biblioteche,
più punti prestito
Intervista a Ornella Foglieni
di Federico Bona

I nodi problematici e le possibilità di sviluppo del sistema bibliotecario lombardo, di fronte alle sfide proposte dalla necessità del coordinamento di un enorme patrimonio librario, spesso detenuto da fondazioni private. Strumento essenziale, la modernizzazione dei servizi, del concetto di biblioteca e la configurazione di nuove figure professionali. Parla Ornella Foglieni, soprintendente ai beni librari della Lombardia.

Ornella Foglieni è soprintendente ai beni librari della Lombardia, e dall'inizio degli anni Novanta si occupa a livello direttivo dei servizi bibliotecari e del coordinamento di archivi, raccolte e fondi librari, nonché dell'organizzazione degli eventi culturali per la Regione Lombardia.

Proviamo a tracciare un quadro della situazione dei beni librari in Lombardia. Quali sono i problemi più vivi, e quali le potenzialità, le linee di sviluppo maggiori?

La Lombardia è la regione più grande d'Italia dal punto di vista del numero dei comuni, e di conseguenza di quello delle biblioteche. Questo comporta problemi in termini di investimenti e organizzazione: i fondi messi a disposizione dalla Regione sono insufficienti, perciò, per tenere in vita le biblioteche, le Province devono investire una parte del proprio bilancio, e i Comuni devono essere in grado di gestire il servizio. Però, se in passato c'era lo slogan «una biblioteca in ogni Comune», oggi la filosofia è mutata: bisogna puntare su gruppi di comuni con una sola biblioteca. Un luogo fisico, facente tutte le funzioni di biblioteca, collegato a più punti di prestito. Oggi la tecnologia ci viene incontro, consentendoci forme

di biblioteca più leggere: è sufficiente che in ogni comune esistano più terminali da cui sia possibile richiedere libri. Oppure, possono essere attivati altri servizi di supporto, come i bibliobus, che sono pullman che viaggiano con circa tremila libri a bordo, scelti tra le novità, e si fermano per circa tre ore, tutti i giorni, in punti stabiliti. È un servizio molto diffuso all'estero, che da noi funziona ancora poco, sia per la nostra mentalità – ma secondo me ci dovremo abituare – sia perché manca il personale: non solo il bibliotecario, che in genere lo fa in orario aggiuntivo, ma anche l'autista!

Proprio per la particolarità della nostra situazione, sul territorio lombardo si sono sviluppati i sistemi bibliotecari, che costituiscono ormai una rete anche di tipo fisico, telematico, e associano i servizi di diversi comuni, almeno a livello di attività principali come la catalogazione e il prestito interbibliotecario. Oggi ne esistono circa 90, se contiamo anche quelli non ancora ufficialmente approvati dalla Regione per mancanza di alcuni requisiti, ma di fatto operanti. Sulla base dei dati statistici che raccogliamo annualmente su numero di acquisizioni, prestiti e utenti, orari di apertura e personale delle singole biblioteche e dei sistemi bibliotecari, abbiamo deciso di ridurli a una quarantina, per aumentare le economie di scala e allargarne l'area di influenza. Stiamo lavorando per alzare il livello di catalogazione centralizzata, per arrivare non dico al livello regionale, impossibile perché poco conveniente economicamente e perché il meccanismo nazionale prevede un tipo di descrizione molto dettagliata in funzione della conservazione dei libri, ma quasi. D'altronde, non bisogna dimenticare che il 90% delle nostre biblioteche è di pubblica lettura: non hanno l'obbligo della conservazione e necessitano quindi di una descrizione funzionale al riconoscimento. Per le altre, che hanno beni librari antichi, rari e di pregio, esiste una banca dati apposita. Questa semplificazione territoriale va di pari passo con lo sviluppo dell'altro grande progetto cui la Regione Lombardia ha deciso di dedicarsi fin dagli anni Ottanta, ovvero il Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN). L'SBN è l'organismo di riferimento più alto nel campo della catalogazione, e diventa perciò imprescindibile che tutti i centri dedicati a questa attività sparsi sul territorio si rapportino a esso. Anche il prestito interbibliotecario, che aveva incidenza su un'area territoriale molto piccola, dovrà essere ripensato tenendo conto che con l'SBN è teoricamente possibile richiedere un libro a una qualsiasi biblioteca italiana.

È un progetto che, una volta perfezionato, renderebbe inutili i sistemi bibliotecari intercomunali, ma quando sarà effettivamente funzionante una struttura del genere?

Di fatto esiste già la possibilità di sfruttarlo, ma bisogna valutare l'opportunità di creare un meccanismo stabile. Ci sono problemi con le poste, sia a livello di tariffe sia di affidabilità, e di organizzazione del servizio all'interno delle singole biblioteche, principalmente per carenza di personale. È già difficile pensare che una biblioteca centrosistema sia in grado di garantire il prestito anche solo in ambito provinciale!

Quindi attualmente proseguite su un doppio binario?

Esatto. Si può inoltrare una richiesta all'SBN sia attraverso la banca dati disponibile on-line, sia da una delle biblioteche collegate, e capire quale è il centro più vicino dove è disponibile il libro. Parallelamente, si può agire a livello locale, anche se in questo caso la questione è più complessa, perché non esiste un catalogo unico, ma diversi livelli di banche dati (di sistema, di intersistema e provinciali), a seconda di come si sono sviluppati territorialmente i diversi nodi: bisogna interrogarne più di uno per capire dove è meglio richiedere il documento. Comunque, dall'inizio del 1998 questi cataloghi sono disponibili sul web: ciò semplifica la procedura rendendo l'informazione disponibile a tutti. Il vantaggio è che localmente il documento circola bene, attraverso le macchine dei comuni o gli stessi pullmini che già portano il libro a catalogare. Fuori dai confini dei singoli sistemi bibliotecari si agisce con la posta, come per l'SBN, o trovando altre soluzioni, con la consapevolezza che le richieste a carattere di attualità debbano essere risolte localmente. Il circuito per la ricerca e lo studio, invece, giustifica lo sforzo maggiore richiesto per rispondere a utenti di altre aree.

Questo coordinamento avviene solo tra biblioteche pubbliche o coinvolge anche altri archivi?

Il problema delle biblioteche cosiddette di interesse locale o speciali è da valutare nei termini di quale possibilità reale di servizio hanno le biblioteche verso il pubblico. Tra di esse includiamo

anche le biblioteche universitarie, sulle quali, come Regione, non abbiamo alcun controllo, e che devono rispondere a vincoli legati al traffico, alle utenze e alle normative delle singole Università. A livello informativo e di coordinamento, alcune lavorano in SBN, ma questo è tutto. Le altre biblioteche speciali, se sono di enti locali, possono venirci incontro quanto a economicità e disponibilità di alcuni servizi, ma sono spesso frenate dalla carenza di personale, che quasi sempre, per problemi di costi, è volontario e quindi anche poco qualificato. Per le biblioteche di fondazioni private, infine, il problema del personale è a volte anche più drammatico. In ogni caso, per definizione, le biblioteche speciali non prestano, non muovono il libro. Quando possibile, muovono l'informazione: la fotocopia, il microfilm o, a volte, il file.

Proprio le tecnologie sembrano in grado di risolvere i problemi di personale e di condivisione dell'informazione. A che punto siamo in Lombardia?

Alle insufficienze elencate finora aggiungiamo l'insufficienza delle infrastrutture telematiche. Però questo è un settore su cui la scorsa legislatura regionale si è impegnata molto, e che l'attuale ha messo ai primi posti tra i suoi obiettivi. Certo, tutto questo avviene per motivi economici, per dare una spinta alla new economy, e non per i servizi culturali o le biblioteche, che non giustificerebbero un investimento del genere, ma ha una ricaduta anche su questo aspetto. Resta il problema che dobbiamo accontentarci di quello che è stato realizzato, e quindi le reti bibliotecarie continueranno a essere accrocchi di vario genere, che sfrutteranno reti locali, tariffe speciali per l'accesso a Internet e altre analoghe soluzioni disponibili anche per l'utente comune. Allo stato attuale, esistono ancora problemi di lentezza e di costi elevati nella trasmissione di oggetti e informazioni multimediali. Ancora una volta la soluzione è a livello di sistema: dobbiamo essere in grado di far condividere a più realtà banche dati, cd rom, informazioni prelevate da Internet e prodotti dell'editoria elettronica, in modo da poter gestire meglio i costi che comportano. L'idea è di creare dei poli di area che abbiano a disposizione server, reti e macchine potenti, oltre a personale qualificato, e che raccolgano e conservino gli oggetti elettronici per smistarli in rete a tutti coloro che facciano capo a quel nodo.

Questo vale per le informazioni che nascono già in formato digitale, ma può essere esteso anche agli oggetti cartacei. Esistono progetti per la dematerializzazione del libro?

In questo settore persiste una certa anarchia, che è nata da tentativi ed esperimenti diversi, caratterizzati da metodi e tipologie differenti di riproduzione dei testi. Lo Stato ha approntato un gruppo di lavoro nazionale che sta producendo delle linee-guida per la digitalizzazione in funzione della conservazione. Bisogna tenere conto del fatto che i supporti attuali sono ancora molto deperibili e sono quindi necessarie operazioni di riversamento periodico dei dati. Parallelamente, per sicurezza, viene eseguita anche la microfilmatura di tutto questo materiale. Per quanto riguarda la digitalizzazione funzionale alla circolazione dell'informazione, esiste un certo ritardo: ci sono progetti che mettono a disposizione gratuitamente on-line migliaia di libri, ma senza alcuna garanzia filologica. Non è un problema solo italiano, ma mondiale: infatti l'unica fonte abbastanza affidabile è il Progetto Gutenberg, che è frutto di un'associazione internazionale.

E non esistono proposte in materia neanche a livello ministeriale?

Qualcosa viene fatto all'interno delle Biblioteche Nazionali, ma non in maniera sistematica ed esauriente: la Biblioteca di Firenze, per quanto riguarda il patrimonio antico, fa un lavoro di qualità e mette a disposizione migliaia di testi digitalizzati, che sono registrati nella *Bibliografia Nazionale Italiana*. Proprio a Milano, il progetto di fattibilità della Grande Biblioteca prevede anche la digitalizzazione dei documenti nell'ottica del document-delivery, ma è un problema complesso, che riguarda anche e di nuovo problemi di personale, visto che maneggiare record elettronici non ha molto a che vedere col lavoro tradizionale del bibliotecario...

Insomma, neanche per i libri in uscita oggi, per i quali è obbligatorio il deposito della copia fisica presso le Biblioteche Nazionali, è prevista una procedura analoga che investa il formato digitale...

No, anche se c'è un'ipotesi di lavoro in corso, la cosiddetta biblioteca elettronica digitale, che però è un'iniziativa degli editori. In prospettiva, se un editore si è avvalso del formato digitale

per realizzare un libro, sarà possibile recuperare il lavoro di questi anni. In questo senso, gli editori sono già stati invitati a tenere in archivio le copie digitali pre-stampa.

Torniamo all'informazione multimediale: è chiaro che gestirla è una sfida importante per le biblioteche del futuro. Anche se avessi a disposizione sul computer di casa mia la Biblioteca di Babele, si tratterebbe di una biblioteca poco ordinata...

I problemi di classificazione e organizzazione del materiale che si trova sul web si sposano benissimo con le capacità connaturate al lavoro del bibliotecario: si tratta solo di trasferire qualcosa che ha sempre fatto sui documenti fisici ai documenti virtuali. È necessario immaginare come l'utente cercherà l'informazione, lasciandogli nello stesso tempo la libertà più ampia possibile. Stiamo lavorando per semplificare l'approccio all'informazione, mantenendo la possibilità di istituire percorsi personali: l'utente del futuro dovrà poter accedere a patrimoni organizzati, con la possibilità di passare indifferentemente dalla biografia di un autore ai suoi testi, ad ascoltare le sue composizioni se è un musicista, o a consultare materiale visivo o audiovisivo se si tratta di un artista o di un regista, sempre con la certezza che un dato documento è conservato fisicamente in un luogo determinato; ma insieme le tecnologie legate ai moderni motori di ricerca lasciano aperte aggregazioni impreviste. Perciò è importante avere un centro di riferimento unico che si occupi di tutto ciò a livello territoriale, dato che è chiaro che a livello mondiale questo è impossibile.

Si ripropone anche in questo caso il problema di avere figure professionali adeguate. Qual è la situazione attuale, sia a livello di aggiornamento di chi già lavora nel settore, sia di creazione di nuove figure?

Il personale già in servizio avrà forme di aggiornamento che saranno concordate tra Regione e Province, finanziate con le risorse del fondo sociale europeo o con i piani formativi della Regione. Per l'inserimento di nuovi lavoratori, stiamo definendo profili professionali, e quindi curricula formativi, di persone che lavoreranno nella cultura, vale a dire nel mondo bibliotecario, mu-

seale, delle mediateche o quant'altro. La situazione è ancora molto fluida perché queste figure dovranno uscire dal nuovo sistema universitario e avere una spendibilità diversa a seconda che si fermino al triennio o accedano al biennio di specializzazione. Grazie all'autonomia delle Università, si agirà di concerto tra Regione e Università, e potranno essere concordati dei corsi *ad hoc*; quindi, se in Lombardia si ritiene che la multimedialità debba dar luogo a un certo numero di operatori, verrà pensato un percorso che privilegia le tecnologie.

La situazione rimane difficile durante questo periodo di transizione: le scuole di tre anni che preparavano figure di operatori dei beni culturali non hanno prodotto veri professionisti, e le lauree in conservazione dei beni librari sono state relativamente fallimentari, sia per la durata, sia perché erano eccessivamente eclettiche, e comprendevano tante problematiche che con la conservazione poco avevano a che fare. Attualmente collaboriamo con le Università e con istituti che si occupano di formazione da anni: abbiamo in programma due corsi di circa 900 ore, che daranno i primi frutti nell'estate del 2001, dedicati uno a figure legate alle tecnologie, l'altro a progettisti di sistemi culturali integrati. Nel caso di questi ultimi, mi risulta che siamo gli unici in Italia: lo scopo è far crescere figure in grado di destreggiarsi tra istituzioni di carattere diverso per coordinarle in reti, sia virtuali sia fisiche. In ogni caso, anche per il futuro, sarà necessario non appiattirsi unicamente sulle tecnologie, ma formare personale con una matrice di tipo bibliotecario tradizionale, capace cioè di smistare, selezionare e preparare l'informazione per l'utente.

In tutto questo discorso, e di fronte alla diminuzione dei luoghi fisici a favore di funzioni fruibili da casa propria, non bisogna però dimenticare la funzione sociale delle biblioteche...

Certo. Le biblioteche sono centri di aggregazione sociale e continueranno a esserlo. Nei piccoli paesi la biblioteca è l'unico centro culturale: spesso non c'è neanche una libreria, e a fronte di 100 musei, in Lombardia, abbiamo 1.200 biblioteche di enti locali. Oggi abbiamo il problema di far capire la multietnicità e di vincere l'analfabetismo di ritorno, che vanno ad aggiungersi a un'esi-

genza di educazione permanente che la scuola non può soddisfare da sola, e a un aspetto di gestione del tempo libero del cittadino, di stimolo alla sua curiosità intellettuale. Tutte queste sono sfide davanti alle quali la biblioteca, come luogo di incontro e di aggregazione, non può tirarsi da parte.

MONDO LIBRO 2000

Almanacco delle classifiche

Tutti i record di un vecchio siciliano
di Giuseppe Gallo

Diario multimediale

Dagli atomi ai bit:
il tormentato percorso dell'editoria
di Cristina Mussinelli

Regesto dei dibattiti

Un deficit di concretezza
di Luca Clerici e Bruno Falchetto

Cruscotto europeo

Avanti piano, quasi indietro
di Giovanni Peresson

ALMANACCO RAGIONATO
DELLE CLASSIFICHE
Tutti i record di
un vecchio siciliano
di Giuseppe Gallo

Camilleri: senza ombra di dubbio lo scrittore più letto del momento, capace di vendere addirittura di più di scrittori di vasta notorietà internazionale come Thomas Harris e Wilburn Smith, Patricia Cornwell e Stephen King. Un simile successo era stato raggiunto solo tra il 1994 e il 1995 da Va' dove ti porta il cuore di Susanna Tamaro (e, ancor più in là nel tempo, dal Nome della rosa di Umberto Eco). Un successo improvviso che Camilleri però ha saputo via via incrementare grazie all'apprezzabile dignità letteraria dei suoi romanzi, alla completa indipendenza dai modi del thriller all'americana, al suo particolare pastiche linguistico e alla forte caratterizzazione dei suoi personaggi.

E lo scrittore del momento, da più stagioni il beniamino dei lettori italiani. Nelle ultime due annate, tuttavia, il consenso di cui Andrea Camilleri è andato godendo ha assunto proporzioni di carattere eccezionale, che non hanno precedenti nella storia della nostra editoria. I risultati delle classifiche dei libri di maggiore successo sono lì a documentarlo. Prendiamo il bilancio conclusivo del 1999, pubblicato dal «Corriere della sera» il 9 gennaio 2000. Nella top ten Camilleri occupa con *Gli arancini di Montalbano* un pregevole secondo posto a 79 punti, dietro *La figlia della fortuna* di Isabel Allende e davanti a scrittori di vasta notorietà internazionale quali Paulo Coelho, Thomas Harris, Wilbur Smith. Il risultato più strepitoso lo consegue però nella graduatoria relativa alla narrativa italiana, dove non ha rivali: sette libri su dieci appartengono allo scrittore siciliano, che precede autori del calibro commerciale di Alessandro Baricco, secondo con *City*, Andrea De Carlo al quarto posto con *Nel momento* e Dacia Maraini al settimo con *Buio*.

Sono risultati che da soli bastano a testimoniare di una fortuna editoriale duratura e ormai stabilizzata, non riducibile ai *clickés* dei fenomeni alla moda, effimeri per loro costituzione. I numeri, d'altra parte, danno risalto alla forza di trascinamento che la più nota serie dedicata al commissario Montalbano è in grado di esercitare spingendo verso le po-

sizioni medio-alte anche i titoli più antichi opportunamente riediti e le opere di ambientazione storica di lettura meno affabile.

Il vero exploit arriva, tuttavia, nel primo semestre del 2000 quando Sellerio dà alle stampe *La gita a Tindari*. Il romanzo appare in libreria agli inizi di febbraio, in quattro settimane raggiunge le 200.000 copie, in aprile è già alla quinta edizione. I sondaggi Demoskoepa pubblicati settimanalmente dal «Corriere della sera» ne registrano l'andamento stupefacente.

Come si sa, le classifiche dei successi librari hanno un valore puramente indicativo: nell'impossibilità di giovare di un criterio oggettivo di misurazione, paragonabile a quello degli incassi su cui poggiano le classifiche dei film più visti, la compilazione si fonda sui dati raccolti attraverso la campionatura di un numero rappresentativo di librerie con l'assegnazione di cento punti al titolo più venduto della settimana e agli altri un punteggio relativo più basso. La conseguenza è che a punteggi analoghi corrispondono dati di vendita anche sensibilmente difformi: i cento punti raggiunti una settimana possono corrispondere a una quantità di copie vendute molto inferiore a quella non solo del primo ma persino del secondo o del terzo classificato della settimana precedente. Tale disomogeneità limita ovviamente l'efficacia di ogni operazione di calcolo o di raffronto; tuttavia, se lette in maniera spassionata, anche le classifiche possono offrire qualche indicazione preziosa per chi voglia studiare gli orientamenti del mercato editoriale.

Vediamo dunque il comportamento di *La gita a Tindari*. Il romanzo fa il suo ingresso in graduatoria nel numero del 5 marzo (corrispondente alla settimana tra il 17 e il 23 febbraio, immediatamente successiva all'apparizione del libro). E, senza soste intermedie nelle posizioni di centro classifica, si insedia prepotentemente al primo posto, schiacciando gli altri titoli su punteggi decisamente bassi: al secondo posto *Cadavere non identificato* di Patricia Cornwell non supera i 24 punti, appena una lunghezza più di *Le ceneri di Angela* di Frank McCourt mentre, in quarta posizione a pari merito, Scott Turow (*Lesioni personali*), Banana Yoshimoto (*Honeymoon*) e Stephen King (*Cuori in Atlantide*) si devono accontentare di soli 19 punti.

La settimana successiva alle spalle di Camilleri si affaccia un altro italiano, Stefano Benni, che con *Spiriti* ottiene 32 punti. Dietro, al terzo posto con 17 punti, si piazza un gigante della narrativa americana di successo, Ken Follet, con l'edizione tascabile di *Il martello dell'Eden*. Il 19 marzo ritroviamo Benni al secondo posto questa volta con 42 punti: ma gli altri otto titoli sono tutti al di sotto dei venti. Il 26 marzo la pressione esercitata da *La gita a Tindari* sembra allentarsi: *Spiriti* risale fino a 50 punti, davanti a *Il martello dell'Eden* a 31 e *Ritorno dall'India* di Abraham B. Yehoshua a 30. La settimana seguente le distanze sul secondo classificato si allungano di nuovo: alle spalle di Camilleri compare un al-

tro dei nomi di maggior richiamo del mercato angloamericano, John Grisham, che con l'edizione economica di *Il testamento* si ferma a 33 punti, riuscendo a rimontare fino a 70 punti soltanto il 23 aprile.

Il primato del giallista italiano si incrina, dopo due mesi di assoluto dominio, soltanto all'arrivo di *La recita di Bolzano*, terzo romanzo tradotto in italiano dell'ungherese Sándor Márai. Il 7 maggio *La gita a Tindari* è costretta dunque a cedere il passo al nuovo venuto e ad accontentarsi di un secondo posto comunque più che dignitoso a 75 punti, davanti a *Sotto pressione* dell'italo-americano David Baldacci a 57. Due settimane dopo si riappropria provvisoriamente della piazza d'onore, che cede l'11 giugno a *I confratelli* di Grisham, mantenendosi tuttavia in posizioni di prima classifica fino al numero del 23 luglio (in edicola mentre si stendono queste note): per tre volte al terzo posto, una volta al quarto e una al sesto posto.

Con uno o più titoli contemporaneamente, il nome di Camilleri figura nella top ten 30 settimane sulle 35 passate in rassegna. Le assenze si concentrano in due periodi, tra il 19 e il 26 settembre e tra il 13 e il 27 febbraio, nelle settimane che precedono rispettivamente l'uscita degli *Arancini* e quella di *La gita a Tindari*.

