

Tirature

'02

I poeti fra noi
Le forme della poesia
nell'età della prosa

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

il Saggiatore
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.saggiatore.it
info@saggiatore.it

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

Redazione e indice a cura di Patrizia Landi

© il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano 2002

La scheda bibliografica, a cura del Centro Sistema Bibliotecario della Brianza,
è riportata nell'ultima pagina del libro.

SOMMARIO

I POETI FRA NOI. LE FORME DELLA POESIA NELL'ETÀ DELLA PROSA

La comunicazione poetica

- Il prestigio della poesia difficile
di Gianni Turchetta 10
- Le rivincite della leggibilità
di Bruno Falchetto 20
- Una poesia orale postmoderna
di Paolo Giovannetti 27

Gli orizzonti della poesia

- Voci dal mondo grande
di Edoardo Esposito 35
- Le nicchie dialettali
di Mauro Novelli 45

I circuiti del discorso poetico

- Le riviste: il paradosso
di chi scrive senza leggere
di Federico Bona 54
- Un'editoria poco normale
di Umberto Fiori 61
- L'ospitalità della scuola
di Carlo Minoia 66

GLI AUTORI

Alte tirature

- Caccia grossa al best seller
di Giuseppe Strazzeri 74

Il coraggio di Pontiggia <i>di Vittorio Spinazzola</i>	82
Baudolino parla troppo <i>di Giovanna Rosa</i>	87
A scuola di magia con Harry Potter <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	94
Incantati da Maria Venturi <i>di Olivia Barbella</i>	101
Così scrisse Luttazzi <i>di Giuliano Cenati</i>	110
Comprati in edicola	
Gli occhi tondi dei manga <i>di Luca Raffaelli</i>	117
L'anno orribile delle riviste scientifiche <i>di Sylvie Coyaud</i>	125
Adottati a scuola	
Il manuale come laboratorio storico <i>di Giorgio Giovannetti</i>	133
Le scienze e la vita quotidiana <i>di Rinaldo Cervellati</i>	137
La bicicletta della narrativa scolastica <i>di Vincenzo Campo</i>	145

GLI EDITORI

Cronache editoriali

La libreria targata Fnac. Intervista a Giuseppe Allegri <i>di Fabio Gambaro</i>	152
E-book: tanto rumore per nulla? <i>di Paola Dubini</i>	165
Alte le quotazioni dell'informatica umanistica <i>di Alberto Cadioli</i>	170

Noi traduciamo ma non siamo tradotti
di Laura Novati 178

Dal testo al libro

Un lustro in «Stile Libero»
di Bruno Pischedda 186

I pochi italiani delle librerie virtuali
di Enzo Marigonda 192

Le vie della produzione

Torino, dalla Fiera al Salone
di Antonella Fiori 199

Premi per tutti e per nessuno
di Laura Lepri 204

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Gli insegnanti, i libri e i computer
di Pierfrancesco Attanasio 212

MONDO LIBRO

Calendario editoriale

Il futuro è già passato
di Raffaele Cardone 222

Almanacco ragionato delle classifiche

I successi non si assomigliano mai
di Giuseppe Gallo 238

Diario multimediale

Verso l'integrazione tra tecnologia e editoria
di Cristina Mussinelli 246

Regesto dei dibattiti

È la storia che fa discutere
di Luca Clerici e Bruno Falchetto 259

Cruscotto europeo

Trasformare le debolezze in opportunità
di Giovanni Peresson 268

Indice dei nomi e dei titoli 277

**I POETI FRA NOI.
LE FORME DELLA POESIA
NELL'ETÀ DELLA PROSA**

La comunicazione poetica

Il prestigio della poesia difficile
di Gianni Turchetta

Le rivincite della leggibilità
di Bruno Falchetto

Una poesia orale postmoderna
di Paolo Giovannetti

Gli orizzonti della poesia

Voci dal mondo grande
di Edoardo Esposito

Le nicchie dialettali
di Mauro Novelli

I circuiti del discorso poetico

Le riviste: il paradosso
di chi scrive senza leggere
di Federico Bona

Un'editoria poco normale
di Umberto Fiori

L'ospitalità della scuola
di Carlo Minoia

LA COMUNICAZIONE
POETICA
Il prestigio
della poesia difficile
di Gianni Turchetta

Di fronte al variegato panorama della poesia italiana contemporanea, lo sperimentalismo appare al tempo stesso come un fenomeno marginale e come una dimensione pressoché inevitabile. La fine delle avanguardie, e più in generale delle poetiche forti, ha infatti relegato la poesia sperimentale in uno spazio sempre più ristretto. Ma, d'altro canto, se assumiamo l'aggettivo «sperimentale» in un'accezione larga, scopriamo che forse un po' tutta la poesia moderna si costituisce a partire da un'attitudine sperimentale: senza la quale rischierebbe addirittura di smettere di esistere.