Ma proviamo a ricostruire la graduatoria consuntiva dei libri più venduti tra il settembre 1999 e il luglio 2000 sommando i punti ottenuti nei sondaggi settimanali. L'esito appare ancora più sensazionale. *La gita a Tindari* campeggia in testa con 1.472 punti e 17 presenze (in media oltre 86,5 punti la settimana), davanti a *La figlia della fortuna* di Isabel Allende a 1.264 punti, il solo altro titolo dimostratosi in grado di superare il tetto dei mille punti. Al terzo posto, a 763 punti, ancora Camilleri con *Gli arancini di Montalbano*. Quindi ampiamente distanziati, con meno della metà del punteggio del capolista, *I confratelli* di Grisham a 666, *La recita di Bolzano* di Márai a 636, *Hannibal* di Harris a 594, *Veronika decide di morire* di Coelho a 515, *Cadavere non identificato* di Patricia Cornwell a 515, *Vaniglia e Cioccolata* di Sveva Casati Modigniani a 387 e *Spiriti* di Benni a 385.

Camilleri si ripresenta nell'elenco al ventesimo posto con un terzo romanzo: *La mossa del cavallo*, punti 237, presenze 3. Ricostruendo la classifica per autore anziché per titoli (e cioè sommando il punteggio delle eventuali presenze multiple), l'autore siciliano arriva alla cifra vertiginosa di 2.472 punti: quasi il doppio di Allende che con un solo libro non aumenta i suoi 1.264 punti. Il divario diviene schiacciante nei confronti degli altri classificati: Grisham due libri e 874 punti, Márai tre libri e 811 punti, Harris tre libri e 688 punti, Coelho un libro e 583 punti, Cornwell due libri e 573 punti. Fra le posizioni di coda, il numero degli autori comprensibilmente si infoltisce: 7 quelli che si collocano in un *rango* tra i 400 e i 300 punti (Casati Modigniani, Benni, Jacq, King, De Carlo, Altea, Yo-

shimoto), 23 gli autori che si stabilizzano tra i 300 e i 100 e, infine, 54 quelli che non raggiungono i 100 punti.

Nell'ultimo decennio soltanto un'altra volta i sondaggi avevano visto dominare la narrativa italiana in maniera tanto imperiosa da sbaragliare la concorrenza d'oltreoceano. Il confronto d'obbligo è con il successo non meno trionfale di *Va' dove ti porta il cuore*, che spadroneggiò tra il maggio 1994 e la primavera 1995 guidando la classifica dei best seller per la bellezza di 32 settimane.

Come Camilleri anche Susanna Tamaro arrivava al successo in maniera improvvisa, dopo un debutto letterario passato sostanzialmente nel silenzio: estranei alle consuetudini del protagonismo divistico, entrambi una volta sbalzati dall'anonimato alla notorietà si sono bensì uniformati ai meccanismi del mercato della comunicazione di massa prestandosi ai microfoni e ai flash dei giornalisti, ma lo hanno fatto dimostrandosi incapaci di immedesimarsi per intero nella parte del mattatore. Anche sulla ribalta essi ripropongono in definitiva la figura del letterato tradizionale, a proprio agio nell'intimità dello studio e dietro la protezione della pagina scritta.

Le analogie però si esauriscono qui o quasi. Numeri alla mano, le fortune della Tamaro sono legate a un solo libro, rivelatosi in grado nel bene e nel male di interpretare anzitutto le inquietudini di quella intellettualità di formazione umanistica che nell'epoca della massificazione degli studi si è andata infoltendo oltre misura trovandosi poi a fare i conti con i sentimenti di frustrazione e di emarginazione provocati dall'oggettiva difficoltà di assorbimento dell'universo sociale.

Pur potendo contare, per il successivo *Anima mundi*, su un'agguerrita campagna promozionale fatta di interviste, anticipazioni, saggi televisivi, la scrittrice triestina in effetti non ha saputo mantenere aperto il dialogo con il pubblico. Il libro è riuscito soltanto a richiamare l'attenzione degli specialisti della comunicazione scatenando, soprattutto con la sinistra culturale, una polemica che a distanza di tempo appare, per il contributo dell'una e dell'altra parte, tanto veemente quanto pretestuosa: il romanzo, del resto, non aveva obiettivamente le qualità per proporsi come stimolo a un riesame collettivo delle sorti della modernità in Italia. Il greve incupimento dei contenuti rispetto al volume precedente dava anzi l'impressione di un malessere di origine umorale, vissuto unicamente sul piano dell'esistenzialità, senza un'adeguata ricognizione dei reali motivi di inquietudine che fermentavano nel Paese.

Il fenomeno d'altra parte è tutt'altro che inedito. Oltre che di successi imprevedibili, la storia dell'editoria è colma di successi annunciati e non replicati: negli anni Ottanta capitò a Oriana Fallaci di fallire nel tentativo di ripetere con *Insciallab* il largo successo di pubblico ottenuto nel decennio precedente con *Un uomo* e lo stesso può dirsi di Um-

berto Eco, rimasto sulla breccia ma con risultati di vendita largamente al di sotto di quelli che anche oltre confine seppe prodigiosamente conseguire grazie a *Il nome della rosa*.

Insomma, quand'anche riescono eccezionalmente ad avvicinarsi alle tirature dei colleghi americani, i nostri scrittori in generale faticano poi a mantenerne il passo, esaurendo prima del tempo le loro forze di persuasione estetica. Per quanto è dato vedere, Camilleri sembrerebbe infrangere il nefasto incantesimo che provoca una sorta di panico da vertigine in coloro che hanno avuto la ventura di affacciarsi alle vette del successo. Di opera in opera, lo scrittore siciliano in effetti non solo ha confermato ma anche ha saputo accrescere il consenso dei lettori, con un ritmo di uscite peraltro che è andato facendosi via via più serrato senza risentire, almeno per il momento, dei rischi di inflazionamento. Tra il 1994 e il 1996 sono due i titoli che appaiono annualmente. Tra novità e ristampe la cifra sale a cinque nel 1997 e a sette nel 1998 (a ridosso delle prime avvisaglie del trend positivo è il biennio di massimo sfruttamento delle risorse in giacenza, con relativo svuotamento dei cassetti e rilancio dei testi passati inosservati in precedenza) per ridiscendere a tre (di cui due novità) nel 1999, una cadenza comunque superiore agli standard cui ci hanno abituati i nostri narratori.

Certo, il consenso arriso all'epopea del commissario Montalbano trae vantaggio dai fattori di richiamo di una produzione congegnata in serie, secondo costanti proprie della narrativa di genere: per cui l'apprezzamento concesso a un volume che ha saputo rispondere ai bisogni di ricreazione estetica dei lettori avrà una ricaduta positiva su tutta la serie inducendo il lettore a cercare le medesime fonti di piacere negli altri volumi, confezionati intorno a situazioni analoghe fantasiosamente ripetute e variate. Resta da domandarsi perché, tra i tanti scrittori di genere operanti in Italia, Camilleri riesca a conseguire risultati che appaiono impensabili per gli altri o, detto altrimenti, quali sono le peculiarità di scrittura e di contenuto che gli hanno permesso di imporsi sulla concorrenza andando a conquistare fasce eterogenee di lettori molto oltre la cerchia pur numerosa degli appassionati cultori del poliziesco.

Sarà poi da mettere in conto la poderosa spinta promozionale che l'opera letteraria di Camilleri riceve dalle fortunate trasposizioni per il piccolo schermo. Ma di nuovo viene da chiedersi perché lo scrittore siciliano raggiunge tirature da capogiro e gli altri autori che in una maniera o nell'altra traggono vantaggio dalla frequentazione televisiva si arrestano molto al di sotto delle fatidiche 100.000 copie.

Ciò che vale la pena sottolineare per intanto è che ci troviamo di fronte a un successo ottenuto senza sminuire le risorse di invenzione espressiva: le strategie di conquista del pubblico si accordano con il rispetto di una apprezzabile dignità letteraria di cui i testi di Camilleri ap-

paiono indiscutibilmente provvisti. D'altro canto, nella strutturazione del racconto va messa in risalto la completa indipendenza dai modi del thriller all'americana, tradizionale dominatore del mercato dei successi. I modelli cui il nostro narratore si ispira sono piuttosto di manifesta impronta mediterranea: da Georges Simenon al catalano Manuel Vázquez Montalbán, passando per quella linea italiana che dagli anni Trenta a oggi si è distinta per aver portato uno sguardo pur blandamente critico sui fatti di costume (da Alessandro Varaldo e Augusto De Angelis fino a Mario Soldati, Piero Chiara, Lorian Macchiavelli).

Ancora più evidente appare la distanza rispetto agli americani sul piano della scrittura, sottoposta a una serie continua di torsioni di matrice plurilinguistica compiute non per impreziosire la pagina secondo il modello dell'illustre precedente gaddiano bensì per riscaldarla dando risalto agli elementi di indole regionalistica che connotano l'intera compagine narrativa, da certe costanti tematiche alla caratterizzazione dei personaggi. Tutto ciò in sintonia con i modi consueti a una fertile corrente del realismo otto-novecentesco, che attinge nel contempo alle forme dell'espressionismo e a quelle del bozzettismo novellistico.

Ma a questo punto è utile tornare ai dati. Passando in rassegna i primi venti posti dei libri più letti si incontrano soltanto cinque titoli di provenienza nordamericana: *I confratelli* di Grisham al quarto posto, *Hannibal* di Harris al sesto, *Cadavere non identificato* di Patricia Cornwell al settimo, *Cuori in Atlantide* di Stephen King al quindicesimo, *Timeline* di Michael Crichton al diciottesimo.

Pur nella sua disomogeneità di genere e di pregio la compagine italiana appare ben più agguerrita con sette presenze su venti: oltre i due libri di Camilleri, *Vaniglia e cioccolato* della Casati Modignani al nono posto, *Spiriti* di Benni al decimo, *Nel momento* di De Carlo al dodicesimo, *Odore di cipria* di Enzo Biagi al diciannovesimo e al ventesimo il pur esilissimo *Amici Abrarara* dei Fichi d'India, duo lombardo composto dai cabarettisti Bruno Arena e Max Cavallari. Se nel computo aggiungiamo *La recita di Bolzano* di Márai (quinto posto), *Nefer* di Jacq (undicesimo), il *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler e *Gli intrusi* di Simenon (rispettivamente al sedicesimo e al diciassettesimo posto), bisogna concludere che la produzione europea si è comportata più che egregiamente dimostrandosi in grado di tenere testa alla più poderosa concorrenza d'oltreoceano: un fenomeno, questo, che si era già registrato nella stagione 1998-1999 ma che ha assunto aspetti ancora più significativi nell'annata appena trascorsa.

Anche sotto il profilo dei valori estetico-letterari, il bilancio conclusivo appare tutt'altro che scoraggiante: a venire premiati dai lettori infatti sono anzitutto quei libri che pur volti all'intrattenimento risultano sorretti da una preoccupazione di decoro formale. A farla da padrone è

insomma il best seller di qualità, a cui possono essere ricollegati quattro dei cinque primi classificati: *La gita a Tindari*, *La figlia della fortuna*, *Gli arancini di Montalbano*, *La recita di Bolzano*. Libri molto dissimili tra loro per impostazione e valore, che tuttavia si connotano prima di ogni altra cosa per l'attenzione volta all'esame di coscienza. Si direbbe una sorta di rivincita della psicologia sulla narrativa d'azione targata Usa: un dato che trova conferma, tra le posizioni ulteriori, nei buoni riscontri avuti dal romanzo esistenzialista di De Carlo, dal sensualismo erotico di Schnitzler, dalla torbide atmosfere di Simenon o, al di fuori degli ambiti europei, dal minimalismo nipponico della Yoshimoto,

All'apparenza le classifiche non sembrerebbero invece far affiorare grandi novità per quanto riguarda i rapporti di forza tra le diverse società editoriali. Pur costretta ad accontentarsi del terzo posto nella top ten, la Mondadori conferma il suo strapotere piazzando sei titoli tra i primi venti classificati, seguita da Adelphi, Feltrinelli e Sperling & Kupfer, che riescono a portare al vertice tre titoli, e Sellerio, Bompiani, Garzanti, Baldini & Castoldi e Rai-Eri con un solo titolo.

La casa di Segrate ha edito 41 dei 110 libri che sono riusciti nel corso dell'annata a fare almeno un ingresso in graduatoria, detenendo in sostanza una quota del mercato dei successi pari al 45,1%. Feltrinelli ed Einaudi portano in classifica 9 libri (9,9%), Adelphi 8 (8,8%), Sperling & Kupfer 7 (7,7%), Longanesi e Rizzoli 5 (5,5%). Seguono Corbaccio, Guanda e Piemme con 3 libri, Baldini & Castoldi, Bompiani, Rai-Eri e Superpocket con 2, Frassinelli, Garzanti, Kaos, Laterza, il Saggiatore, Sellerio, Stampa alternativa e Walt Disney con 1.

A uguale numero di titoli corrisponde tuttavia un peso effettivo considerevolmente difforme. Vediamo che cosa succede sommando i punti di tutti i libri con cui un editore è presente in classifica. Il risultato è questo: Mondadori 6.113 punti, Feltrinelli 2.380, Adelphi 1.697, Sellerio 1.472, Sperling & Kupfer 1.167, Bompiani 612, Einaudi 447, Rizzoli 412, Rai-Eri 331, Baldini & Castoldi 319, Longanesi 301, Garzanti 269, Superpocket 269, Piemme 201, Kaos 110, Guanda 98, Frassinelli 85, Corbaccio 77, Walt Disney 64, il Saggiatore 35, Stampa alternativa 22, Laterza 5.

E ora proviamo a ricostruire la graduatoria in base alla media tra la somma complessiva dei punti e il numero dei libri con cui un editore figura in elenco: Sellerio 1.472, Bompiani 306, Garzanti 269, Feltrinelli 264,4, Adelphi 212,1, Sperling & Kupfer 166,7, Eri 165,5, Baldini, 159,5, Mondadori 149,1, Superpocket 134,5, Kaos 110, Frassinelli 85, Rizzoli 82,4, Piemme 67, Walt Disney 64, Longanesi 60,2, Einaudi, 49,6, il Saggiatore 35, Guanda 32,6, Corbaccio 25,6, Stampa alternativa 22, Laterza 5.

È soltanto un esperimento, da considerare con molta cautela. Gli esiti ottenuti alterano platealmente i rapporti di forza tra le case editrici, nondimeno lasciano affiorare il carattere relativo della fortuna editoriale,

che acquista un differente rilievo a seconda del tipo di politica commerciale che l'editore è in grado di seguire.

La grande editoria in sostanza fa punteggio pescando a strascico e cioè ricoprendo tutti i settori del mercato con un numero quanto mai variegato di novità che vanno dalla narrativa straniera a quella italiana, dal prodotto di consumo a quello più letterariamente qualificato, dal saggio argomentativamente elaborato al resoconto giornalistico, dalla poesia alla raccolta di vignette. È una strategia di occupazione degli spazi, la cui efficacia nell'analisi delle classifiche dei best seller risulta dalla quantità dei titoli portati a segno ben più che dall'esito di ciascuno di essi.

Per gli editori di dimensione media o piccola risulta decisiva invece la capacità di selezionare le linee commerciali più redditizie, concentrando su di esse il lavoro di promozione e facendo perno talvolta su un rapporto privilegiato con un autore o un gruppo di autori ben più che su un'identità di marchio. A venire premiato in questo caso è chi sa meglio gestire le proprie risorse, riuscendo a ottenere il rapporto più conveniente tra dispiego dei mezzi e *score* finale. Anche un solo libro ben venduto basta allora a fare fatturato: il caso Sellerio rappresenta l'esempio più significativo, non il solo.

DIARIO MULTIMEDIALE Dagli atomi ai bit: il tormentato percorso dell'editoria

di Cristina Mussinelli

Oggi per l'editore non è più sufficiente avere un catalogo di qualità: deve saper diversificare la propria offerta e il proprio mercato, e saper padroneggiare tutte le nuove tecnologie digitali. Deve, in poche parole, ripensare alla filosofia e ai servizi forniti dall'azienda cercando di catturare il sempre più crescente popolo di Internet. Tuttavia ben pochi sono gli editori italiani che per il momento sono stati capaci di lanciarsi nel mercato dell'e-book e di costruire siti che propongano servizi davvero innovativi (offerta gratis o a pagamento di singole parti del libro, consultazione di archivi digitali on-line, servizi di print on demand per piccole tirature).

Il primo anno del nuovo millennio si è caratterizzato per la forte crescita di Internet e per l'esplosione di una serie di novità tecnologiche, che sempre più modificano il panorama competitivo in cui le aziende editoriali si trovano a operare.

Fino a pochi anni fa le preoccupazioni principali per un editore erano quelle di creare un catalogo di qualità, raccogliere intorno a sé un gruppo di autori qualificati, promuovere e distribuire i propri prodotti su tutto il territorio nazionale, riuscendo così a rispondere alle esigenze dei propri lettori in modo adeguato.

Ora tutto ciò è ancora sicuramente importante, ma sono nel frattempo emerse altre problematiche completamente nuove e il vantaggio competitivo di una casa editrice è sempre più legato alle capacità di comprendere le implicazioni che le nuove tecnologie digitali possono avere sulla produzione e la gestione delle informazioni, di identificare quali saranno i nuovi supporti, tra tutti quelli che vengono man mano proposti sul mercato, capaci di imporsi come standard, di stringere alleanze strategiche con partner fornitori di tecnologie o di servizi ad alto valore aggiunto a esse collegati, di pensare a un mercato globale.

La nuova missione dell'editore sarà quindi quella di creare, selezionare e organizzare materiali informativi digitali di qualità per i suoi target, definendo poi in una fase successiva su quale supporto metterlo a disposizione dei lettori: carta, cd, Internet o altro e diventando così produttore di contenuti digitali (bit) e non di libri (atomi). Il percorso dagli

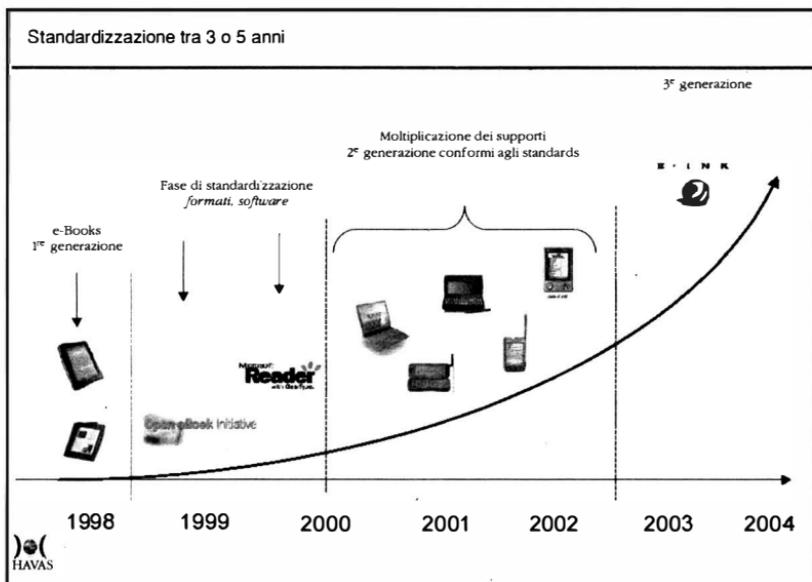
atomi ai bit è ormai realtà; le tecnologie esistono e sono disponibili anche vari supporti. Rimane però ancora difficile per il mondo editoriale, che proviene dalla carta e che è tradizionalmente abituato a pensare in termini di prodotto, ragionare invece in una logica di dati informativi.

Qui di seguito cercherò di dare un quadro riassuntivo delle principali minacce/opportunità che si aprono per gli editori.

Nuove strategie per combattere su più fronti

Vari sono i fronti su cui il diversificato mondo delle case editrici si trova oggi a operare: digitalizzazione e gestione dei propri patrimoni informativi, Internet, cd rom e dvd, e-book, wap, UMTS, Personal Digital Assistant, print on demand. Una casa editrice innovativa dovrebbe essere in grado di padroneggiare tutte queste tecnologie e di capire quali si adattino meglio alle caratteristiche dei suoi contenuti e alle esigenze del suo target di riferimento.

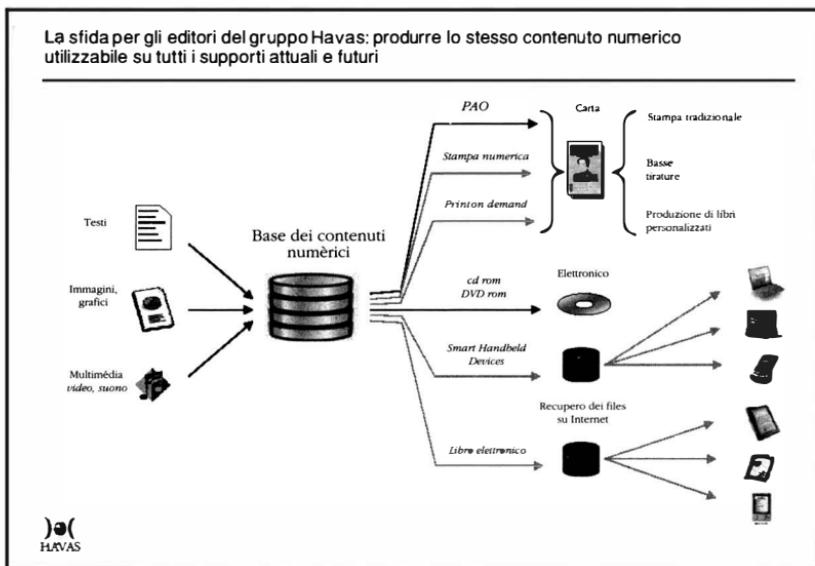
Come si può vedere dallo schema che è stato presentato dalla nuova società di Havas in un convegno internazionale organizzato ad aprile del 2000 dall'Associazione Italiana Editori, nei prossimi anni gli editori dovranno essere in grado di seguire con i loro giacimenti informativi l'evolvere dei formati e dei supporti, creando di volta in volta nuovi prodotti e nuovi servizi integrati e fra loro interagenti.