«S

e ne scrivono ancora» suona il memorabile attacco di una poesia degli *Strumenti umani*, intitolata, tanto per essere chiari, *I versi*. E davvero c'è di che stupirsi; voglio dire: che se ne scrivano ancora. Credo proprio che qualsiasi discorso sulla poesia contemporanea, e tanto più su quella sperimentale, debba tenere conto di un dato meramente quantitativo: al di là delle basse tirature e della scarsa diffusione dei libri di poesia, in Italia il numero dei poeti resta incredibilmente alto. A mo' di esperimento, ho provato a fare un regesto approssimato ma selettivo dei poeti pubblicati nell'ultimo ventennio circa, limitandomi ad autori che abbiano raggiunto un minimo di visibilità critica ed editoriale (perché recensiti, antologizzati, premiati in sedi di prestigio, citati in studi significativi), ed escludendo drasticamente, nonché le folle oceaniche di poeti adolescenzial-domenicali, tutte le case editrici meramente venali. L'elenco (certo assai carente) è approdato in quattro e quattr'otto alla cifra, a mio avviso vertiginosa, di circa mezzo migliaio di autori: una cifra che deve naturalmente essere moltiplicata parecchie volte se si vuole avere un'idea dei titoli pubblicati.

L'Italia resta in buona misura ancora un paese, se non di santi e di navigatori, certo di poeti. Però (Marx ed Engels *docent!*)

il dato meramente quantitativo non può non riconvertirsi in un fatto qualitativo. Lasciando per il momento da parte le questioni di valutazione e di canone, bisogna constatare che il prestigio del discorso in versi pare avere incredibilmente resistito, non si dice indenne ma certo con una sua indubbia solidità, all'assalto ormai più che secolare dei media «caldi». Insomma, nonostante la fotografia, il cinema, il grammofono, la radio, la televisione, l'audiocassetta, il compact disc, il videoregistratore, il personal computer, il cd rom, Internet, il DVD e quant'altro, di versi, per l'appunto, «Se ne scrivono ancora», tantissimi e un po' dappertutto, e, a ben vedere, se ne pubblicano anche moltissimi: certo molti di più di quanto lascerrebbero supporre le ragioni del business puro e semplice.

Ma perché premetto queste considerazioni a un discorso sulla poesia sperimentale degli ultimi vent'anni circa? Perché sono profondamente convinto che, nell'era della modernizzazione e poi dei media, già da centocinquanta se non da duecento anni, la poesia abbia trovato il modo, nonché di sopravvivere, di vivere, spesso gloriosamente, proprio approfondendo la sua diversità. E questo è avvenuto perseguendo strategie formali che non è troppo azzardato definire, in un senso necessariamente largo, sperimentali: strategie propriamente avanguardistiche, ma, più ancora e più in generale, di trasgressione, di innovazione, di allontanamento dal «già noto» e dal «già usato» linguistici, di «disautomatizzazione» presoché di ogni livello testuale.

Ci sarebbe da aggiungere, a questo proposito, un discorso che ci porterebbe davvero troppo lontano: quello sul rapporto fra l'esperienza poetica e l'esperienza del sacro. In un mondo via via sempre più radicalmente de-sacralizzato, la poesia ha riconfigurato la propria specificità anche costituendosi come una specie di religione privata, come mistica laica e spazio per un accesso privilegiato alla Verità e all'Essere. Credo inoltre (mi rendo ben conto che si tratta di un'affermazione impegnativa e discutibile) che questo avvenga anche in tutte le forme di poesia «crepuscolare» in senso lato: di quella poesia, cioè, che muove dalla preliminare negazione della propria poeticità. Solo che chi afferma di non potersi dire poeta, chi finge che le proprie parole siano parole di poco conto, magari persino «spazzatura / delle altre poesie», se lo fa ancora scrivendo versi, riafferma comunque la forza di verità della poesia, l'autenticità della propria anti-poesia, che esiste proprio

perché più «poesia» della Poesia troppo acriticamente compiaciuta di essere tale. In altre parole: certo, l'aura è morta, il Sublime pure, e anche la Letteratura si sente poco bene. Eppure il discorso poetico resta un discorso prestigioso e ambito, perché conserva, logorato in mille modi ma alla fine resistentissimo, proprio il suo valore auratico: cioè la sua nobiltà differenziale, la sua diversità irriducibile alla chiacchiera universale dei media, anzitutto, ma anche alla letteratura troppo facilmente consumabile.