Tutte le maggiori aziende produttrici di software e di hardware stanno facendo enormi sforzi per rendere il mercato delle informazioni digitali di facile accesso per i lettori e per migliorare le caratteristiche dei supporti di visualizzazione e di trasferimento delle informazioni stesse, creando standard internazionalmente accettati e integrabili con i tradizionali flussi di produzione dei prodotti cartacei.

In questa direzione vanno gli sforzi di Adobe per la generalizzazione del formato PDF per la visualizzazione dei documenti e di Microsoft per la diffusione del software Reader che migliora la leggibilità delle informazioni visibili a video.

L'altra grande sfida, peraltro a questa connessa, è quella di riuscire a generare tutti questi nuovi servizi e prodotti a partire da un unico grande archivio digitale da cui estrarre di volta in volta le informazioni (testo, immagini, grafici, ecc.) necessarie. In questo modo l'editore potrà sia continuare a offrire i suoi prodotti "chiusi" sul mercato come ha fatto sino a ora producendo libri o cd, oppure potrà offrire la possibilità ai suoi lettori di navigare nei propri archivi, delegando a loro il lavoro di selezione e assemblaggio dei materiali secondo le singole esigenze personali.



Una nuova rete del valore

In presenza del nuovo paradigma della connettività universale creato da Internet e dall'avvento del digitale, che permette di separare le informazioni sui beni dai beni stessi e di interagire direttamente e in modo continuativo con i consumatori finali, si crea inoltre una nuova rete del valore ed è necessario pertanto ripensare l'azienda editoriale nel suo insieme e operare una disaggregazione e una riaggregazione delle attività implicate nel sistema della creazione del valore stesso.

Classificazione delle attività nella rete del valore

	Volte alla gestione delle transazioni esterne	<ul style="list-style-type: none"> - Acquisti - Vendite - Affari legali e contratti
Attività	Di supporto - a livello di sistema - a livello di azienda - a livello di nodo	<ul style="list-style-type: none"> - Sviluppo prodotti - Progettazione processi - Sviluppo/gestione sistemi informativi - Costruzione/aggiornamento Data Base - Gestione e sviluppo risorse umane - Politiche di approvvigionamento - Marketing - Attività infrastrutturali
	Di realizzazione	<ul style="list-style-type: none"> - Trasformazione fisico-tecnica - Controllo qualità - Trasferimento nello spazio - Trasferimento nel tempo - Assistenza prevendita - Erogazione servizi collaterali/complementari - Erogazione servizi post-vendita

Fonte: Cinzia Parolini, *La rete del valore nell'industria dei media*

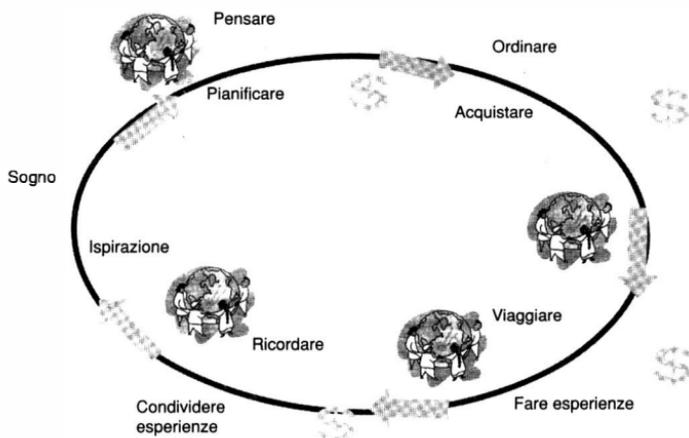
Un esempio concreto di questo nuovo modo di ragionare è quello che ha applicato la Lonely Planet, famosa casa editrice di guide turistiche, che, per meglio affrontare le sfide di Internet e del digitale, ha ripensato *in toto* alla filosofia e ai servizi dell'azienda.

Come primo passaggio ha effettuato un'approfondita analisi dei suoi punti di forza e dei valori che identificano il marchio sul mercato: accuratezza, garanzia di serietà delle informazioni fornite, proposta di viaggi sperimentati, informazioni non generiche, focus sulla comunità dei

viaggiatori che usano le loro guide. Ha poi cercato di identificare le caratteristiche della guida di viaggio ideale ed è arrivata a definirle in questo modo: sempre accurata, con informazioni personalizzate, con possibilità di prospettive diverse (non solo cultura e arte, non solo gastronomia, ecc.), con media diversi, intelligente.

Ha poi analizzato le limitazioni imposte dalla tradizionale guida di carta, ad esempio la difficoltà e gli elevati costi di aggiornamento, la difficoltà e i costi per renderla veramente personalizzabile, la povertà delle informazioni iconografiche e le possibili soluzioni offerte a questi problemi dall'uso di soluzioni digitali. A questo punto è stata costruita una nuova mappa di riferimento, il cosiddetto «Ciclo del viaggio», che rappresenta le varie esigenze dei viaggiatori e sulla cui base si è deciso di costruire un sito web che potesse dare una risposta a questi desideri.

Ciclo del viaggio



Fonte: Lonely Planet

Sul sito è quindi possibile trovare gli aggiornamenti continui delle guide, crearsi mini-guide personalizzate, ricevere via e-mail una newsletter di aggiornamento, scambiare esperienze e informazioni con altri viaggiatori.

In quest'ottica poi sono poi anche stati stretti accordi di partnership con altre società, che fornissero servizi integrativi a quelli offerti ai viaggiatori dalla Lonely Planet, non solo per la preparazione del viaggio ma anche durante il viaggio stesso. Si è stipulato quindi un accordo con la società telefonica eKno che offre ai lettori Lonely Planet la possibilità di effettuare telefonate da 50 paesi a tariffe preferenziali, di utilizzare un servizio di e-mail gratuito e un servizio di messaggistica interattivo e gratuito che permette di ascoltare messaggi vocali via Internet.

Un altro accordo strategico in questa direzione è CitySync, sottoscritto con la Concept Kitchen, leader nel settore dei palmari e dei Personal Digital Assistant. I lettori potranno, utilizzando tali dispositivi, e in futuro anche i telefoni wap, accedere alle guide della Lonely Planet ovunque nel mondo e avere informazioni utili per visitare le principali città, trovare alberghi e ristoranti, essere aggiornati in tempo reale su eventi culturali, concerti e altre attività disponibili.

Internet

La ragnatela mondiale ha quest'anno registrato un boom enorme, in Italia il numero degli accessi è cresciuto di 4 volte rispetto allo scorso anno, grazie anche alle varie offerte di accesso gratuito, che si sono moltiplicate, dopo la prima di Tiscali nella primavera 1999.

Secondo i dati della più recente indagine di Niche Consulting sono ormai quattro milioni e seicentomila gli utenti che si collegano da casa, di cui il 40% donne, che, pur partite molto in ritardo, si stanno avvicinando rapidamente agli uomini e che a breve raggiungeranno la parità, come peraltro già successo negli Stati Uniti.

Tabella 1 – Utenti Internet in Italia (rilevazione giugno 2000)

	Totale	Uomini	Donne
Utenti Internet	6.600.000	4.520.000	2.080.000
Da casa propria	4.600.000	3.270.000	1.330.000
Da casa di amici e parenti	1.400.000	1.060.000	380.000
Dal lavoro o da scuola	3.190.000	2.130.000	1.060.000

Fonte: Niche Consulting

Tabella 2 – Utenti di PC e Internet in casa (rilevazione annuale nei mesi giugno/luglio)

	1997	1998	1999	2000
Utenti PC	5.130.000	6.100.000	6.800.000	10.140.000
Utenti Internet	493.000	794.000	1.094.000	4.600.000
Collegamenti Internet	370.000	499.000	919.000	3.430.000
Età (anni)	-	31,3	32,5	34,5
Anni di scolarità (anni)	-	13,3	13,3	12,5
Utilizzo Internet (minuti/giorno)	-	-	30,0	29,6

Fonte: Niche Consulting

Il tempo medio di connessione è di mezz'ora al giorno ed è sottratto quasi interamente alla visione dei programmi televisivi. In una sessione di navigazione è stato stimato che vengano visitati in media sette siti.

I navigatori hanno un'età media di circa 35 anni e sono per lo più laureati o diplomati.

Gli interessi variano molto in funzione dell'età e del sesso, come risulta da una recente indagine Eurisko. I più giovani (14-24 anni) si orientano sulla musica, lo sport, i giochi, il cinema e in generale verso tutto quanto è legato al divertimento e allo spettacolo. I giovani più maturi (25-34 anni) cercano notizie su informatica, viaggi e turismo, confrontano informazioni commerciali e consultano i siti di news. Gli adulti (35-44 anni) sono più attratti da notizie di attualità e da informazioni utili e i più anziani (oltre i 44 anni) usano la rete soprattutto per essere aggiornati sulle questioni economico-finanziarie.

In generale gli uomini utilizzano la rete per avere informazioni su informatica, news, sport, giochi, notizie commerciali ed economico-finanziarie; le donne si caratterizzano per un uso più trasversale e meno istituzionale: cercano soprattutto dati utili e spesso usano la rete per organizzare i loro viaggi e le attività culturali.

Poco utilizzate nel nostro paese, contrariamente a quanto avviene negli Stati Uniti, sono le nuove modalità di comunicazione permesse dalla rete: i newsgroup e le chat sono ancora appannaggio di pochi, per lo più giovani.

In quest'ultimo anno il numero dei siti in lingua italiana è aumentato in modo considerevole e si sono affacciati al mercato una serie di portali informativi generalisti sia di derivazione statunitense sia realizzati dai principali editori italiani.

Nei prossimi anni sarà interessante vedere chi fra tutti questi (Jumpy, Yahoo, Kataweb, Virgilio) riuscirà a conquistare e mantenere una posizione predominante.

E-commerce per ora non decolla

Collegato allo sviluppo della rete è il commercio elettronico, dove però il mercato italiano è ancora indietro rispetto ad altre nazioni più evolute: probabilmente tale *gap* è causato non solo dalla scarsa propensione all'uso delle tecnologie, ma anche da caratteristiche strutturali della distribuzione nel nostro Paese: logistica non efficiente, scarsa propensione all'acquisto per corrispondenza, diffidenza nell'utilizzo delle carte di credito, nulla o quasi assistenza pre e post-vendita.

Solo il 10% dei navigatori acquista on-line. I prodotti più richiesti continuano a essere libri e cd (41%), seguiti da personal computer (16%) e software (13%). Subito dopo viaggi, beni alimentari e abbigliamento.

Tabella 3 – Informazioni maggiormente ricercate sui siti web italiani (rilevazione giugno 2000)

	Utenti
Attualità	37%
Informatica	36%
Musica	36%
Turismo	30%
Scienze e tecnologia	25%
Sport	24%
Informazioni economico-finanziarie	18%
Informazioni commerciali	18%
Informazioni culturali	17%
Libri	16%
Utilità varie	16%
Cinema	15%
Lavoro	14%
Geografia	13%
Auto	13%
Giochi	9%
Banca	8%
Salute	8%
Politica	7%
Teatro	7%

Fonte: Eurisko – Ottobre 2000

Il fatturato totale delle vendite on-line previste per il 2000 (stima Data-bank Consulting) è di 1.300 miliardi, l'80% delle vendite è però gestito dal 10% dei siti.

Dai dati presentati a ottobre dall'Eurisko risulta inoltre che la maggior parte degli acquisti è fatta da una minoranza di navigatori esperti della rete e che la utilizzano già da parecchi anni, mentre le altre categorie meno esperte e di più recente acquisizione sembrano abbastanza restie a modificare le loro tradizionali abitudini d'acquisto. Occorrerà aspettare il Natale 2000 per avere dati più significativi sulle reali potenzialità dell'e-commerce.

Internet e gli editori

Come si sono mossi gli editori tradizionali in questo nuovo mondo? Da un'analisi effettuata dall'Ufficio Studi dell'Associazione Italiana Editori

nell'aprile 2000, emergono una serie di dati interessanti: su 679 case editrici che pubblicano più di 10 titoli all'anno (che hanno cioè una pur anche minima struttura redazionale, si caratterizzano per continuità produttiva e per presenza nei canali di vendita) 475 (pari al 69,9%) hanno un sito Internet.

Nel 1995 erano 14 e nel 1999 erano 388 (57,1%), nel giro di un anno si è quindi avuto un aumento del 22,4%. Sembrerebbe quindi che il mondo editoriale sia presente in modo massiccio nella rete: in realtà, se si analizzano i dati in maniera più dettagliata, ciò che emerge è la presenza di siti che si caratterizzano nella stragrande maggioranza dei casi come pura vetrina dell'editore, con una visibilità molto ridotta presso il pubblico e con pochissimi o addirittura nulli legami con gli altri siti della rete. Si tratta di atomi spersi nel *mare magnum* di Internet: probabilmente la consultazione che ne viene fatta è minima e in molte situazioni non si ha alcun vantaggio dal fatto di essere presenti in rete.

Del resto, sono in molti casi siti costruiti in casa, quasi mai sono integrati nella strategia complessiva della casa editrice né da un punto di vista editoriale, né da un punto di vista di marketing: nella stragrande maggioranza dei casi probabilmente sono stati fatti perché sembrava sbagliato "non esserci", ma in realtà sono stati costruiti senza avere un obiettivo preciso e una reale conoscenza delle potenzialità e delle logiche su cui si basa la rete.

All'interno di questo panorama si trovano poi invece alcuni casi di eccellenza: per lo più case editrici abbastanza nuove e specializzate, che hanno compreso e applicato con creatività le nuove potenzialità offerte dalla rete e hanno creato siti ad alto valore aggiunto, che offrono servizi innovativi, quali ad esempio l'offerta a pagamento o gratuita di singoli elementi (capitoli, unità), la consultazione di archivi digitali on-line, la creazione di comunità di utenti con gli stessi interessi e necessità, la proposta di servizi di print on demand per piccole tirature.

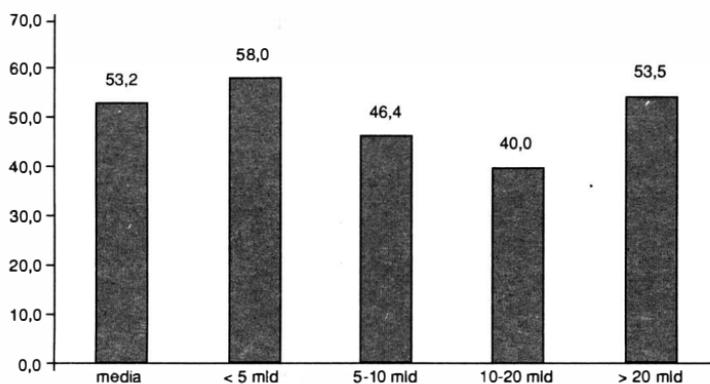
Un discorso a parte meritano poi i grandi editori che hanno creato veri e propri portali informativi con grandi investimenti economici e che mirano ad acquisire posizioni di leadership e un vasto ascolto, con l'obiettivo di poter guadagnare anche dalla vendita di spazi pubblicitari.

In questo contesto si sono poi inseriti anche nuovi competitors provenienti dal mondo dell'Information Technology e delle Telecomunicazioni che hanno compreso che il vero motore che spinge gli utenti a utilizzare le tecnologie non sono le tecnologie stesse ma i contenuti. Gli editori tradizionali si trovano quindi a dover competere o a collaborare con queste realtà, spesso molto più grandi e potenti di loro. Sempre più importante diventa quindi la capacità di stringere alleanze e di progettare a livello globale.

Tabella 4 – Tipologie di sito realizzato da case editrici italiane (valore in %)

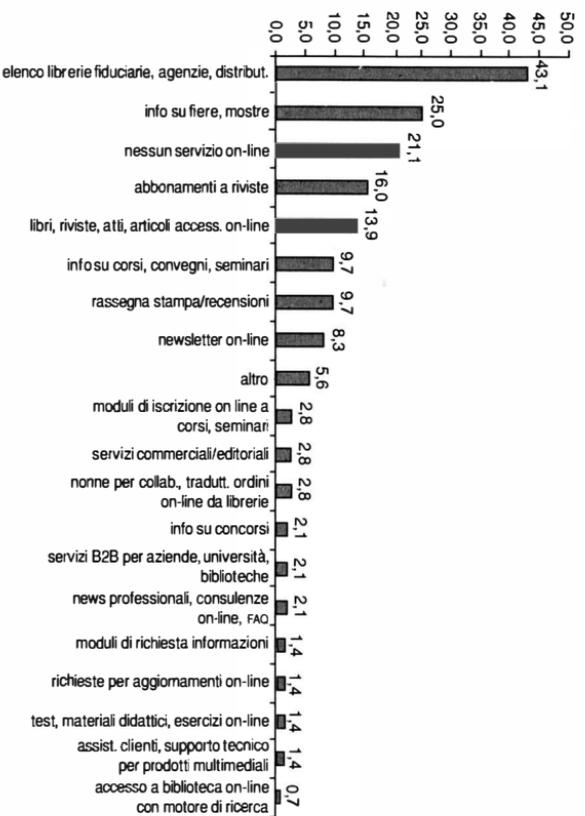
		Media	Inferiore a 5 Mld	5-10 Mld	10-20 Mld	Superiore a 20 Mld
Una sola pagina che annuncia la presenza dell'editore sul Web	Home page	6,5	7,4	7,1	13,3	–
Sito di presentazione dell'azienda, catalogo titoli, con nulla (bassa) interattività	Vetrina	34,4	38,3	32,1	33,3	26,7
Sito di presentazione con anche processo di e-commerce	Negozi virtuale	31,8	45,7	17,9	33,3	6,7
Sito di presentazione che permette un alto grado di interattività, acquisto di prodotti, download di software e documenti, invio di messaggi, ecc.	Casa editrice interattiva	21,4	8,6	32,1	13,3	50,0
Sito complesso che oltre a gestire prodotti/servizi si pone come un nodo di una costellazione di siti affini	Portale	5,8		10,7	6,7	16,7

Fonte: Ufficio Studi Aie – Aprile 2000

Commercio elettronico dal sito della casa editrice (%)

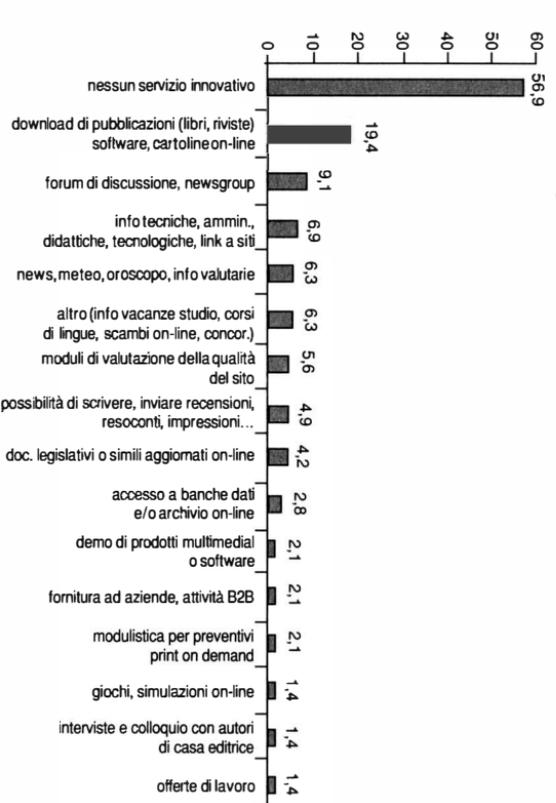
Fonte: Ufficio Studi Aie – Aprile 2000

Servizi on line presenti sui siti editoriali



Fonte: Ufficio Studi Aie – aprile 2000

Servizi innovativi presenti sul sito



Fonte: Ufficio Studi Aie – aprile 2000

Nuovi supporti per la distribuzione delle informazioni e la vendita di bit

In questo anno si è assistito ad un assestamento del mercato del multimedia off line. I cd rom hanno subito una battuta d'arresto e le aree di applicazione sono abbastanza ben definite: titoli reference, corsi di lingua, giochi, software. Il settore educativo che doveva essere uno di quelli a maggior sviluppo in realtà è ancora una nicchia e probabilmente verrà scavalcato a favore dei prodotti e dei servizi on-line. Continuano con successo le vendite in edicola, mentre sono stazionarie quelle negli altri canali. Cominciano a essere presenti sul mercato in modo massiccio, invece, i dvd, destinati per lo più a sostituire le videocassette come supporto di qualità per il mercato cinematografico (sono veramente pochi per ora i prodotti editoriali).

La star dell'anno è invece l'e-book anche se molto se ne parla e poco si è in realtà visto. A Francoforte c'è stata la prima edizione e-book Award che ha premiato un autore sconosciuto. Gli editori italiani erano praticamente assenti, tranne Piemme che per prima ha pubblicato una collana di e-book per bambini nella serie «Battello a Vapore». In America sono in commercio una serie di dispositivi che permettono di scaricare e leggere gli e-book e sono attivi molti siti da cui poter comprare i titoli elettronici. Per ora, si possono trovare alcuni titoli sul sito www.tuttolibri.it e a breve dovrebbero uscire le proposte del «Sole 24 Ore» e di Mondadori. Alcuni editori stanno anche provando a proporre servizi di print on demand per piccole tirature o per particolari tipologie di prodotti, in particolare nell'area delle guide turistiche o dei libri per l'università, dove comincia anche a farsi strada la logica del prodotto personalizzato in cui è l'utente a crearsi un libro sulla base delle sue necessità. Altri orizzonti che per ora sono abbastanza inesplorati, ma che potrebbero invece nei prossimi anni avere uno sviluppo, sono i servizi informativi via cellulare, per ora utilizzati quali esclusivamente per le informazioni meteo, sportive o economico finanziarie e quelli per i Personal Digital Assistant, che sempre più si vanno diffondendo. Nei prossimi anni l'evoluzione non si fermerà di sicuro e certamente assisteremo a ulteriori ribaltamenti di scenario, il cammino degli editori verso il mondo dei bit è appena cominciato.

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, www.virgilio.it/canali/libri, www.ciaoweb.it/letture, www.kwlibri/kataweb.it, www.rainews24.rai.it

Alcune biblioteche virtuali italiane: www.biblioservice.it, www.internetbookshop.it, www.liberliber.it, www.zivago.com

Alcuni motori di ricerca italiani: www.arianna.it, www.excite.it, www.lycos.it, www.virgilio.it, www.yahoo.it, www.google.it

Per l'elenco, ormai lunghissimo, degli editori con un proprio dominio Internet si rinvia ad Alice.it

REGESTO DEI DIBATTITI Un deficit di concretezza

di Luca Clerici e Bruno Falchetto

Non è più di moda il pulp e scarso interesse suscita lo stato di salute della fiction italiana. Cresce l'attenzione del giornalismo culturale verso l'editoria e il percorso editoriale. E soprattutto aumenta la discussione intorno alla mancanza, negli intellettuali d'oggi, dell'impegno civile e politico: tema peraltro non inedito, ma quest'anno rivolto al confronto con il passato (sufficienti ed emblematici tutti gli articoli su Sciascia e Guareschi) e affrontato in maniera poco concreta e persino troppo enfatica da non riuscire a catturare la curiosità del pubblico. Ma il dibattito più fitto dell'anno rimane ancora la questione della collaborazione di Ignazio Silone con la polizia politica fascista.

Il ragionamento sui dibattiti di quest'anno prende in considerazione gli interventi pubblicati dal luglio 1999 al giugno 2000 su quattro quotidiani («il Giornale», «Corriere della sera», «la Repubblica», «l'Unità»), tre supplementi culturali («Alias» del «Manifesto», «Domenica» del «Sole 24 Ore», «Tuttolibri» della «Stampa»), un settimanale («L'Espresso») e un mensile («L'Indice dei libri del mese»). Come sempre, il *corpus* si potrebbe modellare diversamente: inserendo giornali di area cattolica (l'«Avvenire» e «L'Osservatore romano»), se si intendesse privilegiare una prospettiva ideologica, o grandi quotidiani del centro-sud («Il Messaggero» di Roma e «Il Mattino» di Napoli), volendo valorizzare invece una dimensione geografica. Ma ci sarebbero anche i quotidiani a distribuzione non nazionale, dal «Piccolo» di Trieste all'«Unione sarda» di Cagliari, senza dimenticare i supplementi culturali locali (come «Stilos» di «La Sicilia» di Catania).

Ciò nonostante, l'insieme dei giornali considerati è sufficientemente rappresentativo sia per la varietà di orientamento politico e culturale, sia per la loro notorietà e diffusione: comprende infatti i due quotidiani più venduti in Italia, il principale giornale dell'opposizione e i supplementi più autorevoli, per un totale di oltre duecento articoli censiti. Anche quest'anno i temi esaminati riguardano la «vita letteraria» nei suoi molteplici aspetti, testuali e pragmatici: i libri e gli scrittori di cui si è più discusso, le riflessioni sulla critica e la tradizione letteraria, sull'universo

dei lettori, sul mondo dell'editoria e della comunicazione culturale, le prese di posizione sulla funzione dell'intellettuale nella società d'oggi. Si potrebbe insomma dire – gramscianamente – che questa rubrica si occupa dei ragionamenti intorno agli intellettuali e all'organizzazione della cultura, con un occhio di riguardo per la letteratura.

Le discussioni sulla vita letteraria, naturalmente, si inseriscono in un affollato contesto di dibattiti: i disagi della scuola e le prospettive di riforma; vari argomenti tra storia e attualità politica (il dossier Mitrokhin, il processo Irving-Lipstad con le dichiarazioni di Hobsbawn e altri episodi di riletture «revisionistiche» della storia del Novecento), lo «strappo» del Pci di Berlinguer dall'Urss, la «confessione» di Bobbio sulla sua giovanile adesione al Fascismo, il ricco confronto sul libro di Angelo d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre* (Einaudi), uno dei più equilibrati e interessanti dell'anno. Si è discusso anche di cinema: il processo a *Totò che visse due volte*, ma anche la polemica fra registi e critici cinematografici. Poi il dibattito sul Sud e sull'identità meridionale ospitato dall'«Unità», quello sui giovani (autorevoli gli interventi, a partire dall'articolo di Citati su «Repubblica»: Scalfari, Arbasino, Furio Colombo). E ancora, i confronti legati a episodi di costume politico e sociale individuali e collettivi, la querela di D'Alema a Forattini e la risentita censura di Berlusconi a Zoff, la lunga ker-messe massmediatica del «gay pride».

Di che cosa si discute?

Rispetto allo scorso anno il quadro è un po' diverso, a partire dalla scomparsa di uno dei *leitmotiv* delle polemiche letterarie. Il pulp non è più di moda, e nessuna nuova tendenza della narrativa nostrana lo ha sostituito alla ribalta. Prendendo spunto da *C'era una volta il pulp* di Fulvio Pezarossa (Clueb), l'«inchiesta» di Andrea Giardina («il Giornale», 3 febbraio 2000) si intitola eloquentemente *Il tramonto dei cannibali*. Più in generale il cattivo stato di salute della *fiction* italiana, tanto discusso nel 1998-1999, sembra sollecitare ora soltanto poche constatazioni sconfortate senza eco. «Mai come negli ultimi tempi la narrativa italiana ha suscitato così poco interesse», esordisce Stefano Giovanardi sull'«Espresso» (4 maggio 2000) in un box interno a un servizio di Mirella Serri. Il suo *Scrittori di penna montata* (occhiello: *Polemiche: la stagione nera del romanzo italiano*) muove da un'intervista ad Alberto Asor Rosa che lamenta la mancanza di scrittori contemporanei di talento, ma la provocazione non ha seguito. Del resto anche il bilancio ragionato sulla narrativa italiana dell'ultimo anno di Ermanno Paccagnini (*Naufragi senza stile*, «Il Sole 24 Ore», 4 luglio 1999) racconta la sempre più frequente sensazione di «scoramento» che colpisce il recensore.

Un'occasione perduta d'approfondimento è invece il dibattito suscitato da un intervento di Eugenio Scalfari sul giallo («L'Espresso», 30 settembre 1999), proseguito su Alice.it con le repliche di una serie di lettori e scrittori di genere (particolarmente convincente l'opinione di Danila Comastri Montanari). La contrapposizione un po' forzata fra una parte (il giallo) e il tutto (la narrativa occidentale da Rabelais a Calvino) esprime bene il giudizio negativo di Scalfari sulla produzione contemporanea dominata da un genere popolare, ma non aiuta ad approfondire ragioni e dinamiche di un fatto nuovo per la nostra tradizione romanzesca come l'affermazione dei moduli di genere.

Conferma la frammentarietà dell'interesse per la letteratura la presenza di pochi mini-dibattiti occasionali: un piccolo confronto tutto interno al «Corriere della sera» sul rapporto fra scrittori e guerra (fra giugno e luglio 1999 intervengono Pressburger, Raboni, Magris, La Capria); il *Manifesto contro la definizione «scrittori napoletani»* firmato da Fabrizia Ramondino sull'«Indice dei libri del mese» (settembre 1999), che produce solo le risposte di Gramigna («Corriere della sera», 7 settembre 1999) e Siciliano («la Repubblica», 16 settembre 1999). Non riesce a decollare neppure il tema proposto da Franco Brevini sul «Corriere della sera» (23 luglio 1999). Le sue considerazioni sulla nuova attenzione per la modernità e la realtà urbana nella scrittura romanzesca dei trenta-quarantenni (spunto iniziale *City* di Baricco) vengono riprese solo da Giovanni Pacchiano («Corriere della sera», 25 luglio 1999) che, almeno in parte, sembra fraintendere le idee dell'interlocutore. Certo, la città conta qualcosa nel *Giorno* di Parini, nell'epistolario di Foscolo, in *Per le vie* di Verga, ma l'antipatia della nostra letteratura per il mondo del lavoro e della fabbrica, per il paesaggio e l'immaginario urbano, rimane indiscutibile.

Un po' più nutrita, invece, è la discussione aperta da Mauro Covacich (sempre sul «Corriere della sera», 5 marzo 2000): *L'inconscio ucciso dalla narrativa* parla di una tendenza del romanzo non solo italiano d'oggi, la raffigurazione «di superficie» della psicologia. Ancora una volta, lo sviluppo del dibattito tende ad allontanarsi dal tema principale, e cioè l'ipotesi di un mutamento delle tecniche di scrittura come effetto di una trasformazione della percezione di sé e degli altri. Scrive Covacich: «i sentimenti non si possono più toccare, si possono solo mostrare» (5 marzo 2000); «la realtà in cui ci abbatto allegramente da qualche anno mi appare bidimensionale» (22 marzo 2000). Raboni (10 marzo 2000) non entra nel merito e preferisce tirargli le orecchie perché non ha citato il *nouveau roman*, mentre Barilli (13 marzo 2000) si preoccupa di arruolarlo nel «fronte d'avanguardia». Se davvero la narrativa contemporanea privilegi una rappresentazione della psicologia come flusso oggettivato di percezioni, sentimenti e riflessioni, rispetto all'analisi e al dibattito interiore tradizionali,

resta un interrogativo in sospeso, nonostante le precisazioni di Modeo (20 marzo 2000) e quelle un po' divaganti di Mozzi.

Poca letteratura, pochissima critica letteraria. Solo due, in sostanza, le occasioni di dialogo, collegate a eventi specifici: il convegno di Lucca *Costellazioni italiane. 1945-1999 libri e autori del secondo Novecento* e la pubblicazione del *Dizionario delle opere* edito da Einaudi. Prevale in entrambi i casi il solito gioco del «chi manca?». Del resto, fra i tormentoni *evergreen* ritorna la preoccupazione espressa stavolta da Saverio Vertone per l'inarrestabile inquinamento dell'italiano, per il rischio di una deturpazione definitiva della nostra «bella lingua», attribuita soprattutto all'inarrestabile invadenza dell'inglese. Che a tracciare il quadro sconsolato della situazione sia Vincenzo Consolo («l'italiano è diventato un'orrenda lingua, un balbettio invaso dai linguaggi mediatici che non esprime altro che merce e consumo», «Corriere della sera», 6 giugno 2000), non stupisce, viste le sue note posizioni antimoderniste. A fare invece le osservazioni più equilibrate e consapevoli degli indispensabili movimenti di interazione fra le lingue è proprio Giovanni Nencioni, a lungo presidente dell'Accademia della Crusca. Del resto, l'associazione promossa da Saverio Vertone si chiama «La bella lingua»; ma forse una lingua parlata, prima che bella, ha da essere funzionale.

Cresce l'attenzione del giornalismo culturale verso l'editoria. I dibattiti di quest'anno sul mondo del libro toccano questioni legate a diversi elementi costitutivi del percorso editoriale: il testo e il paratesto, l'autore, la collana, l'editore, la promozione.

A marzo si discute di Gramsci, della scarsa reperibilità in Italia delle sue opere più famose a fronte del moltiplicarsi delle traduzioni (fresca di stampa quella messicana). Sulle pagine dell'«Unità» (10 marzo 2000) Ernesto Franco risponde all'appello firmato da decine di studiosi internazionali che pongono la questione, e Guido Liguori (il giorno dopo) puntualizza con garbo le affermazioni del direttore editoriale dell'Einaudi, descrivendo con chiarezza lo stato effettivo delle disponibilità di Gramsci in libreria. Come non di rado capita in terze pagine e supplementi, quando un argomento acquista visibilità su una testata, viene più facilmente ripreso a breve scadenza, nella medesima o in altra sede. È il caso di Gramsci: sul «Corriere della sera», il primo di aprile, Cesare Medail riprende la notizia data dall'«Unità» delle dimissioni di Renato Zangheri dalla presidenza della commissione scientifica della nuova edizione delle opere. È l'occasione per avviare una riflessione sui criteri, cronologico o tematico, da adottare per la futura edizione critica dei *Quaderni*. Duro invece il confronto che ha opposto Les Belles Lettres e Mondadori, a proposito dell'edizione dei *Dialoghi filosofici italiani* di Giordano Bruno curata da Michele Ciliberto, accusato di aver utilizzato senza dichiararlo

in modo palese la lezione approntata da Giovanni Aquilecchia per l'editore francese («Corriere della sera», 13, 14 e 18 maggio 2000).

Il caso della *Lettera ai romani* è quello di una insolita polemica tutta relativa agli apparati paratestuali. Il curatore del volume einaudiano, Paolo De Benedetti, dissente infatti con vigore dai contenuti dell'introduzione, firmata da Sebastiano Vassalli, il quale ribadisce pubblicamente la sua posizione («la Repubblica», 16 e 17 febbraio 2000). Più in generale, la polemica mette in luce una tendenza significativa che meriterebbe qualche riflessione, la pubblicazione di testi biblici con nuovi apparati da parte di editori laici (Feltrinelli e Adelphi, Einaudi e Mondadori).

Il dibattito che si sviluppa all'inizio di settembre sul solito «Corriere della sera» riguarda invece la proposta avanzata da Raboni di dare vita a un consorzio inter-editoriale incaricato di pubblicare una grande collana di classici italiani del Novecento, subito appoggiata da Massimo Bray, direttore editoriale della Treccani. Alla discussione partecipano Walter Pedullà e Franco Brevini, ma le osservazioni più convincenti sono quelle di Renata Colorni («Corriere della sera», 7 settembre), direttore dell'editoria letteraria Mondadori, e quindi della collana di classici italiani di ogni tempo di gran lunga più dinamica, i «Meridiani», nella quale i titoli novecenteschi sono quaranta.

Pur avendo messo in dubbio le potenzialità promozionali della formula torinese, le polemiche che hanno accompagnato la XII edizione della Fiera del libro confermano in definitiva l'efficacia dell'appuntamento. È stata quasi una rappresentazione in tre tempi, registrata fedelmente dalla stampa. Atto primo: *prologo*. 28 febbraio, Marcello Dell'Utri presenta la XI Mostra del libro antico e propone un grande salone del libro e dell'editoria a Milano, con il pieno accordo di Giuseppe Zola. Il presidente dell'Ente Fiera dichiara infatti: «Milano potrebbe ospitare una Fiera del libro, dato che è la capitale dell'editoria. Lì dove si fabbricano le automobili, si mettano in mostra le macchine» («il Giornale», 29 febbraio 2000). Ernesto Ferrero, direttore della Fiera di Torino, prende le difese della «più grande libreria d'Italia», che dà ai lettori «la possibilità di scoprire la produzione degli editori medio-piccoli, piccoli e minimi» («il Giornale», 1 marzo 2000). Dell'Utri interviene nella stessa sede e precisa l'idea: pensa a «una grande Fiera di interesse internazionale che abbracci le nuove forme di editoria su Internet e di e-book in contemporanea con l'attuale Mostra del libro antico»; «l'intenzione non era quella di scatenare i campanilismi» ma di «differenziare gli sforzi» (5 marzo). In realtà, sembrerebbe essersi già costituito un gruppo di lavoro che riflette sul futuro dell'editoria a Milano: lo dichiara sul «Corriere della sera» del primo marzo Maurizio Costa, amministratore delegato della Mondadori e presidente del settore Editoria e comunicazione di Assolombarda. Atto secondo: *il dramma*. Mancano dieci giorni all'inaugurazione della Fiera

torinese. Il direttore generale della divisione libri Mondadori Gian Arturo Ferrari comunica la decisione «sofferta e meditata» di disertare l'appuntamento: «non c'è rapporto tra i costi che si devono sostenere e i benefici, non solo economici ma anche promozionali», e inoltre la manifestazione «non è riuscita a trovare una formula [...] tale da imporla come l'evento nazionale sul libro» («Corriere della sera», 3 maggio 2000). Naturalmente, i torinesi contrattaccano, e sottolineano il ritorno di Laterza, Zanichelli, Donzelli, Loescher, Fazi. Atto terzo: *la riconciliazione*. A sorpresa, Ferrari varca i cancelli del Lingotto e partecipa a un dibattito con Ferrero e tanti editori grandi e piccoli. Un accordo provvisorio è raggiunto, l'istituzione di una segreteria permanente di coordinamento che permetta agli editori di avere «un ruolo importante nella preparazione della Fiera» e consenta di dar vita a un progetto «che per tutto l'anno promuova il libro, la lettura» come dice Ferrero («la Repubblica» e «Corriere della sera», 15 maggio 2000). Dal punto di vista di Mondadori, la visibilità è assicurata con una notevole ricaduta di stampa; l'ipotesi di un'iniziativa milanese insieme complementare e antagonista a quella di Torino è stata avanzata pubblicamente; il ritorno sotto la Mole avverrà con una maggiore possibilità di intervento organizzativo. Per la Fiera, d'altronde, l'assenza della Mondadori sembrerebbe aver favorito le altre case editrici in termini di vendite. Ma ha anche – una volta tanto – compattato il fronte frastagliato degli editori presenti.

Nostalgie dell'impegno?

Gli intellettuali italiani contemporanei non se la passano bene: questa l'opinione quasi unanime degli scrittori, artisti e critici nel dibattito ospitato da febbraio ad aprile soprattutto sulle pagine del «Corriere della sera» (fra gli altri Arbasino, Fo, Mariotti, Modeo, Treccani, Baj, Di Stefano). Tutti d'accordo, nonostante le differenze di età e di fisionomia culturale: manca negli intellettuali d'oggi l'impegno civile e politico, è scarsa la tensione, è bassa la vivacità della vita culturale. Il tema non è inedito, anzi, né sorprende la connotazione negativa degli interventi; basti ricordare il dibattito sulla crisi degli intellettuali di sinistra aperto l'estate scorsa da Giulio Ferroni (*Contro gli intellettuali*, «l'Unità», 27 giugno 1998). Come ogni tema che si ripresenta puntuale, serve comunque per mettere a fuoco alcuni caratteri del «senso comune culturale da terza pagina», quel complesso di idee, schemi di ragionamento, propensioni emotive e atteggiamenti intellettuali che emergono con evidenza particolare dai giornali.

Le riflessioni di quest'anno sugli intellettuali contemporanei sono quasi sempre costruite sul confronto con il passato. Ed è proprio il passato ad attirare le principali attenzioni, come confermano i frequenti ri-

cordi autobiografici che affiorano negli articoli. Il dibattito sembrerebbe svilupparsi per lo più sul piano della valutazione, positiva o negativa, di ciò che è stato, non senza giudizi sommari: «Franco Fortini era un vero e proprio campione olimpionico dell'aria fritta», sentenza Vassalli sul «Corriere della sera» (28 marzo 2000). Lo sguardo sul presente resta in superficie: non c'è interesse per una effettiva ricognizione sul campo e si rinuncia anche a uno sforzo di analisi concettuale. Cosa s'intende oggi per intellettuale? Esiste, e come funziona, un'intellettualità di massa? Quante forme di militanza comprende il termine «impegno»?

Numerosi interventi danno per scontata la sostanziale assenza di una vita intellettuale significativa, anche se forse la realtà è più ricca e sfaccettata di quanto sembri a guardarla da lontano: «Se i "maestri" illustri hanno gettato la spugna, altri, non noti, non da vetrina, lavorano con pazienza, attenzione, rigore. Con coerenza e dignità, soprattutto. Nelle università e nelle accademie, nelle scuole elementari e nei centri sociali. Una nuova cultura, un nuovo impegno sommerso, poco appariscente, ma serio» (Dario Fo, «Corriere della sera», 5 febbraio 2000). Come dice Vittorio Giacopini, «Basterebbe guardarsi in giro con un po' di curiosità. Iniziative, riviste, tentativi, esistono, eccome» («Corriere della sera», 2 aprile 2000).

La tematica dell'impegno torna in qualche modo nella serie di nomi di cui si è più discusso. Che cos'hanno in comune Silone, Sciascia, Guareschi, Pasolini, Sartre? Anzitutto, una fisionomia culturale molto distante da quella del Letterato con la maiuscola, cultore dello specifico estetico. Nella loro evidente diversità, sono scrittori «impuri» e militanti, impegnati in un imprescindibile corpo a corpo con il reale, inclini a provarsi in una pluralità di generi espressivi non solo letterari (giornalismo, pamphlettistica, saggismo, grafica, cinema, teatro). Tutti hanno una biografia «importante», caratterizzata da una partecipazione di primo piano alla vita pubblica. Emblematici i casi, opposti e complementari, di Sciascia e Guareschi. In occasione del decennale della morte dello scrittore siciliano (il Leonardo Sciascia Web censisce circa quaranta articoli commemorativi) viene espresso più di un parere fortemente limitativo. Per Raboni la scrittura di Sciascia sarebbe essenzialmente «ideologica», sempre «a tesi»: «la tanta decantata limpidezza "illuministica" del suo stile narrativo, la tanta vantata trasparenza della sua prosa, a me sono sempre sembrati secchezza, aridità, pedanteria, mancanza di spessore fantastico» («Corriere della sera», 20 novembre 1999). Non diversamente, per Angelo Guglielmi «Sciascia era un uomo di grande forza intellettuale», che però «non riusciva a trovare modi espressivi originali, finendo per ritrarsi in forme imitative di grandezza» («L'Espresso», 6 gennaio 2000).

Se nel caso di Sciascia un autore consacrato dagli studi è stato oggetto di un disinvolto tentativo di ridimensionamento critico, i fan dello

scrittore popolare Guareschi hanno voluto vedere nel convegno promosso dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano una consacrazione letteraria del tutto impropria. Guido Conti è arrivato a fare di Guareschi il punto d'approdo «della grande tradizione italiana del racconto ciclico popolare che ha la sua radice nel Piovano Arlotto e nella tradizione dei fioretti di San Francesco, o del Calandrino di Boccaccio» («Corriere della sera», 4 aprile 2000). Al contrario Raboni lo definisce autore di «libri tanto furbi quanto dozzinali», infarciti di stereotipi («Corriere della sera», 27 marzo 2000). In effetti, la scrittura di Guareschi ha una sua evidente originalità, da ricondurre però al mondo della scrittura popolare, a un livello appropriato del sistema letterario, quello del resto in cui il suo autore intendeva collocarla. Troppe volte le dinamiche del dibattito giornalistico prediligono le posizioni estreme, la ricerca dell'effetto, a scapito della fedeltà all'oggetto in discussione, con tutte le sue pieghe contraddittorie.