Per questo nell'era moderna la poesia si è sentita obbligata a scavare un solco fra sé e gli altri linguaggi, a perseguire programmaticamente una modalità comunicativa difficile, spesso quasi impraticabile, comunque «disturbata», che impedisce al lettore una lettura agevole, lineare (nei limiti in cui può essere «lineare» il discorso in versi): questa accentuata «fatica di leggere» è per l'appunto il prezzo da pagare per ottenere un'esperienza autentica, ricca e gratificante proprio perché difficile ed elitaria. Da questo punto di vista, il simbolismo e le avanguardie non si oppongono affatto, ma sono due facce (in parte successive, ma in non piccola misura pressoché sovrapposte) di un'identica strategia. Scopriamo però anche che, nel corso di questa più che secolare scommessa sulla propria capacità di costruirsi un'identità differenziale, il Novecento italiano ha registrato strategie molteplici, a loro volta molto diversificate, in cui, alla rottura sistematica degli standard comunicativi «normali» si andavano affiancando varie forme di recupero dell'istituzionalità (per lo più ironiche, o quanto meno oblique: ma non necessariamente) e di ricostituzione di una relativa affabilità nei confronti del lettore. Oggi si ha la netta sensazione che, senza volere comunque negare alla ricerca poetica la sua irriducibile e necessaria varietà, questa seconda strada sia diventata dominante, da un ventina d'anni o poco meno. Eppure ancora non credo che il bisogno di ricominciare a comunicare, da tempo avvertito dai poeti, neghi del tutto la decisa vocazione sperimentale, quando non apertamente trasgressiva, del discorso poetico tardo-moderno.

Proviamo a tirare, da queste considerazioni, delle conclusioni provvisorie un po' brutalmente sintetiche, volutamente forzate, ma forse utili a definire meglio le condizioni generali della poesia attuale, di cui poi proverò a disegnare qualche coordinata. Da un lato, se l'idea di poesia sperimentale viene ridotta (com'è ancora abitudine di troppi critici) alla poesia d'avanguardia, be', non c'è che dire,

il discorso potrebbe essere concluso molto velocemente. Con un po' di malizia, ma senza poi esagerare più di tanto, si potrebbe addirittura affermare che la poesia sperimentale è morta, o quasi, che resiste ormai soltanto in aree ridottissime, e tutto sommato un po' velleitarie: il «Gruppo '93» è stato in questo senso il fenomeno recente più limpidamente rivelatore. Se, insomma, «sperimentale» è solo la poesia d'avanguardia, lo sperimentalismo quasi non esiste più, perché ormai è impossibile fare l'avanguardia: di più, è impossibile, in un'era (direbbe il grande e compianto Ulrich Schulz-Buschhaus) post-avanguardistica più che post-moderna, dare corso a una qualsiasi poetica «forte». Dall'altro lato, però, e tutt'al contrario, si potrebbe adottare un'accezione estensiva dell'aggettivo «sperimentale», e negarne senz'altro l'identificabilità col campo dell'avanguardismo *stricto sensu*, ormai ridotto ai minimi termini, per riavvicinarlo invece all'insieme estremamente variegato delle forme attraverso cui la poesia ha scavato il solco fra sé e gli altri linguaggi, ritagliando, con ciò, non soltanto la propria specificità formale, ma, prima ancora, la propria specifica forza di verità, e con questo il proprio sempre vivo prestigio. Da questo punto di vista, molta poesia (relativamente) leggibile, e persino molta poesia narrativa sono, anche a prima vista, francamente sperimentali. Valga, per intenderci subito, l'esempio, lampante e pressoché indiscutibile, di Elio Pagliarani, non a caso maestro, al tempo stesso, di avanguardia e di narrativa in versi.

Del resto, già in tempi non sospetti, cioè addirittura nel lontano 1962, Andrea Zanzotto, leader indiscusso dei nostri sperimentali e, non per caso, poeta irriducibile a qualsiasi etichetta d'avanguardia, recensendo i *Novissimi* avvertiva, con straordinaria acutezza: «Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione». Che è un po' come dire che, nel suo statuto tardo-moderno, la poesia è fatta in modo tale che la trasgressione e il recupero delle istituzioni (anzitutto di quelle metriche) possono mescolarsi, e persino confondersi. E certo Zanzotto ha fatto di tutto per testimoniare questa reversibilità, con le sue *Ecloghe*, con i suoi sonetti e *Ipersonetti*. Aggiungerei, per conto mio, che, nella sua ferma vocazione anti-mimetica, la poesia moderna ha adoperato, abbastanza evidentemente, uno dei suoi procedimenti più importanti, vale a dire l'analogia, ovvero il metaforismo protratto, in una direzione caratteristicamente duplice, reversibile: cioè sia come

strumento di reinvenzione del sublime, in una chiave talvolta apertamente istituzionale, quando non restaurativa (è quello che chiamerei, piuttosto che Ermetismo, l'«effetto *Sentimento del tempo*»), sia come strumento di scardinamento del reale, di distruzione persino francamente avanguardistica di ogni rapporto referenziale preordinato (in quello che potremmo definire il filone «surrealista», già presente nel cosiddetto Ermetismo meridionale).