Le forme della comunicazione

Al contrario di quel che si potrebbe credere vedendo le prime pagine del «Giornale», programmaticamente tendenziose e provocatorie, l'*Album* della cultura del quotidiano rivela un'indole piuttosto pacata e didascalica. Ancora una volta è il «Corriere della sera» a confermarsi testata leader nel settore dibattiti: le parole chiave *discussione* e *polemica* occhieggiano di frequente in grassetto nei titoli delle sue pagine culturali. I temi di rado sono ripresi da altre sedi, più spesso sono proposti dallo stesso «Corriere», che per sollecitare il contraddittorio usa anche la formula dell'accostamento di due pareri opposti sul medesimo argomento: il 15 marzo 2000 Sebastiano Vassali sostiene che *La vita è bella senza computer*, mentre di fianco Tiziano Scarpa ribatte *Ma chi va in fretta è più vicino a Dio*. Alcuni dibattiti del «Corriere della sera» sono stati lanciati anche in rete sul sito on-line del giornale e, fatto nuovo, il quotidiano ha pubblicato i pareri più significativi: *Cari intellettuali, c'è post@ per voi* è il titolo del pezzo con cui Cinzia Fiori racconta le opinioni degli «internauti» sulla mancanza di impegno politico e tensione culturale degli intellettuali.

Anche quest'anno i dibattiti non sono decollati dalle rubriche deputate all'intervento polemico: i corsivi sono numerosi, ma non sempre colpiscono nel segno per felicità di stile e acutezza di sguardo. Sfolgiando i giornali ci si accorge di una cospicua presenza di recensioni, a differenza di quanto si sente dire da un po' di tempo a questa parte. Certo, le pagine culturali dei quotidiani hanno ristretto lo spazio per l'articolo dedicato a un libro, a favore di interviste, rassegne a tema e inchieste confezionate spesso in fretta al telefono, ma i supplementi sono in realtà per

gran parte magazzini di recensioni.

Il dibattito di gran lunga più fitto dell'anno, anzi degli ultimi due anni, è quello dedicato alla collaborazione di Ignazio Silone con la polizia politica fascista. Per la sua ampiezza e per come si è sviluppato, bene si presta a qualche ultima considerazione più generale sulle modalità della comunicazione culturale su quotidiani e settimanali. Si tratta di un argomento molto particolare, a due facce: pur essendo un tema decisamente specialistico, ha però una straordinaria forza di risonanza. La collaborazione con i servizi segreti del duce, di uno scrittore notissimo, autore di opere di spiccata tensione morale e ideale, è una questione che non può certo lasciare indifferenti. Ma per formulare un giudizio attendibile occorre un'approfondita e dettagliata analisi dei documenti portati alla luce dagli storici, accompagnata dal possesso di competenze specifiche relative alla storia della polizia politica fascista (un terreno ben poco disodato dalla ricerca) e dell'opposizione antifascista. Da qui la grande quantità di interventi giornalistici un po' approssimativi, in cui prevale un'idea indipendente dall'analisi concreta: fidando nel suo istinto («io non ho grande fiducia nei documenti, ne ho molta di più nel mio istinto», «Corriere della sera», 5 aprile 2000), Indro Montanelli non crederebbe nella colpevolezza di Silone neanche se lo scrittore tornasse reo confesso dall'oltretomba. Un argomento come questo richiederebbe dunque attenzione, cautela e pacatezza di toni. Purtroppo non sempre è stato così, sia nell'impostazione scelta per il loro lavoro dagli storici che hanno avviato il caso, Dario Biocca e Mauro Canali, sia nel trattamento riservato dai giornali alla «notizia». Se Biocca e Canali hanno proceduto pubblicando la ricerca «a puntate», quasi fosse un *serial* storiografico di genere giudiziario, argomentando in modo troppo assertivo, la stampa ha spesso usato toni gridati. Come capita non di rado. Eloquenti alcuni titoli: *Silone. La spia che venne da Fontamara* (Dario Fertilio, «Corriere della sera», 25 gennaio 1999), *Silone, i segreti di Giuda* (Adriano Sofri, «la Repubblica», 15 aprile 2000).

Oltre a questa tendenza all'enfasi, l'altro tratto spesso caratterizzante degli stili di ragionamento predominanti sulle pagine culturali è quella che si potrebbe definire una scarsa familiarità e simpatia per il concreto. Nella discussione sui meccanismi della vita culturale contemporanea sembrano quasi mancava la curiosità e la passione per le cose, come l'attenzione puntuale alla fisionomia dei testi di cui si parla e con cui si polemizza. E viene subito in mente una delle vocazioni essenziali del grande giornalismo, quella di riuscire a mordere davvero la realtà.

CRUSCOTTO EUROPEO Avanti piano, quasi indietro

di Giovanni Peresson

La crescita del mercato del libro è ancora modesta. Tuttavia in Italia si pubblica un numero di titoli che rispecchia il livello di domanda di lettura e la tipologia dei lettori. Un pubblico cioè che, anche dall'indagine di quest'ultimo anno, risulta più femminile che maschile e vivere più nelle regioni del Nord-Ovest che in altre zone del Paese. Un pubblico soprattutto giovanile e scolarizzato benché gli ultimi dati DOXA mettano in risalto la diminuzione del numero dei lettori nella fascia dei bambini compresi tra i 5 e i 13 anni. Un pubblico sempre più interessato ai titoli con supporto informatico allegato e ai prodotti in digitale.

Alla quarta puntata, questo «cruscotto» non può fare altro che continuare a misurare velocità di crescita del mercato del libro e della lettura decisamente modeste, tali non solo da impedire al settore di recuperare le distanze che lo separano da paesi e mercati tradizionalmente più sviluppati, ma da veder minacciata la posizione competitiva del nostro Paese nello scenario internazionale dell'industria dei contenuti editoriali.

Gli elementi di preoccupazione che avevamo indicato lo scorso anno trovano una conferma negli ultimi dati disponibili. Ci chiedevamo allora se sarebbe proseguito quell'ampliamento del mercato della lettura nel nostro Paese che i dati Istat, o quelli Doxa (anche se relativi alla sola popolazione più giovane), avevano mostrato lungo tutti gli anni Novanta. Un ampliamento che da un lato non si era tradotto in un aumento significativo nel numero di «forti lettori», cioè delle persone con un rapporto maggiormente continuativo con il libro, con i canali di vendita, e con la libreria in particolare; mentre dall'altro lato non si era trasformato in un aumento significativo nel fatturato del settore. In parte (ipotizzavamo) per il forte spostamento dell'offerta verso libri e collane in edizioni economica e supereconomica; poi per il peso che in alcuni settori vengono ad avere fenomeni come la fotocopiatura abusiva (oltre 500 miliardi di mancate vendite a prezzo di copertina secondo le stime dell'Aie a gennaio 2000); e per lo sviluppo di un settore come quello dell'editoria elettronica che ha pesantemente trasformato settori importanti come quello dell'editoria professionale (giuridico-fiscale, ecc.).

Esaminiamo ora più in dettaglio i principali indicatori a nostra disposizione, a cominciare da quello relativo alla lettura. Come si vede, si coglie subito l'aumento avvenuto nella penetrazione della pratica della lettura nella popolazione italiana: nel 1995 dichiarava di leggere almeno un libro il 38,9% degli italiani con più di sei anni; nel 1998 questa percentuale è passata al 41,9%. Resta escluso un 13% di popolazione che dichiara di leggere esclusivamente libri gialli, narrativa rosa o di spionaggio, manualistica «leggera», guide di viaggio e turistiche.

Questo mercato della lettura è più (e costantemente) femminile che maschile. Ma – va sottolineato – le distanze che separano i due sessi continuano a rimanere immutate, pur crescendo sia tra le femmine sia tra i maschi il numero di persone che dichiarano comunque di aver letto almeno un libro in un anno. Il numero di persone che ha un rapporto stabile con il libro e con i canali di vendita è composto da circa 3 milioni di persone; in cui un 20% di laureati e un 39-40% di diplomati dichiara di non leggere alcun libro. Il mercato è inoltre fortemente squilibrato territorialmente: a fronte di un 50,1% di lettori nelle regioni del Nord-Ovest (e il 48,1% nel Nord-Est) troviamo valori che si attestano al 31-32% nel Sud e nelle Isole. La crescita di questi anni ha riguardato le fasce giovanili e scolarizzate, in cui troviamo valori compresi tra il 53 e il 55%; ma assistiamo al manifestarsi, a partire dal 1998-1999, di fenomeni che vanno in contro tendenza rispetto a quanto si è verificato lungo tutti gli anni Novanta. Doxa, ad esempio, indica che nella fascia dei 5-13enni diminuisce, e per la prima volta, il numero di bambini che dichiarano di aver letto libri. Istat mostra che nel 1998 la penetrazione della lettura diminuisce in misura significativa nelle fasce di età degli 11-19enni e cresce in misura modestissima tra i bambini più piccoli.

È presto per capire le ragioni di questo processo; e se esso rappresenti un fatto congiunturale o strutturale del settore; anche se le prime anticipazioni Istat confermerebbero per il 1999 un arresto della crescita e forse anche un calo nella penetrazione della lettura, a livello nazionale. Certamente si assommano più fenomeni: dalla profonda trasformazione in corso dei canali di vendita e della libreria in particolare (che sta avvenendo con grande ritardo rispetto a quanto verificatosi in altri paesi europei) alla crescita di consumi legati alle nuove tecnologie informatiche (che aiuterebbe a comprendere ciò che sta avvenendo nelle fasce più giovani della popolazione); dai ritardi nella trasformazione della scuola italiana in termini di maggiore attenzione verso la creazione di un rapporto stabile e continuativo con il libro (ma anche di prolungamento dell'obbligo, che fino a pochi anni fa era il più basso tra i paesi europei) al fatto che negli ultimi anni sono mancati dal panorama editoriale fenomeni e iniziative di marketing (supereconomici), o apparizioni di titoli e autori (*Ramses*, ad esempio) in grado di creare quel clamore e quella visibilità

verso le fasce di pubblico più disattento e meno fidelizzato alla lettura e alla frequentazione regolare della libreria, che costituiscono il «ventre molle» del mercato italiano.

A fronte di questa situazione – e di spese mensili pro-capite per acquisto di libri di 9.250 lire – la produzione si attesta al di sopra delle 52 mila opere pubblicate, tra novità (circa il 60%) e ristampe da catalogo, con circa 280 milioni di copie immesse nei diversi canali di vendita. È importante notare la crescita che all'interno della produzione libraria stanno iniziando ad avere i titoli con supporto informatico allegato (floppy disc, ma sempre più spesso cd rom): lo scorso anno oltre il 2% dei titoli pubblicati disponeva di questi supporti che in tre anni sono cresciuti di oltre il 50%. Da sottolineare:

- il 46% delle copie immesse nei canali di vendita continua ad avere un prezzo di vendita inferiore a 15 mila lire, anche se ciò corrisponde a un peso progressivamente decrescente sul totale della produzione libraria nazionale (dal 51% del 1995 si scende al 46%) per l'inevitabile aumento dei costi produttivi e delle materie prime;
- le opere gratuite, con circa 1.500 titoli, e 10-11 milioni di copie stampate, indicano il ruolo che le attività legate a vendite e iniziative speciali delle case editrici (libri prodotti per aziende, banche, enti pubblici, regalati assieme a periodici, ecc.) hanno nell'economia complessiva del settore;
- un titolo ogni quattro pubblicati è di autore straniero e ha una tiratura media superiore del 38% rispetto a un autore italiano, tiratura media che cresce al 70% nel caso in cui la traduzione sia fatta dalla lingua inglese.

Più in generale, se guardiamo al rapporto tra abitanti e numero di titoli pubblicati a livello europeo (sono gli ultimi dati disponibili e sono stati proposti nel settembre scorso a Strasburgo) tra nove principali paesi, si passa da un indice di 0,82 titoli per mille abitanti (1990), a 1,15 titoli / 1000 di otto anni dopo. Questo indice esprime, in forma aggregata, ma sufficientemente attendibile, la capacità dei singoli sistemi di impresa (case editrici) di dare risposte all'evoluzione della domanda di cultura, aggiornamento professionale, istruzione, svago, intrattenimento, formazione, ecc. La crescita di questa domanda – e quindi della società nel suo complesso – si traduce in un aumento nel numero di opere che gli editori sono spinti a ricercare sui mercati interni e internazionali. Come si vede il nostro Paese si colloca sempre e stabilmente al di sotto di questa media: 0,66 titoli / 1000 nel 1990, 0,92 titoli / 1000 nel 1998. Le case editrici italiane hanno aumentato sì la loro produzione libraria ma questa crescita non riduce affatto la distanza che ci separa rispetto alla media dei nove paesi europei considerati.

Questo dato fa piazza pulita sul fatto che nel nostro Paese si legge poco perché si pubblicano troppi libri. In realtà si pubblica un numero di titoli che rispecchia il livello di domanda di lettura che la nostra società è in grado di esprimere in termini di reddito complessivo, destinazione del reddito per consumi e tempo libero, livello di istruzione, ecc. L'Italia si colloca al nono posto nel 1990 e al sesto otto anni dopo.

Così i dati relativi al fatturato del settore continuano a mostrare trend di crescita a più velocità: elevati, addirittura a due cifre, per tutti i prodotti editoriali su supporto digitale e in pressoché tutti i tipi di canali e forme di vendita, modesti e sostanzialmente allineati con i tassi inflattivi per i libri. Sviluppi elevati dei canali moderni – dalla grande distribuzione (più 11,1%) a Internet (più 160,0%), ai book shop museali (più 43,3%, ecc. –, che sembrano gli unici in grado di intercettare la nuova domanda che non è ancora arrivata (e forse non arriverà mai) alla libreria o che segue percorsi di consumo che non prevedono più come tappa di sosta la visita di punti vendita, non si sono mostrati capaci di trasformarsi (o non ne hanno avuto i mezzi). Non è un caso che gli ultimi dati disponibili, e relativi al primo semestre del 2000, mostrino come le vendite in libreria siano rimaste pressoché immutate rispetto al corrispondente periodo del 1999: solo uno 0,1% in più.

**Tabella 1 – Andamento dei principali indicatori: la lettura in Italia
(Valori in numero di persone e in percentuale)**

	1995	1996	1997	1998	1999
Persone che hanno letto «almeno un libro» nei 12 mesi precedenti ¹	38,9	40,7	41,6	41,9	
Stima in proiezione	20.930.000	21.948.000	22.401.000	23.025.000	
Lettori morbidi ²	13,0				
Stima in proiezione	6.959.000				
Maschi	34,3	35,5	36,3	37,0	
Femmine	43,6	45,6	46,5	46,5	
Lettori di oltre 12 libri all'anno	10,9	11,2	13,0	(...)	
Stima in proiezione	2.280.000	2.466.000	2.910.000	(...)	
Laureati	76,9	77,1	72,8	79,5	
Diploma di scuola media superiore	64,6	55,1	54,4	61,8	
Licenza scuola media inferiore	29,9	31,0	31,5	40,4	
Elementari o nessun titolo di studio	18,0	19,7	20,9	24,9	
Nord-Ovest	46,7	48,5	49,2	50,1	
Nord-Est	45,2	46,7	48,3	48,1	
Centro	40,9	42,3	44,1	44,0	
Sud	27,6	31,2	30,7	31,5	
Isole	31,0	30,1	32,6	31,9	
6-10 anni	37,9	43,5	44,9	45,1	
11-14	47,1	58,8	62,1	57,7	
15-17	46,4	56,0	56,3	53,8	
18-19	40,5	56,1	58,2	55,1	
20-24	40,3	55,4	53,8	53,3	
25-34	39,1	49,9	50,2	50,0	
35-44	37,3	46,3	47,5	48,9	
45-54	32,7	38,7	39,9	39,6	
55-59	26,4	32,1	34,1	34,0	
60-64	24,2	25,6	25,7	30,4	
65-74	22,7	24,1	24,3	26,1	
75 anni e più	17,6	15,7	17,5	20,1	
Letture infantile (Doxa Junior): Bambini 5-13 anni che dichiarano di aver letto almeno un libro non scolastico nei 12 mesi precedenti	66,8	68,7	70,9	71,4	69,7
Persone che leggono giornali quotidiani almeno una volta alla settimana ³	63,0	62,8	61,1	(...)	

¹ Popolazione con più di 6 anni.² L'indagine del 1995 (Istat, *Tempo libero e cultura*) ha provato a verificare per la prima volta se esiste una quota di persone che pur non dichiarandosi lettori di libri, ne hanno in realtà letto uno o più nel corso dell'anno. Per questa ragione è stata inserita una successiva domanda, rivolta a chi non aveva letto neanche un libro nell'anno trascorso, in cui si voleva registrare l'eventuale lettura di guide turistiche, romanzi rosa, gialli, manualistica per il tempo libero, libri ricevuti in omaggio in edicola, ecc.³ Popolazione con più di 11 anni.

(...) Dato non ancora disponibile

Fonte: Elaborazione su dati Istat

**Tabella 2 – Andamento dei principali indicatori: titoli e copie
(Valori in titoli, copie e in percentuale)**

	1996	1997	1998 ¹	1999 ²
Titoli pubblicati (varia adulti e ragazzi, e scolastica di adozione)	51.134	51.866	52.363	48.201
Δ %	+4,2	+1,5	+1,0	
Titoli di varia (adulti e ragazzi) pubblicati	45.446	46.377	46.702	42.561
Δ %	+12,4	+2,0	+ 0,7	
Tiratura complessiva (varia adulti e ragazzi e scolastica) in milioni di copie	278,8	295,5	282,8	247,4
Δ %	-3,6	+5,9	-5,3	
Tiratura di varia (adulti e ragazzi) in milioni di copie	230,8	253,2	234,2	198,8
Δ %	-2,3	+ 9,7	-7,5	
Titoli con supporti digitali allegati (cd rom e floppy disc)	709	961	967	1.080
Δ % sui titoli pubblicati	1,4	1,9	1,8	2,2
Titoli pubblicati per fascia di prezzo:				
< 10.000 lire	6.930	6.992	7.231	6.681
10-15.000	7.648	7.799	8.490	7.557
15-20.000	6.886	7.115	7.085	6.396
20-30.000	10.678	10.827	10.636	9.725
30-50.000	10.051	10.341	10.290	9.633
Oltre 50.000 lire	7.061	7.262	7.184	6.681
Gratuiti	1.823	1.530	1.447	1.528
Copie immesse nel mercato per fascia di prezzo:				
< 10.000 lire	87.400.000	75.500.000	84.197.000	70.688.000
10-15.000	38.100.000	54.700.000	44.879.000	37.757.000
15-20.000	25.300.000	35.200.000	29.277.000	24.847.000
20-30.000	41.300.000	45.900.000	43.712.000	38.034.000
30-50.000	37.500.000	37.800.000	37.972.000	36.399.000
Oltre 50.000 lire	40.700.000	39.400.000	33.466.000	28.324.000
Gratuiti	8.700.000	10.000.000	9.297.000	11.316.000
Copie di libri di varia con prezzo				
< 15.000 lire	101.900.000	104.800.000	129.076.000	108.445.000
Δ%	-7,1	+ 2,8	+ 23,2	
Δ% tiratura di libri < 15.000 lire / tiratura di varia esclusi gratuiti)	51,0	48,3	47,2	45,9

Continua tabella 2

	1996	1997	1998 ¹	1999 ²
Titoli tradotti da altre lingue	11.699	12.524	13.051	12.236
$\Delta\%$	+ 0,9	+ 7,1	+ 4,2	
$\Delta\%$ titoli tradotti / titoli pubblicati	22,9	24,1	24,9	25,4
Tiratura media				
Di titoli tradotti	7.710	8.430	7.200	6.500
Di titoli tradotti dalla lingua inglese	8.980	9.550	8.600	8.000
Di titoli di autore italiano	4.800	4.900	4.700	4.700

¹ I valori definitivi forniti da Istat per il 1998 si riferiscono, per la prima volta, al 91,2% degli editori; si è dovuto pertanto stimare il valore complessivo della produzione per effettuare i raffronti.

² I dati del 1999 sono provvisori e riportano i risultati relativi al 73,1% degli editori.

Fonte: Elaborazione su dati Istat

Tabella 3 – Andamento dei principali indicatori: andamento della produzione di libri in alcuni Paesi dell'Unione europea (Valori in numero di titoli e in percentuale)

Paese							Titoli / 1.000 abitanti				
	1990	1994	1997	1998	$\Delta\%$ 1998/'97	$\Delta\%$ 1998/'90	Popolazione	1990	1994	1997	1998
Finlandia	5.647	5.712	6.652	6.826	+ 2,6	+ 20,9	5.110.000	1,11	1,12	1,30	1,34
Francia	38.414	41.560	47.214	50.937	+ 7,9	+ 32,6	58.030.000	0,66	0,72	0,81	0,88
Germania	61.015	70.643	77.889	78.042	+ 0,2	+ 27,9	81.640.000	0,75	0,87	0,95	0,96
Gran Bretagna	63.756	89.738	100.029	102.925	+ 2,9	+ 60,0	58.258.000	1,09	1,54	1,72	1,77
Grecia	2.870	4.500	5.364	5.914	+ 10,3	+ 106,1	10.451.000	0,27	0,43	0,51	0,57
Italia	37.780	46.676	51.866	52.363	+ 1,0	+ 38,6	57.187.000	0,66	0,82	0,91	0,92
Portogallo	6.150	6.523	8.331	9.196	+ 10,4	+ 49,5	10.800.000	0,57	0,60	0,77	0,85
Spagna	42.207	51.048	54.943	60.426	+ 10,0	+ 43,2	39.190.000	1,08	1,30	1,40	1,54
Svezia	12.034	12.114	13.210	12.547	- 5,0	+ 4,3	8.830.000	1,36	1,37	1,50	1,42
Totale 9 Paesi	269.873	328.514	365.498	379.176	+ 4,5	+ 42,5	329.496.000	0,83	0,98	1,10	1,14

Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie

Tabella 4 – Andamento dei principali indicatori: stima del fatturato per canali e forme di vendita. (Valori in miliardi di lire e in percentuale)

	1997		1998		Δ% 98/97	1999		Δ% 99/98
	Lire	%	Lire	%		Lire	%	
Libreria e cartolibreria:	2.954,5	47,6	3.021,1	46,8	+2,3	3.096,5	46,4	+2,5
– Scolastico di adozione	1.094,7	17,6	1.104,4	17,1	+0,9	1.153,8	17,3	+4,5
– Varia adulti, ragazzi, professionale, universitario, ecc.	1.549,4	24,9	1.579,9	24,5	+1,9	1.583,7	23,8	+0,2
– Metà prezzo	119,0	1,9	125,0	1,9	+5,0	128,0	1,9	+2,4
– Editoria elettronica off-line (cd rom)	13,4	0,2	33,1	0,5	+147,0	56,0	0,8	+69,2
– Non book (agende, cartotecnica, musica, ecc.)	32,0	0,5	38,0	0,6	+18,8	33,0	0,5	+13,2
– Vendita su fattura a enti, biblioteche, aziende	146,0	2,3	140,7	2,2	-3,6	142,0	2,1	+0,9
Grande distribuzione:	290,3	4,7	315,0	4,9	+8,5	350,0	5,2	+11,1
– Libri varia adulti e ragazzi	287,0	4,6	308,0	4,8	+7,3	330,0	4,9	+7,1
– Editoria elettronica off-line (cd rom)	3,3	0,1	7,0	0,1	+112,1	20,0	0,3	+185,7
Edicola:	773,4	12,4	787,6	12,2	+1,8	875,0	13,1	+11,1
– Libri varia adulti e ragazzi	80,0	1,2	82,0	1,3	+2,5	85,0	1,3	+3,7
– Fascicoli e collezionabili con supporti allegati	672,0	10,8	680,0	10,5	+1,2	725,0	10,9	+6,6
– Editoria elettronica off-line (cd rom)	21,4	0,3	25,6	0,4	+19,6	65,0	1,0	+153,9
Vendite di libri in punti vendita temporanei	23,0	0,4	24,0	0,4	+4,4	20,0	0,3	-16,7
Vendite in book shop museali e mostre	13,0	0,2	15,0	0,2	+15,4	21,5	0,3	+43,3
Internet (vendita da siti italiani)			5,0	0,1		13,0	0,2	+160,0
Libri						4,0	0,05	
Cd rom (vendita a distanza)						9,0	0,1	
Cd rom venduti in canali di elettronica di consumo	183,7	3,0	254,3	3,9	+38,4	260,0	3,9	+2,2
Cd rom venduti in negozi giocattoli, altro						15,0	0,2	
Rateale:	781,0	12,5	795,0	12,3	+1,8	784,0	11,8	
– Libri, professionali, prodotti enciclopedici	643,0	10,3	635,8	9,9	-1,1	625,0	9,4	-1,7
– Editoria elettronica off-line (cd rom) consumer	7,1	0,1	12,0	0,2	+69,0	19,0	0,3	+58,3
– Editoria elettronica off-line (cd rom) professionale	130,9	2,1	147,2	2,3	+12,5	140,0	2,1	-4,9

Continua tabella 4

	1997		1998		$\Delta\%$	1999		$\Delta\%$
	Lire	%	Lire	%	98/97	Lire	%	99/98
Vendite dirette al pubblico:	467,0	7,5	466,0	7,2	+0,2	445,0	6,7	-4,5
– Vendite per corrispondenza	273,0	4,4	275,0	4,3	+0,7	260,0	3,9	-5,5
– Vendite con la formula del book club	194,0	3,1	191,0	3,0	+1,6	185,0	2,8	-3,1
Vendite dirette a enti, biblioteche, ecc.	113,5	1,8	111,4	1,7	-1,9	120,0	1,8	+7,7
Vendite per iniziative speciali	300,3	4,9	315,4	4,9	+5,1	330,0	4,9	+4,6
Export	326,0	5,2	342,3	5,3	+5,0	337,0	5,1	-1,5
	6.225,0	100,0	6.452,0	100,0	+3,7	6.667,0	100,0	+3,3
Import di libri in lingua originale	257,1		275,8		+7,3	271,5		-1,6
– Dizionari	3,8		4,9		+28,9	4,9		+0,0
– Ragazzi	4,7		9,3		+97,9	9,3		+0,0
– Varia adulti (narrativa, reference, professionale)	248,6		261,6		+5,2	257,3		-1,6
Import di cd rom in lingua originale	76,9		86,5		+12,5	101,7		+17,5

Fonte: Elaborazione su dati di fonte diversa

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

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

- ABI, 240, 242, 244
ADELPHI, 103, 105, 110, 112, 113, 185, 188, 193, 208, 225, 262, 280
ADOBE, 266
ADORNO, T. W. 102
AFFINATI, E. 32
 Campo del sangue (Mondadori, 1998), 32
AIE, 169, 172, 173, 265, 271, 273, 274, 285, 291, 292
AKROPOLIS, 141
ALAJMO, R. 32
 Repertorio dei pazzi della città di Palermo (Garzanti, 1993), 31
ALBERONI, F. 191
ALBINATI, E. 33
 Maggio selvaggio (Mondadori, 1998), 33
Album (del «Giornale»), 283
ALCATEL, 25
ALFIERI, G. 161
 Manuale di scrittura e comunicazione (Zanichelli, 1997), 161
ALI, 169
 «Alias», 276
ALIGHIERI, D.
 Commedia, 16
ALLÈGRE, C. 132
 Dio e l'impresa scientifica, 132
ALLENDE, I. 100, 103, 222, 256, 258
 La figlia della fortuna, 256, 258, 262
ALTEA, 258
AMATO, G. 168, 177
AMAZON, provider 218
AMILCARE PIZZI, 240, 242
AMMANITI, N. 29, 44, 63
 Fango (Mondadori, 1996), 29
 Ti prendo e ti porto via (Mondadori, 1999), 29, 63
ANCESCHI, L. 214
ANDREOLI, V. 32
 Il matto inventato (Rizzoli, 1992), 32
ANTEA EDIZIONI, 244
 «Anticamadre», 242
ANTISTENE, 131
 «Apogeeonline», 250
Aquarius, 134
AQUILECCHIA, G. 280
ARBASINO, A. 74, 188, 277, 281
 Le muse a Los Angeles (Adelphi, 2000), 74
ARENA, B. 261
ASOR ROSA, A. 277
ATZENI, S. 56
AUDEN, W. H. 201
AUDITEL, 238
AUGUSTO, 245
AUSTEN, J.
 Emma, 216
 «Avvenire» (L.), 276
BACHELARD, G. 17
Baedeker, guide 74
BAJ, E. 281
BALDACCI, D. 258
 Sotto pressione, 258
BALDINI & CASTOLDI, 152, 262
BALDINI, E. 60
 Gotico rurale (Feltrinelli, 2000), 60
BALDINI, R. 60, 121
BALESTRINI, N. 25, 30, 197, 215
 Gli invisibili (Bompiani, 1990), 30
BALLESTRA, S. 29, 60
 Compleanno dell'iguana (Transeuropa, 1991), 29
 Il disastro degli Antò (Baldini & Castoldi, 1997), 60
BALZAC, H. DE 204
BANKS, R. 103
BARBOLINI, R. 56
 Piccola città bastardo posto (Mondadori, 1998), 56
BARENGHI, M. 77
 Oltre il Novecento (Marcos y Marcos, 1999), 77
BARICCO, A. 43, 48, 77, 100, 222, 256, 278
 Castelli di rabbia (Rizzoli, 1991), 43
 City (Rizzoli, 1999), 43, 256, 278
 Seta (Rizzoli, 1996), 77
BARILLI, R. 278
BARKS, C. 146
BARUCCI, P. 241
BASSOLINO, A. 52
Battaglia, vocabolario 16
 «Battello a Vapore» (II), 275
BATTISTI, L. 153
BECKETT, S. 71, 129
 Novelle, 71
BEMPORAD, 243
BENNI, S. 30, 35, 36, 86, 87, 88, 91, 92, 257, 258, 261
 Bar sotto il mare (Feltrinelli, 1987), 35
 Bar sport (Mondadori, 1976), 36
 Bar sport duemila (Feltrinelli, 1997), 36
 Eliant (Feltrinelli, 1996), 86, 87, 88
 La compagnia dei Celestini (Feltrinelli, 1994), 30, 87, 88
 Spiriti (Feltrinelli, 2000), 86, 87, 88, 257, 258, 261
BENTIVOGLIO, M. 217
BENVENUTO, G. 158
 Scrivani di noi stessi («Iter», mag.-ag. 1999), 158
BERGMAN, I. 151
BERLINGUER, E. 277
BERLUSCONI, S. 227, 277
BERTANTE, A. 37, 39, 47
 Malavida (Leoncavallo Libri, 1999), 37, 47
BERTOCCHI, D. 156
BETTIN, G. 62
 Lerede (Feltrinelli, 1993), 62
BETWEEN, 230, 231, 232, 233, 235, 237, 238
 Rapporto Weekly Observatory of the Web, 231, 237, 238
Beverly Hills, 116
BEVILACQUA, A. 99
BIAGI, E. 261
 Odore di cipria, 261
BIAMONTI, F. 59
 Attesa sul mare (Einaudi, 1994), 59
Bibbia, (La) 132
Bibliografia Nazionale Italiana, 240
 «Biblioteca Adelphi», 113
 BIBLIOTECA DI VIA SENATO, 244
BIGIARETTI, L. 245
 Olivetti 1908-1958, 245
BIOCCA, D. 284
Blade Runner, film, 46
BLAIR, T. 130, 136
Blu notte, 116
BOBBIO, N. 277
BOCCACCIO, G. 283
 «Bolina», 150

- BOLLATI BORINGHIERI, 225
 «Bollettino 900», 214
- BOLOGNA, T. 143
Il volo dell'aquila (Il Cerchio, 1999), 143
- BOMPIANI, 207, 262
- BOMPIANI, V. 206
- BONCINELLI, E. 131
- BONN, T. 201
- BONOMELLI, M. 244
Quaderni di sicurtà (Antea edizioni, 1996), 244
- BORGES, L. 14
 «Borghese» (Il), 155
- BORSSELLINO, P. 31
- BOSELLI, G. 217
- Bozza di disegno di legge sull'editoria di elevato valore culturale e sulla promozione dell'ibro e della lettura*, 168, 169, 172
- BRACCO, O. 172
- BRAMANTE EDITRICE, 243
- BRASS, T. 155
- BRAVAR, G. 241
- BRAY, M. 280
- BRÉVINI, F. 278, 280
- BRIZZI, E. 29, 44
Jack Frusciante è uscito dal gruppo (Transeuropa, 1994), 29, 44
- BRONTÉ, E.
Cime tempestose, 111
- BROWN, C. 201
- BRUNI, F. 161, 242
L'Italia e la formazione della civiltà europea. Letteratura e vita intellettuale (Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1993), 242
Manuale di scrittura e comunicazione (Zanichelli, 1997), 161
- BRUNO MONDADORI, 159
- BRUNO, G. 241, 279
Dialoghi filosofici italiani, 279
- BRUNO, V. 48
Cirlé e altri racconti (Feltrinelli, 1995), 48
- BURROUGHS, E. R. 139
Under the Moon of Mars, 139
- BUSH, G. JR 134
- BUSI, A. 26, 60, 71
Cazzi e canguri (pochissimi canguri) (Mondadori, 1995), 71, 72
Seminario sulla gioventù (Mondadori, 1998), 60
Vita standar di un venditore provvisorio di collant (Mondadori, 1985), 26
- BUSSOLATI, M. 131
Il gene nel piatto (Tecniche nuove, 2000), 131
- CACCIARI, M. 192
- CACUCCI, P. 75, 76
Puerto escondido (Mondadori, 1993), 75
- Punti di fuga* (Mondadori, 1992), 76
 «Caffè Letterario», 215
- CAFFÈ EUROPA, 217
- CALASSO, V. 109
- CALICETI, G. 38, 39, 40
Fonderia Italgibisa (Marsilio, 1996), 38, 40
- CAL●MARIANI, M. S. 242
L'arte del Duecento in Puglia (Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1984), 242
- CALVINO, I. 12, 30, 152, 198, 204, 205, 206, 278
Le città invisibili, 12
- CALVINO, premio 29
- CAMILLERI, A. 31, 59, 98, 99, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 222, 256, 257, 258, 259, 260, 261
Gli arancini di Montalbano (Sellerio, 1999), 256, 258, 262
Il birraio di Preston (Sellerio, 1995), 119, 120
Il cane di terracotta (Sellerio, 1996), 115, 119
Il ladro di merendine (Sellerio, 1996), 115, 119
La forma dell'acqua (Sellerio, 1994), 115
La gita a Tindari (Sellerio, 2000), 119, 257, 258, 262
La mossa del cavallo (Mondadori, 1999), 258
La stagione della caccia (Sellerio, 1992), 119, 122
La strage dimenticata (Sellerio, 1984), 122
Un filo di fumo (Garzanti, 1980), 118, 119, 120, 122
- CAMON, F. 61
La terra è di tutti (Garzanti, 1996), 61
- CAMPO, R. 35, 37, 45, 73
In principio erano le mutande (Feltrinelli, 1992), 35, 37, 45
L'attore americano (Feltrinelli, 1998), 73
- CANALI, M. 284
- CANOBBIO, A. 73
Indivisibili (Rizzoli, 2000), 73
- CANOVA, G. 59
- CANTIMORI, R. 190
- CANTONE, G. 242
Napoli barocca e Cosimo Fanfango (Banco di Napoli, 1984), 242
- CAPRIOLO, P. 86, 88, 89, 90, 91, 92
Il doppio regno (Bompiani, 1991), 88, 89, 90
Il nocchiero (Feltrinelli, 1989), 88, 89, 90
Vissi d'amore (Bompiani, 1992), 92
- CARABBA, E. F. 47, 92
- La foresta finale* (Einaudi, 1997), 92
Una gita a Firenze (Gribaudo, 1997), 47
- CARBONE, M. T. 215
- CARDELLA, L. 57, 99
Volevo i pantaloni (Mondadori, 1989), 57
- CARDONA, G. R. 74
- CARLO D'INGHILTERRA, 130
- CARLOTTO, M. 20, 75, 76
Camminando, 76
Gli irregolari (E/●, 1998), 75
Il fuggiasco (E/O, 1996), 75
Nessuna cortesia all'uscita (E/O, 1999), 20
- CARONIA, A. 217
- CAROSONE, R. 54
- CARRA, L. 131
Il futuro del cibo (Garzanti, 2000), 131
- CARRARO, A. 49
L'erbacattiva (Giunti, 1996), 49
- CARSON, R. 131
Primavera silenziosa ([1962] Feltrinelli, 1963), 131
- CARTER, L. 141
Flashing Swords, 141
Heroic fantasy, 141
- CASANOVA, G. 106
- CASATI MODIGNANI, S. 98, 116, 258, 261
Disperatamente Giulia (Sperling & Kupfer, 1986), 115
Donna d'onore (Sperling & Kupfer, 1990), 115
Vanglia e cioccolata, 258, 261
- CATELLI, G. 92
Geografie (Dea, 1998), 92
- CAVALLARI, M. 261
- CAVAZZONI, E. 60, 86, 90, 91
Cirenaica (Einaudi, 1999), 90
- CHRISTIE, A. 99
- CELATI, G. 60, 73, 74
Avventure in Africa (Feltrinelli, 1998), 73
Narratori delle pianure (Feltrinelli, 1985), 60
- CENSIS, 236
33° Rapporto annuale sulla situazione sociale del Paese, 236
- CENSIS-UNICAB, 238
Internet. La chiave dell'innovazione amministrativa, 238
- CENTARO, R. 173
 «Centopagine», 152
- CHANDRA, V. 103
- CHIARA, P. 60, 261
- CHIARI, W. 227
- CHITI, V. 177
- CHRITON, M. 261
Timeline, 261
- CIBIT, 213
- CIDI, 157
- CLIBERTO, M. 279

- CISARI, G. 245
 CITATI, P. 277
 CITYSYNC, 269
 «Classici del muto» (I), 155
 CLERICI, L. 79
 CLINTON, B. 130, 136
 COE, J. 34, 103
La famiglia Winsbaw (Feltrinelli, 1995), 34
 COELHO, P. 256, 258
Veronika decide di morire, 258
 COLAPRICO, P. 36, 46
Kriminlabar (Garzanti, 1999), 36, 46
 COLLES, W. 201
 COLLINS, F. 136
 COLOMBO, F. 277
 COLORNI, R. 280
 COMASTRI MONTANARI, D. 278
 COMENCINI, C. 85
Il cappotto turco (Feltrinelli, 1997), 85
Passione di famiglia, 85
 COMMONWEALTH WRITERS PRIZE, 110
 CONCEPT KITCHEN, 269
 CONNELLY, M. 96, 101
 CONRAD, J. 78, 201
Cuore di tenebra, 78
 CONSERVA, R. 157
Il nuovo esame di Stato - materiali per il convegno Nazionale 1999 (Cidi-Zanichelli, 1999), 157
 CONSOLO, V. 24, 25, 31, 59, 84, 279
L'olivo e l'olivastro (Mondadori, 1994), 59, 84
Le pietre di Pantalica (Mondadori, 1988), 84
Lo spasmio di Palermo (Mondadori, 1998), 31
 CONTI, G. 58, 85, 283
I cieli di vetro (Guanda, 1999), 58
Il coccodrillo sull'altare (Guanda, 1998), 85
 CORBACCIO, 262
 CORNO, D. 160
Scrivere e comunicare (Paravia, 2000), 160
 CORNWELL, P. 98, 223, 256, 257, 258, 261
Cadavere non identificato, 257, 258, 261
 «Corriere dei piccoli» (II), 147
 «Corriere della sera», 151, 152, 256, 257, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284
 CORSI, P. 136
 COSTA, M. 280
 COSTANTINI, C. 243
Dalla belle époque ai nostri giorni (Cassa di Risparmio di Roma, 1989-1992), 243
Costellazioni italiane. 1945-1999
libri e autori del secondo Novecento, 279
 COVACICH, M. 32, 278
L'inconscio ucciso dalla narrativa («Corriere della sera», 5/3/2000), 278
Mal d'autobus (Marco Tropea, 1997), 32
Storie di pazzi e di normali (Theoria, 1993), 32
 COVIELLO, M. 36
Cuore d'asfalto (Marco Tropea, 2000), 36
 COVITO, C. 44
La bruttina stagionata (Bompiani, 1992), 44
 CRICHTON, M. 97, 223
 CRUSCA, accademia 281
 CULICCHIA, G. 30, 44
Tutti giù per terra (Garzanti, 1994), 30, 44
 CURCIO, 154
 CURNELL UNIVERSITY, 134
 D'ALEMA, M., 277
 D'AMATO, J. 155
 D'ANNUNZIO, G. 100
 D'ORSI, A. 277
La cultura a Torino tra le due guerre (Einaudi, 2000), 277
 «D», 152
 DADAMAG, 217
 DALAL LAMA, 134
 DATA BANK CONSULTING, 271
 DAVINIO, C. 217
 DAWKINS, R. 136
Dawson's creek, 116
 DICK, P. K. 137, 138
 DEAGOSTINI, 154
 DEANDRÉ, F. 145
 DE ANGELIS, A. 261
 DEBENEDETTI, A. 197
 DEBENEDETTI, P. 280
Lettera ai romani, 280
 DE CARLO, A. 29, 57, 58, 61, 72, 99, 223, 256, 258, 261, 262
Due di due (Mondadori, 1989), 29, 57, 58
Nel momento (Mondadori, 1999), 256, 261
Treno di panna (Mondadori, 1997), 72
Yucatan (Einaudi, 1986), 72
 DE CRESCENZO, L. 99
 DEDUVE, C. 133
 DE FELICE, R. 190
 DE FILIPPO, E. 227
 DELILLO, D. 103
 DE LUCA, E. 30, 52
Aceto, arcobaleno (Feltrinelli, 1992), 30
 DE MARCHI, C. 19, 27, 51, 184, 206
I risvolti dei «Gettoni» di Elio Vittorini (Scheiwiller, 1988), 206
Talento (Feltrinelli, 1997), 19, 27, 51
 DEMELLO, A. 101
Depero futurista, 245
 DEPERO, F. 245
 DE ROBERTO, F. 30
 DE TURRIS, G. 141
I guerrieri di Ausonia (Akropolis, 1982), 141
Le spade di Ausonia (Akropolis, 1982), 141
 DEBORD, G. 40
 DEGL'INNOCENTI, E. 159
Le prove del nuovo esame di stato (Paravia, 2000), 159
 DELL'UTRI, M. 280
 DELLA NOCE, G. 176
 DEMOSKOPEA, 257
 DESAJ, A. 103
 DI CIAULA, T. 25
 DI STEFANO, P. 281
 «Diaboliko», 144
 «Diario della settimana», 152
 DICKENS, C. 26
Disciplina delle imprese editrici e provvidenze per l'editoria, 164
Dizionario delle opere, 279
 DJERASSI, C. 134
Oxygen, 134
Documento dei saggi, 157
 «Domenica», 276
 DONINELLI, L. 32
La verità futile (Garzanti, 1995), 32
 DONZELLI, 281
 DOXAJUNIOR, 289
 DOXA, 285, 286
 DOYLE, R. 103
 DRAGO, M. 217
 DUDOVICH, M. 245
 E-BOOK AWARD, 275
 E/O, 103
 EASTON ELLIS, B. 35
American Psycho (Bompiani, 1991), 35, 38
 ECLECTICA, 155
 ECO, U. 240, 241
Il nome della rosa (Bompiani, 1980), 102, 256, 260
 EDITALIA, 243
 EDITORIELE GRIFO, 243
 EDITRICE NORD, 132, 141
 EDIZIONI ABETE, 243
 EINAUDI, 152, 205, 225, 262, 279, 280
 EKNO, 268
 ELECTA, 240, 241, 242
 ELLE U, 152, 155
 ELLROY, J. 35
I miei luoghi oscuri (Bompiani, 1997), 35
 EMMANUELLI, A. 230
Osservatorio Smau sull'Infor-

- mation & Communication Technology 2000* (Sipi, 2000), 230
 «Encyclopédie des nuisances», 131
 «Erewhon», 216
 «Espresso» (L), 151, 153, 276, 277, 278, 282
 EURISKO, 270, 271
 EVANGELISTI, v. 86, 92, 93, 138
Cherudek (Mondadori, 1998), 93
Metallo urlante (Mondadori, 1996), 93
 FABBRI, 154
 «Fabula», 105, 112, 113, 217
 FALCETTO, B. 138
 FALCONE, G. 31
 FALDELLA, G. 205
 FALLACI, O. 259
Insciallab, 259
Un uomo, 259
 «Fantacollana», 141
 FANTE, J. 103
 FANUCCI, 132, 141
 FAZI, 281
 FEDERCOMIN, 236
e-family. L'utilizzo domestico della tecnologia (2000), 236
 FELLINI, F. 72, 118
 FELTRINELLI, 131, 197, 218, 220, 226, 262, 280
 FELTRINELLI, librerie 108, 187
 FENOGLIO, B. 205, 206, 210
I ventitré giorni della città di Alba, 12, 205
La Malora, 205, 206, 210
Primavera di bellezza, 205
 FERRACUTI, A. 32
Nafta (Guanda, 2000), 32
 FERRANDINO, G. 53, 55, 105, 106, 112, 113
Il piacere, 112
Il rispetto (Adelphi, 1999), 113
La gloria, 113
Pericle il nero (Adelphi, 1998), 53, 106, 112
 FERRANTE, E. 19, 52
L'amore molesto (E/●, 1999), 19, 52
 FERRARI, G. A. 168, 281
 FERRERO, E. 280
 FERRETTI, G. C. 98
 FERRI, G. 217
 FERRONI, G. 281
Contro gli intellettuali («d'Unità», 27/6/1998), 281
 FERTILIO, D. 284
Silone. La spia che venne da Fontamara («Corriere della sera», 25/1/1999), 284
 FICHI D'INDIA, 261
Amici Abrarara, 261
 FIEG, 176
 FINE, A. 103, 105, 106, 109
Lo diciamo a Liddy? (Adelphi, 1999), 106, 109, 110
Mrs Doubtfire (Salani, 1995), 110
Villa Ventosa (Adelphi, 2000), 109, 110
 FINKELSTEIN, D. 201
 FIORI, C. 283
Cari intellettuali, c'è post@ per voi, 283
 FITZGERALD, F. S. 201
 FNSI, 176
 FO, D. 281, 282
 FOGAZZARO, A. 30
 FOGLENI, O. 246
 «Foglio» (Il), 178
 FOIS, M., 60, 117
 FOLLET, K. 257
Il martello dell'Eden, 257
 FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI, 283
 FONDAZIONE CINI, 192
 FONDAZIONE SAN RAFFAELE DI MILANO, 131
 FONDAZIONE TEMPLETON, 135
 FORATTINI, G. 277
 FORD, R. 103
 FORMENTI, C. 46
Nell'anno della Signora (Shake edizioni underground, 1999), 46
 FORNASIERO, S. 161
Manuale di scrittura e comunicazione (Zanichelli, 1997), 161
 FORSTER, E. M., sir 22, 23
Aspetti del romanzo (1927), 22
 FORTINI, F. 245, 282
Olivetti 1908-1958, 245
 FORTUNATO, R., 27, 32
I reni di Mick Jagger (Fazzi, 1999), 27, 32
 FOSCOLO, U. 100, 278
 FRANCESCO, san 283
 FRANCHINI, A. 29, 41, 42, 207
Camerati. Quattro novelle sul diventare grandi (Leonardo, 1992), 29
Quando vi ucciderete maestro? (Marsilio, 1996), 41
 FRANCO, E. 92, 279
Isolario (Einaudi, 1994), 92
 FRANZOSO, M. 61
Westwood dee-jay (Baldini & Castoldi, 1998), 61
 FRASSINELLI, 227, 262
 FUSIE, 176
 FUSINA, G. 230, 231
 GADDA, C. E. 12, 126
 GALIAZZO, M. 217
 GALILEI, G. 152
 GALLIMARD, 112
 GALLO, G. 118
 GARELLO, A. 58
Alò Melograno (Tropea, 1998), 58
 GARZANTI, 120, 242, 262
 GASSMAN, V. 128
 «Gazzetta Ufficiale», 173
 GELLIO, A. 16
Genesis, 132
 GENETTE, G. 11
Spazio e linguaggio, 11
 GERE, R. 134
 GEROSA, I. 217
 «Gettoni» (I), 205, 206
 GIACOPINI, V. 282
 GIARDINA, A. 277
Il tramonto dei cannibali («il Giornale», 3/12/2000), 277
 GILLIES, M. A. 201
 GINO E MICHELE, 196
 GIORELLO, G. 132
 «Giornale» (il), 276, 277, 280, 283
 «Giornale della libreria», 165
 GIOVANARDI, S. 277
 GIOVANETTI, P. 86
 GISMONDI, A. 243
Dalla belle époque ai nostri giorni (Cassa di Risparmio di Roma, 1989-1992), 243
 GIULIETTI, G. 177
 GNOCCHI, G. 31
Stati di famiglia (Einaudi, 1993), 31
Gola profonda, 155
 GOLDONI, C. 190, 192
 GOLINELLI, A. 20, 44
Come ombre (il Saggiatore, 1999), 20, 21, 44
 GORE, A. 134
 GOULD, S. J. 133
Rocks of Age, Science and Religion in the Fullness of Life, 133
 GOVERNI, M. 44
Il calciatore (Baldini & Castoldi, 1995), 44
 GRAFIS EDIZIONI, 243
 GRAMIGNA, G. 278
 GRAMSCI, A. 152, 197, 279
Quaderni dal carcere, 279
 GRIMALDI, A. 33
Meri per sempre (La Luna, 1987), 33
 GRISHAM, J. 97, 99, 222, 258, 261
Il testamento, 258
I confratelli, 258, 261
 GRUPPO L'ESPRESSO, 152, 215, 218, 220
 GUANDA, 262
 GUARESCHI, G. 60, 276, 282, 283
 GUCCINI, F. 56, 59, 60
Cròniche epafàniche (Feltrinelli, 1989), 60
Macaroni (Mondadori, 1997), 59
Un disco dei Platters (Mondadori, 1998), 59
 GUERRAZZI, V. 25
 GUERRI, G. B. 201
 GUGLIELMI, A. 282

- GUICCIARDI, L. 70
La calda estate del commissario Cataldo (Piemme, 1999), 70
- GUTENBERG, progetto 240
- HARE KRISHNA, 134
- HARRIS, T. 256, 258, 261
Hannibal, 258, 261
- HAVAS, 265, 266
- HAWKING, S. 133
- «Henry James Review», 214
- HOBSBAWN, E. J. 277
- HOFFMANN, R. 134, 136
Oxygen, 134
- HOLLY, F. 201
- HOLMES, J. 155
- HORKHEIMER, M. 102
- HORNBY, N. 34, 103
Febbre al 90° (Guanda, 1997), 34
- HOWARD, R. E. 137
- HUBER, M. 245
- HUGHES, H. 135
- «Imagine», 214
- «Indice dei libri del mese» (L'), 276, 278
- INFORMAZIONI EDITORIALI, 215, 218
- INFOSTRADA, provider 154
- INGPI, 176
- INTERNET BOOKSHOP ITALIA, 218
- INTERNET, 133, 147, 152, 153, 154, 175, 188, 211, 212, 213, 215, 217, 225, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 264, 265, 267, 268, 271, 272, 280, 288
- Io Caligola*, film 155
- «Io Donna», 152
- ISTAT, 167, 234, 238, 285, 286, 289, 291
Censimento intermedio dell'industria (1996), 167
I lettori di libri in Italia (1998), 234, 238
Tempo libero e cultura (1995), 289
- ISTITUTO GEOGRAFICO DE AGOSTINI, 243
- ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE DI BERGAMO, 240, 242
- «Iter», 156, 158
- IZZO, C. 103
- JACOBS, E. P., 146
- JACQ, C. 258, 261
Nefer, 261
Ramses, 222, 286
- JANECZEK, H. 32, 45
Lezioni di tenebra (Mondadori, 1997), 32, 45
- JOHN HOPKINS UNIVERSITY, 214
- JOY, B. 133, 134
Sun microsystems, 134
- Why the Future Doesn't Need Us*, 133
- JUMPY, provider 270
- KAFKA, F. 14
Kamumilla Kokobi, 16
- KANIUK, Y. 103
- KAOS, 262
- «Kareninait», 217
- KATALIBRI, 215
- KATAWEB, provider 154, 215, 270
- KELLOGG, R. 91
- KELTIA, 132
- KING, S. 97, 216, 223, 256, 257, 258, 261
Cuorini Atlantide, 257, 261
Riding the Bullet, 216
The Plant, 216
- KREYLING, M. 201
- KUNDERA, M. 33, 113
L'insostenibile leggerezza dell'essere (Adelphi, 1985), 113
- LA CAPRIA, R. 52, 80, 278
Capri e non più Capri (Mondadori, 1991), 80, 82
- LAMBIASE, S. 31
Memorie di una guida turistica (E/O, 1992), 31
- LANZETTA, B. 52, 53, 55
Figli di un Bronx minore (Feltrinelli, 1993), 52
Tropico di Napoli (Feltrinelli, 2000), 54
Un Messico napoletano (Feltrinelli, 1994), 52
- LARSON, G. 146
- LA SCUOLA, 243
- LATERZA, 243, 262, 281
- LATOUCHE, S. 101
- LAWRENCE, D. H. 201
- LEIBOWITZ SCHMIDT, S. 135
Old Wine, New Flaks, 135
- LE MONNIER, 243
- LEONARDO SCIASCIA WEB, 282
- LEOPARDI, G. 90
- LERNET-HOLENIA, A. 200
Il signore di Parigi, 200
- LES BELLES LETTRES, 279
- LIBRERIA GALLERIA ANDREA TOMASETTIG, 244
- LIGABUE, L. 60
Fuori e dentro il borgo (Baldini & Castoldi, 1997), 60
- LIGUORI, G. 279
- LINCEI, accademia 196
- LINDER, D. 200
- LINDER, E. 200, 201, 202, 203
- «Linus», 144, 146
- L'Italie Industrielle et Artistique à Paris 1900*, 245
- LODOLI, M. 49
Grande raccordo (Bompiani, 1989), 49
- Loeb, 16
- LOESCHER, 281
- LOI, F. 121
- LOLLI, M. 27
Volevo solo dormire addosso (Limina, 1998), 27
- LONELY PLANET, 267, 268, 269
- LONGANESI, 132, 262
- LOY, R. 68
Ciocolata di Hanselmann (Rizzoli, 1995), 68
- LUCARELLI, C. 25, 46, 70, 116, 117
Almost blue (Einaudi, 1997), 46, 70
Lupo mannaro (Theoria, 1994), 25
Mistero in blu (Einaudi, 1999), 116
- MACCHIAVELLI, L. 59, 117, 261
- MACDONALD, A.-M. 105, 106, 109
Chiedi perdono (Adelphi, 1999), 106, 110, 111, 112
- MACH 2, 168
- MAGGIANI, M. 51, 77, 85
Il coraggio del pettirosso (Feltrinelli, 1995), 77
La regina disadorna (Feltrinelli, 1998), 51, 85
- MAGRIS, C. 74, 278
Danubio (Garzanti, 1986), 74
Microcosmi (Garzanti, 1997), 74
- MANGANI, V. 131
OGM e clonazione: la bomba nel piatto (Tecniche nuove, 2000), 131
- «Manifesto» (Il), 276
- MANN, T. 227
- MANSUTTI, biblioteca 244
- MANUZIO, A. 187
- MANZONI, A. 195
I promessi sposi, 195
- MÁRAI, S. 103, 105, 106, 113, 258, 261
Le braci ([1942] Adelphi, 1998), 106
L'eredità di Eszter ([1939] Adelphi, 1999), 106, 107
La recita di Bolzano ([1940] Adelphi, 2000), 106, 107, 258, 261, 262
- MARAINI, D. 44, 256
Buio (Rizzoli, 1999), 44, 256
Voci (Rizzoli, 1994), 44
- MARAINI, F. 74
Case, amori, universi (Mondadori, 1999), 74
- MARCIANO, F. 115
Cielo scoperto (Mondadori, 1998), 115
Rules of the wild, 115
- MARCO TROPEA EDITORE, 100
- MARCUSE, H. 30
- MARI, M. 16, 17, 29, 86, 89, 90, 91

- Di bestia in bestia* (Longanesi, 1989), 89
Euridice aveva un cane (Bompiani, 1993), 30
Io venia pien d'angoscia a rimirarti (Longanesi, 1990), 90
La stiva e l'abisso (Bompiani, 1992), 90
Rondini sul filo (Mondadori, 1999) 16
Tu, sanguinosa infanzia (Mondadori, 1997), 16
- MARINETTI, F. T. 76, 245
 MARININA, A. 101
 MARIOTTI, G. 281
 MARSILIO, 184, 186, 188, 189, 240, 242
 MARTINI, C. M. 132
Orizzonti e limiti della scienza, 132
 MARUSSIG, P. 245
 MARZIALE, 245
 MARZOCO, 243
 MASO, P. 62
 MASSARON, L. 236
L'utilizzo del Pc per sesso e fasce d'età («Apogeeonline», 21/7/2000), 236
 MASTRACOLA, P. 29
La gallina volante (Guanda, 1999), 29
 MASTRETTA, A. 103
 MASTRONARDI, L. 25, 62
 «Mattino» (II), 276
 MATTIOLI, famiglia 240
 MAURENSIG, P. 32, 105
La variante di Lüneburg (Adelphi, 1993), 32, 105
 MAURI OTTIERI, S. 206
 MAZZOTTA, 243
 MCCARTHY, C. 103
 MCCOURT, F. 105, 111, 112, 257
Le ceneri di Angela (Adelphi, 1997), 105, 111, 112, 257
 MCGRATH, P. 103, 105, 106, 107, 108
Follia (Adelphi, 1998), 106, 107, 108
Il morbo di Haggard (Adelphi, 1999), 108
New Gothic – 21 storie d'ombra (Mondadori, 1997), 107
 MEDAI, C. 279
 MEDIASET, 44, 174
 MEDICI, famiglia 240
Medico in famiglia (Un), 115, 116
 MELANDRI, G. 168, 172
 MELVILLE, H. 26
Moby Dick, 16
 MENEGHELLO, L. 62, 79, 80, 81
Bau-sète (Bompiani, 1988), 80
Fiori italiani (Mondadori, 1988), 80
I piccoli maestri (Feltrinelli, 1964), 79, 80
Il dispatrio (Rizzoli, 1993), 80
Libera nos a Malo (Feltrinelli, 1963), 62, 79
 MENEZES, P. 217
 «Meridiani» (I), 227, 280
 «Messaggero» (II), 276
 MICROSOFT READER, 216
 MICROSOFT, 266
 MINNITI, M. 165, 171
 «Mio acquario» (II), 150
Mistero in blu, 116
 «Miti Novecento» (I), 155
 MODEO, S. 279, 281
Modifiche e integrazioni delle leggi in materia di diritto d'autore, 173
 MONDADORI 100, 101, 103, 116, 134, 138, 152, 153, 168, 207, 216, 226, 227, 262, 275, 279, 280, 281
 MONDADORI, A[RNOLDO] 202
 MONTALBÁN, M. V. 223, 261
 MONTALE, E.
Ossidi seppia, 12
 MONTANARI, R. 69
La perfezione (Feltrinelli, 1994), 69
 MONTANELLI, I. 284
 MONTEFOSCHI, G., 81
La casa del padre (Bompiani, 1994), 81, 82
 MONTESANO, G. 54, 55
Nel corpo di Napoli (Mondadori, 1999), 55
 MONTRUCCIO, A. 41
Cardiofitness (Marsilio, 1998), 41
 MOON, reverendo 135
 MORANDI, S. 131
Il gene nel piatto (Tecniche nuove, 2000), 131
 MORETTI, F. 10
Atlante del romanzo europeo, 10
 MORROW, B. 107
New Gothic – 21 storie d'ombra (Mondadori, 1997), 107
 MOZZI, G. 31, 279
Questo è il giardino (Theoria, 1998), 31
 MULINO (II), 225
 MULAS, U. 245
 MUNARI, B. 245
 MURATORI, L. A.
Rerum Italicarum Scriptores, 16
 MUSE, 214
 MUSIL, R.
Il giovane Törless, 30
 MUSSOLINI, B. 190
 MUZZIOLI, F. 217
 NATA, S. 44
Il dipendente (Theoria, 1995; Frassinelli, 1997), 44
La resistenza del nuotatore (Feltrinelli, 1999), 44
 NATIONAL CRITICS AWARD, 111
 NENCIONI, G. 279
 NERI POZZA, 243
 NESI, E. 44, 56, 70
Fughe da fermo (Bompiani, 1995), 44, 70
 «New Literary History», 214
 NICHE CONSULTING, 269
 NICHE SRL, 236
 NIELSEN-NETRATINGS, 238
 NORI, P. 27, 32, 44, 56
Bassotuba non c'è più (Derive/Approdi, 1999), 27, 44
Norme di tutela del diritto d'autore, 173
Norme in materia di prevenzione e repressione del fenomeno della prateria audiovisiva in qualsiasi forma, 173
Norme per la vendita a prezzo fisso dei libri, 169, 170
 NOTARBARTOLO, E. 30
 NOVE, A. 25, 44, 62, 68
Puerto Plata market (Einaudi, 1997), 68
Woobinda (Castelvecchi, 1996), 25
 NOVELLI, D., 172
 NOWELL, E. 201
 NUOVA ITALIA (LA), 185
Nuove misure di contrasto in materia di diritto d'autore, 173
Nuove norme di tutela del diritto d'autore, 169, 173
Nuove norme sull'editoria e sui prodotti multimediali, 165, 171
 OBER, H. 201
 OFFICINA D'ARTE GRAFICA LUCINI, 241
 OLIVETTI, 26
 OLSCHKI, 243
 OLSCHKI, A. 243
Libri, cultura, banche e dintorni, 243
 ONE-TO-ONE RESEARCH, 230, 231
 236, 238, 239
 ONOFRI, S. 29
Registro di classe (Einaudi, 2000), 29
 ONU, 57
 OPERA PIA DI DON VERZÈ, 131
 ORENGO, N. 197
 ORTESE, A. M. 12
 «Osservatore romano» (L), 276
Osservazioni sull'agricoltura geneticamente modificata e sulla degradazione delle specie (Bollati Boringhieri, 2000), 131
 OTTIERI, O. 27
Donnarumma all'assalto (Bompiani, 1959), 27
 OVADIA, M. 75
 OZ, A. 103

- PACCAGNINI, E. 277
Naufrazi senza stile («Il Sole 24 Ore», 4/7/1999), 277
- PACCHIANO, G. 278
- PACINI FAZZI, 243
 «Padania» (La), 178
- PADIN, C. 217
- PALANDRI, E.
Boccalone (Feltrinelli, 1988), 28
- PAMPALONI, G. 127
- PANFILI, A. 131
OGM e clonazione: la bomba nel piatto (Tecniche nuove, 2000), 131
- PANINI, 152
 «Panorama Next», 153
 «Panorama Travel», 153
 «Panorama Web», 153
 «Panorama», 151, 153
- PANZERI, F. 49
Altre storie (Marcos y Marcos, 1996), 49
- PARIANI, L. 29, 45, 85
Il pettine (Sellerio, 1995), 29
La signora dei porci (Rizzoli, 1999), 85
- PARINI, G. 278
Il giorno, 278
- PARISE, A. 165, 171
- PARISE, G. 25
- PAROLINI, C. 267
La rete del valore nell'industria dei media, 267
- PASCOLI, G. 58
- PASCOLINI, P. 115
La prima volta di mia figlia, 115
- PASOLINI, P. P. 36, 152, 282
La meglio gioventù (Sansoni, 1954), 36
La nuova gioventù (Einaudi, 1975), 36
- PASSARO, E. 142
Le maschere del potere (Editrice Nord, 1999), 142
- PAVESE, C. 198
- PEDERIALI, G. 143
Le città del diluvio (Giunti, 1978), 143
- PEDULLA, W. 243, 280
Dalla belle époque ai nostri giorni (Cassa di Risparmio di Roma, 1989-1992), 243
- PELT, J.-M., 131
L'orto di Frankenstein (Feltrinelli, 2000), 131
- PENNAC, D. 100, 103, 223
- PENNACCHI, A. 25
Mammù (Donzeli, 1994), 25
Palude (Donzelli, 1995), 25
- PEREGO, R. 46
Milano 2019. Linea di confine (Shake edizioni/Cyberpunkline, 1999), 47
- PERICOLI, T. 227
- PERSEOLIBRI, 132
- PERSONAL DIGITAL ASSISTANCE, 265, 269, 275
- PESARO, L. 143
I difensori di Cylith (Editrice Nord, 1996), 143
- PEZZAROSSA, F. 277
Cera una volta il pulp (Clueb, 2000), 277
- PHILOPAT, M. 30, 39, 40
Costretti a sanguinare (Shake edizioni, 1997), 30, 39, 40
 «Philosophy and Literature», 214
 PICCA, A. 67, 68
I mulatti (Giunti, 1996), 67
 «Piccolo» (Il), 276
- PICCOLO, F. 29, 56
Storie di primogeniti e di figli unici (Feltrinelli, 1996), 29
- PICKWICK, 216
- PIEMME, 100, 101, 136, 226, 227, 262, 275
- PIERRO, A. 121
- PIERSANTI, C. 17, 43, 67
L'amore degli adulti (Fe trine i, 1989), 67
Luisa e il silenzio (Feltrinelli, 1997), 17, 43
- PIETRANGELI, C. 243
La basilica di San Pietro (Cassa di Risparmio di Roma, 1989), 243
Palazzo Sciarra (Cassa di Risparmio di Roma, 1986), 243
San Giovanni in Laterano (Cassa di Risparmio di Roma, 1987), 243
San Paolo fuori le mura a Roma (Cassa di Risparmio di Roma, 1988), 243
- PILO, G. 141
Daghe e malie (Fanucci, 1988), 141
Spade e incantesimi (Fanucci, 1984), 141
- PINKER, J. B. 201
- PINTORI, N. 245
- PIOVANO ARLOTTO, 283
- Pioura* (La), 114
- PIRANDELLO, L. 126
- PIRONDINI, M. 242
Arte del legno nell'Appennino reggiano (secoli XVII e XVIII) (Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1978), 242
- PISCHEDDA, B. 29, 61
Com'è grande la città (Marco Tropea, 1996), 29, 61
 «Playboy», 151
- POLIGRAFICHE BOLIS DI BERGAMO, 243
- POLILLO, A. 71
Stasera Jazz (Mondadori, 1971), 71
- POLKINGHORNE, J. 132, 135
Credere in Dio nell'età della scienza, 132
- PONTIFICIUM CONSILIUM DE CULTURA, 132
- PONTIGGIA, G. 26
La morte in banca (Mondadori, 1979), 26
 «Popolo» (Il), 178
 «Post Modern Culture», 214
- POUPARD, P. 132, 133
- PRESSBURGER, G. 75, 278
- Due gemelli* (Rizzoli, 1996), 75
La neve e la colpa (Einaudi, 1998), 75
- PRIULI & VERLUCCA, 243
- PROIETTI, G. 116
Promossi all'esame - Guida al nuovo esame di Stato (Bruno Mondadori, 2000), 159
- PROUST, M. 11, 79
- PULITZER, premio 111
- PYNCHON, T. 103
- RABELAIS, F. 278
- RABONI, G. 278, 280, 282
 «Radio Zivago», 218
- RAFFAELLO CORTINA, 132, 225
- RAI DUE, 116
- RAI SAT, 215
- RAITRE, 116
- RAIUNO, 116
- RAI, 174
- RAI-ERI, 262
 «RaisatZoom», 215
- RAMON, D. 131
I geni che mangiamo (Deda o, 2000), 131
- RAMONDINO, F. 52, 78, 278
In viaggio (Einaudi, 1995), 78
Manifesto contro la definizione «scrittori napoletani» («Indice dei libri del mese», 9/1999), 278
Star di casa (Garzanti, 1991), 52
- RAMUSIO, G. 16
Rapporto sulla rete in Italia, 231
- RAVERA, L.
Porci con le ali (Rizzoli, 1985), 28, 42
- RCS, 101, 184, 185, 186, 209
- READER, software 266
- «Repubblica» (la), 151, 152, 168, 276, 277, 278, 280, 281, 284
- REYNOLDS, P. 201
- RICCARELLI, U. 50, 51
Stramonio (Piemme, 2000), 50
- RIGONI STERNI, M. 58, 59
Arboreto salvatico (Einaudi, 1991), 58
Inverni lontani (Einaudi, 1999), 58
Le stagioni di Giacomo (Einaudi, 1995), 58
- RISI, M. 33
 «Rivisteria» (La), 165
- RIZZI, A. 241
Gambattista Tiepolo. Disegni dei Cricchi Musei di Storia e Arte di Trieste (Electa, 1988), 241
- RIZZOLI, 100, 152, 185, 225, 226, 262
- ROBBIANI, O. 209

- ROITER, F. 245
 ROMANO, L. 32
Nei mari estremi (Mondadori, 1987), 32
 ROMERO, G. 155
La notte dei morti viventi, 155
 ROSSELLI, A. 197
 ROSSI, E. 202
 ROTH, P. 103
 ROY, A. 103
 RUSCONI LIBRI, 138
- SAGEP, 243
 SAGGIATORE (IL), 262
 SALEMI, R. 82
La fontana invisibile (Rizzoli, 1995), 82
 SANFILIPPO CIANCIO, M. 176
 SANTACROCE, I. 38, 64, 65, 67
Fluo (Castelvecchi, 1995; Feltrinelli, 1999), 38, 64, 65, 66, 67
 SANTIAPICHI, S. 83
Romanzo di un paese (Rizzoli, 1995), 83
 SANGUINETI, E. 197
 SARITRE, J. P. 204, 282
 SBN, 247, 248
 SCALFARI, E. 277, 278
 SCARPA, T. 29, 44, 47, 283
Ma chi va in fretta è più vicino a Dio («Corriere della sera», 15/3/2000), 283
Occhi sulla graticola (Einaudi, 1996), 29, 44
Venezia è un pesce. Una guida (Feltrinelli, 2000), 47, 48
 SCERBANENCO, G., 46
Milano Calibro 9 (Garzanti, 1969), 7, 155
 SCHEIWILLER, 240, 242
 SCHEIWILLER, V. 241
Schema di articolato per una legge organica sul libro e la lettura, 172
Schema di disegno di legge recante nuove norme sull'editoria e sui prodotti multimediali, 165, 171
 SCHEITINI PIAZZA, E. 241
La banca e il libro. Catalogo delle pubblicazioni delle Aziende e degli Istituti di Credito italiani (Bancaria Editrice, 1991), 241
 SCHINE, C. 103, 105, 109, 208
Le disavventure di Margaret (Adelphi, 1998), 109, 110
Lettera d'amore (Adelphi, 1996), 105, 109, 208
 SCHNEIDER, H. 32
Il rogo di Berlino (Adelphi, 1995), 32
 SCHNITZLER, A. 261, 262
Doppio sogno, 261
 SCHOLES, R. 91
 SCHRIFFIN, A. 99
Editoria senza editori (Bollati Boringhieri, 1999), 99
 SCHROEDER, G. 132
Genesi e Big Bang (Marco Tropea, 2000), 132
 SCHULZ, C. M. 144, 145, 147
 SCIASCIA, L. 12, 30, 276, 282
 «Scientific american», 154
 SCIENTOLOGY, 135
 «Scienze (Le)», 154
 SCLAVI, T. 86, 92, 93
Nero (Camunia, 1991), 93
Sogni di sangue (Mondadori, 1993), 93
Tre (Mondadori, 1994), 93
 «Scrittori in corso», 216
Segreto dei Maya (II), 154
 SELLERIO, 115, 118, 120, 243, 262, 263
 SEPULVEDA, L. 100, 103
 SERAFINI, M. T. 156
Come si fa un tema in classe (Bompiani, 1985), 156
 SERAO, M. 34
 SERENI, C. 30, 32, 75
Eppure (Feltrinelli, 1995), 32
Il gioco dei regni (Giunti, 1993), 30, 75
Manicomio Primavera (Giunti, 1989), 32
 «Série noire», 112
 SERIO, M. 46, 53
Nero metropolitano (Baldini & Castoldi, 1996), 46
Pizzeria Inferno (Baldini & Castoldi, 1994), 53
 SERRA, M. 31
Il ragazzo mucca (Feltrinelli, 1997), 31
 SERRA, R. 42
 SERRANO, M. 103
 SERRI, M. 277
Scrittori di penna montata («L'Espresso», 4/5/2000), 277
 SERVENTI LONGHI, P. 176
 SETH, V. 103
 «Settimana enigmistica», 154
 SEVERGNINI, B. 73
Italiani con la valigia: il belpaese in viaggio (Rizzoli, 1993), 73
Manuale dell'imperfetto viaggiatore (Rizzoli, 2000), 73
 SGARBI, E. 207
 SGARBI, V. 191, 227
 SGORLON, C. 61
Il costruttore (Mondadori, 1995) 61
 SHALEV, M. 103
 «Sicilia» (La), 276
 SICILIANO, E. 278
 SILONE, I. 276, 282, 284
 SILVANA EDITORIALE, 243
 SILVER, 146
 SIMENON, G. 261, 262
Gli intrusi, 261
 SIMONE, R. 156, 161
La competenza linguistica («Alter», mag.-ag. 1999), 156
 «Simpson» (I), 144
 SINOPICO, P. 245
Sintesi schematica dei principali puntidiconvergenza, 171
 «Scrittori italiani e stranieri», 103
 SITI, W. 29
Scuola di nudo (Einaudi, 1994), 29
 SKÁRMETA, A. 103
 SMITH, W. 97, 256
 SOAVI, G. 245
Olivetti 1908-1958, 245
 SOFRI, A. 284
Silone, i segreti di Giuda («la Repubblica», 15/4/2000), 284
 SOLDATI, M. 204, 261
 «Sole 24 Ore» (II), 136, 153, 238, 275, 276
Management & Impresa (11/9/2000), 238
 SOLZENICYN, A. I. 202
 SONZOGNO, 209
 SORGI, M. 118
La testa ci fa dire (Sellerio, 11/9/2000), 118
 SOROS, G. 135
Sorpasso (II), film 128
 SOSSELLA, M. 217
 SPERLING & KUPFER, 100, 115, 116, 262
 SPIEGELMAN, A. 200
 SPINATO, G. 44
Il cuore rovesciato (Mondadori, 1999), 44
 STAGLIANO, R. 217, 226
Bill Gates (Feltrinelli, 2000), 226
 «Stampa» (La), 276
 STAMPA ALTERNATIVA, 262
 STANCANELLI, E. 45
Benzina (Einaudi, 1998), 45
 STARNONE, D. 29, 52
Ex cattedra (Feltrinelli, 1996), 29
Via Gemito (Feltrinelli, 2000), 52
 «Stilos», 276
 STREGA, premio 195
 «Studi di Estetica», 214
 SUN MICROSYSTEM, 133
 SUPERPOCKET, 262
 SVEVO, I. 26, 126, 127
La coscienza di Zeno, 127
 TABUCCHI, A. 31, 76
La donna di Porto Pim (Sellerio, 1983), 76
La testa perduta di Damasceno Monteiro (Feltrinelli, 1997), 76
Sostiene Pereira (Feltrinelli, 1994), 31
Tacchino letterario (II), concorso 217
 TADINI, E. 31
L'opera (Einaudi, 1980), 31
La lunga notte (Rizzoli, 1987), 31
La tempesta (Einaudi, 1993), 31
 TAMARO, S. 99, 223, 256, 259

- Anima mundi* (Baldini & Castoldi, 1997), 259
Va' dove ti porta il cuore (Baldini & Castoldi, 1994), 256, 259
- TAMIOZZO GOLDMANN, S. 161
Manuale di scrittura e comunicazione (Zanichelli, 1997), 161
- TARANTINO, Q. 53
- TEADUE, 138
- TEOBALDI, P. 50, 51
La discarica (E/●, 1998), 50
- TERRAGNI, F. 131
Il futuro del cibo (Garzanti, 2000), 131
- TESTORI, G. 242
Elogio dell'arte novarese (Banca Popolare di Novara, 1962), 242
Il dio di Roserio, 12
 «Tex», 144
- THACKERAY, W. M. 204
- TIL (Testi italiani on-line), 213
- TIN.IT, provider 154
Tirature '99, 164
Tirature 2000, 138
Tirature 2001, 79
Tirature, 168
- TISCALI, 154, 269
- TOLKIEN, J. R. R. 137, 138
Il signore degli anelli, 138
- TOMATESIG, A. 244, 245
- TONDELLI, P. V. 64, 65, 69
Rimini (Bompiani, 1985), 69
 «Topolino», 144
- TOSCANO, L. 116
Il maresciallo Rocca (Mondadori, 1998), 116 [anche fiction televisiva]
Totò che visse due volte, film 277
- TRANSEUROPA, 29
- TRECCANI, enciclopedia 280
- TRECCANI, E. 281
- TRIBUNA DI PIACENZA (LA), 141
- TRUDEAU, G. 146
- TUROW, S. 97, 257
Lesioni personali, 257
 «Tuttolibri», 52, 276
- «Unione sarda» (L'), 276
 «Unità» (l'), 152, 178, 276, 277, 279, 281
 «Unità Multimediale» (L'), 152
- UNIVERSAL PRESS, 146
Un medico in famiglia, 115
- VALLECCHI, 243
Veni VD Vici, 245
- VALLORANI, N. 47
- VAN STRATEN, G. 75
Il mio nome a memoria (Mondadori, 2000), 75
- VARALDO, A. 261
- VASSALLI, S. 30, 280, 282, 283
Il Cigno (Einaudi, 1993), 30
La vita è bella senza computer («Corriere della sera», 15/3/2000), 283
- VELTRONI, W. 152, 168, 172
Linee di intervento per lo sviluppo dell'editoria e della lettura (1997), 172
- VENTER, C. 136
 «Ventiquattro», 153
- VERGA, G. 278
Per le vie, 278
- VERONESI, S. 26, 30, 34, 37, 64, 65, 66, 126, 128
Cronache italiane (Mondadori, 1992), 26
La forza del passato (Bompiani, 2000), 30, 34, 37, 126, 127, 128
Per dove parte questo treno allegro (Bompiani, 1991), 65, 66
Venite venite B-52 (Feltrinelli, 1997), 30, 64, 65
- VERTONE, S. 279
- VERZOCCHI, G. 245
- VIGANÒ, V. 73
Proscafo olandese (Feltrinelli, 1999), 73
- VILLAGGIO, P. 26
- VINCI, S. 35, 62
Dei bambini non si sa niente (Einaudi, 1997), 35, 62
- VIRGILIO, provider 270
- VITA, V. 174
- VITALE, N. 217
- VITTORINI, E. 201, 205, 206
- VOLPONI, P., 24, 26
Le mosche del capitale (Einaudi, 1989), 26
- WALT DISNEY, 146, 262
- WATT, A. P. 201
- WATTERSON, B. 146, 148
- WEINRICH, H. 80
Tempus, 80
- WELSH, I. 103
- WELTY, E. 201
- WEST, J. III 201
 «Wirec», 133
 www.aie.it, 275
 www.alice.it, 215, 275, 278
 www.amazon.com, 218
 www.aneet.it, 275
 www.apogonline.com/informaz/artpm382.html, 236
 www.arianna.it, 275
 www.between.it, 231
 www.biblioservice.it, 275
 www.britannica.com, 183
 www.caffeeuropa.it, 217
 www.censis.it, 236
 www.censis.it/ricerche/2000/forumpa/internet.html, 238
 www.cf.mt.it/pag2fusina2.html, 230
 www.ciaoweb.it/letture, 275
 www.cibit.humnet.unipi.it, 213
 www.comune.bologna.it/iperbole/boll900, 214
 www.crilet.net.uniroma1.it, 213
 www.dadamag.agone.it, 217
 www.erewhon.ticonuno.it, 216
 www.excite.it, 275
 www.fabula.it, 217
 www.federcomin.it, 236
 www.google.it, 275
 www.internetbookshop.it, 218, 275
 www.jefferson.village.virginia.edu/pmc, 214
 www.karenina.it, 217
 www.kareninaweb.web.com, 217
 www.kwlibri.it, 215
 www.kwlibri/kataweb.it, 275
 www.liberliber.it, 275
 www.lycos.it, 275
 www.mediatime.net/edicola, 275
 www.metanews.it/rapporti/200003, 231
 www.muse.jhu.edu, 214
 www.parchilettrarari.it, 275
 www.pickwick.it, 216, 275
 www.rainews24.rai.it, 275
 www.raisatzoom.com, 216
 www.riviste.com, 275
 www.scrittoriincorso.net, 216
 www.til.net.uniroma1.it, 213
 www.tuttolibri.it, 275
 www.unibo.it/estetica, 214
 www.virgilio.it, 270, 275
 www.virgilio.it/canali/libri, 275
 www.yahoo.it, 275
 www.zivago.com, 218
 www.zivago.it, 275
- X-files, 116
- YAHOO, provider 270
- YEHOSHUA, A. B. 103, 257
Ritorno dall'India, 257
- YOSHIMOTO, B. 257, 258, 262
Honeymoon, 257
- ZANGHERI, R. 279
- ZANICHELLI, 153, 157, 281
- ZAVATTINI, C. 60
- ZELIG, 152
- ZENA, R. 205
- ZICHICHI, A. 132, 135
Perché io credo in Colui che ha fatto il mondo (il Saggiatore, 2000), 132
- ZILLMER, H.-J. 136
L'errore di Darwin (Piemme, 2000), 136
- ZIVAGO, provider 218, 220
- ZOFF, D. 277
- ZOLA, G. 280
- ZUDDAS, G. 141
Amazon (Editrice Nord, 1998), 142
Balthis l'avventuriera (Editrice Nord, 1982), 141
Le amazzoni del sud (Editrice Nord, 2000), 142
Stella di Giorduwana (Editrice Nord, 1999), 142

INDICE DEI LUOGHI REALI E IMMAGINARI

L'Indice si riferisce soltanto ai luoghi presenti nella prima parte di questo volume L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati. In corsivo figurano i nomi dei luoghi immaginari.

- ABBASANTA
 A. Nove, 62
Adrenatio, mare
 S. Benni, 87
 ADRIATICO, mare
 E. Miraglia, 64
 E. Nesi, 70
 C. Piersanti, 67
 AFRAGOLA
 B. Lanzetta, 54
 ALPIAPUANE
 M. Maggiani, 77
 E. Nesi, 70
 ASIAGO, altopiano
 L. Meneghello, 80
 M. Rigoni Stern, 59
 AMSTERDAM
 V. Viganò, 73
 APPENNINO
 F. Maraini, 74
 C. Lucarelli, 70
 APPENNINO TOSCO-EMILIANO
 P. V. Tondelli, 69
 AUSTRALIA
 A. Busi, 71
 F. Ramondino, 78
 AZZORRE, isole
 A. Tabucchi, 76

 BAGNOLI
 G. Montesano, 55
 BALEARI, isole
 F. Ramondino, 78
 BOLOGNA
 S. Ballestra, 61
 E. Brizzi, 44
 C. Lucarelli, 46, 70
 BOSNIA
 F. Biamonti, 59

 CAPRAIA, isola
 S. Veronesi, 64
 CAGLIARI
 S. Atzeni, 56
 CALIFORNIA
 A. De Carlo, 72
 CAMPANIA
 A. Picca, 68
 CAPRI, isola
 R. La Capria, 80, 81
 CASERTA
 A. Piccolo, 56
 CAITOLICA
 C. Lucarelli, 70
 CESATE
 B. Pischedda, 61
 CHICAGO
 B. Lanzetta, 54
 CINA
 F. Ramondino, 78

Diëfzarca
 M. Mari, 89
Diëzeira
 M. Mari, 89
Diëfzora
 M. Mari, 89

 EGITTO
 M. Maggiani, 77
 EMILIA ROMAGNA
 E. Baldini, 60
 G. Caliceti, 38
 E. Cavazzoni, 60
 G. Celati, 60
 G. Guareschi, 60
 L. Ligabue, 60
 C. Zavattini, 60

Eòreca
 M. Mari, 89

 FERRARA
 C. Lucarelli, 70
 FIESOLE
 F. Maraini, 74
 FORTE DEI MARMI
 E. Nesi, 70
 FRANCIA
 A. Baricco, 77
 FREGENE
 S. Veronesi, 37

 GELA
 V. Consolo, 84
 GENOVA
 M. Maggiani, 51, 52, 77, 85
 GIAPPONE
 A. Baricco, 77
Gladonia
 S. Benni, 87
 GRANAROLO
 S. Vinci, 62

Hakalamalakanebeilemeneilani
 S. Benni, 88

 HONG KONG
 F. Maraini, 74

 IMOLA
 C. Lucarelli, 70
 INDIA
 A. Canobbio, 73

 KHIAFURA, Sicilia
 S. Santiapichi, 83, 84

 LAS VEGAS
 B. Lanzetta, 54
 LAZIO
 A. Picca, 68
 LIGURIA
 F. Biamonti, 59
 LISBONA
 A. Tabucchi, 76
 LOMBARDIA
 A. Bertante, 47
 C. E. Gadda, 12
 L. Pariani, 45
 LOS ANGELES
 A. Arbasino, 74
 A. De Carlo, 72
 J. Ellroy, 35

 MALASPINA, carcere
 A. Grimaldi, 33
 MALO
 L. Meneghello, 79
 MESSICO
 P. Cacucci, 75, 76
 A. De Carlo, 72
 MEXICALI
 A. De Carlo, 72
 MILANO
 A. Bertante, 37, 39, 47
 E. Cavazzoni, 91
 P. Colaprico, 36
 C. De Marchi, 51
 C. Formenti, 46
 H. Janeczek, 45
 A. Nove, 44
 R. Perego, 46
 N. Vallorani, 47
 MODENA
 R. Barbolini, 56
 L. Guicciardi, 70
 C. Lucarelli, 70
 MONTECCHIA DICROSARA
 G. Bettin, 62

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- MOKU ITI, isola
M. Maggiani, 77
- NAPOLI
G. Ferrandino, 53, 55
E. Ferrante, 19, 52
B. Lanzetta, 52, 53, 55
G. Montesano, 54, 55
A. M. Ortese, 12
F. Ramondino, 52
M. Serio, 53
D. Starnone, 52
- NEW YORK
R. Campo, 73
B. Easton Ellis, 35
- Òpopa*
M. Mari, 89
- PALERMO
A. Grimaldi, 33
- PARIGI
A. Busi, 60
P. Cacucci, 76
R. Campo, 73
- PARMA
C. Lucarelli, 70
P. Nori, 56
- PAVIA
T. Sclavi, 93
- POLICASTRO, golfo
A. Picca, 68
- PORTOGALLO
A. Tabucchi, 76
- PRATO
E. Nesi, 56
- RAVENNA
C. Lucarelli, 70
- REBIBBIA, carcere
E. Albinati, 33
- REGGIO EMILIA
G. Caliceti, 38
- RICCIONE, 63
I. Santacroce, 38, 64, 65, 66
Rigolone Marina
S. Benni, 87
- RIMINI
P. V. Tondelli, 64, 65
L. Guicciardi, 70
- RIVIERA ROMAGNOLA
C. Lucarelli, 70
- ROMA
N. Ammaniti, 44
A. Carraro, 49
G. Montefoschi, 81, 82
- SAN FRANCISCO
B. Lanzetta, 54
- SAN REMO
I. Calvino, 12
- SARDEGNA
M. Fois, 59
A. Nove, 62
- SAVOIA
F. Ramondino, 78
Sbènummi
M. Mari, 89
- SERCHIO, valle del
E. Nesi, 70
- SICILIA
V. Consolo, 59, 84
L. Sciascia, 12
- SPAGNA
A. Tabucchi, 76
- SVIZZERA
R. Loy, 68
A. Nove, 68
- TIBET
F. Maraini, 74
- TIRRENO, mare
E. Nesi, 70
A. Picca, 67
S. Veronesi, 64
- TORINO
G. Culicchia, 44
- TOSCANA
E. F. Carabba, 48
Tristalia
S. Benni, 87
- ULA TIRSO
A. Nove, 62
Usitalia
S. Benni, 87
- VALLI VALDESI
M. Maggiani, 77
- VENETO
F. Camon, 61
M. Franzoso, 61
C. Sgorlon, 61
L. Meneghello, 62
- VENEZIA
T. Scarpa, 44
- VIAREGGIO
E. Nesi, 70
S. Veronesi, 64, 65, 66
- Vigàta*
A. Camilleri, 46, 59
- VIGNOLA
L. Guicciardi, 70