La profonda tensione sperimentale della poesia moderna, così come la sua conclamata pretesa di verità, sempre revocata in dubbio e però sempre riaffermata, s'identificano in notevole misura con lo sforzo di «produrre» verità inedite sondando, mettendo alla prova le possibilità e i limiti del linguaggio. In questo senso, da almeno mezzo secolo proprio il lavoro di Andrea Zanzotto, ancora vivacissimo e in costante evoluzione, resta esemplare: per la qualità dei risultati, ma anche in quanto, per così dire, caso limite di oltranza, sul piano teoretico oltre che su quello testuale. Come sintetizza persuasivamente Stefano Giovanardi: «La frattura, ormai quasi secolare fra soggetto e realtà, e insieme quella più recente fra soggetto e linguaggio, vengono risolte da Zanzotto in un colpo solo con l'attribuzione alla poesia del compito di ricercare la zona franca in cui nessuna di quelle tre dimensioni abbia ancora avuto origine, con un vertiginoso procedimento astrattivo che non ha eguali, per ardimento e consequenzialità, nella coeva poesia mondiale». Credo che una parte non piccola della grandezza di Zanzotto risieda nello sforzo, pressoché titanico, di testimoniare al tempo stesso della pochezza, quando non dell'impotenza della poesia nel mondo, e al tempo stesso della sua insostituibile forza di verità. Il che avviene proprio perché la poesia, grazie alla sperimentale del suo linguaggio, si propone come una critica radicale del logocentrismo della cultura occidentale, nel momento stesso in cui si esibisce come metamorfosi estrema, quasi quintessenziale, di quel *logos* a cui vorrebbe, ma non può rinunciare, pena l'afasia.

Nel momento in cui esplora le possibilità estreme del linguaggio e del soggetto che lo usa, o, più radicalmente, che in esso si costituisce, la poesia sembra darsi come compito privilegiato l'esplorazione dei confini o piuttosto delle crepe del *logos*: dell'emergere, in altre parole, dell'inconscio nel discorso. È necessario sottolineare come proprio lo statuto formale del discorso poetico abbia consentito un'operazione che alla narrativa è pressoché ini-

bita: cosicché, tanto per schematizzare, se ai narratori è stato possibile inventare lo «Stream of consciousness», visto e considerato che ciò che approda all'esplicitezza nella mente dei personaggi appartiene quasi per definizione alla coscienza (poco importa se frammentaria, confusa, irrazionale), era inevitabile che toccasse invece ai poeti tuffarsi, in quello che definirei, complementariamente, lo «Stream of unconsciousness». E in questo, come notava acutamente Paolo Giovannetti in *Tirature '99*, più ancora dell'iper-consapevole Zanzotto, è stata Amelia Rosselli a spingersi davvero ai confini delle possibilità della parola. La cronologia della sua ultima raccolta italiana edita (*Impromptu*, 1981) la pone ai margini del periodo qui considerato: ma davvero la sua esperienza vale come caso limite, e dunque paradigmatico. Credo che nessuno come la Rosselli abbia osato trasformare il *lapsus* in un principio strutturante, la memoria involontaria (ritmica, fonetica, iconica, lessicale) in qualcosa di simile a uno stupefacente surrogato delle capacità di organizzazione volontaria del discorso.

A partire dal caso esemplare della Rosselli, sono a mio avviso evidentissime le convergenze fra la poesia che si abbandona programmaticamente all'emergere dell'inconscio, che lavora, in altri termini, con una tecnica vicina a quella psicanalitica delle associazioni libere, e l'analogismo, per così dire, «classico», quello cioè di matrice simbolista. Una *vulgata* storiografica e critica davvero troppo diffusa, e francamente logora, insiste a cercare di farci credere all'esistenza, invero astrattamente aprioristica, di una sorta di contrapposizione frontale fra le poetiche dell'analogia (simbolismo, ermetismo, orfismi vari, «parola innamorata», eccetera eccetera) e le poetiche supposte «referenziali». Il che avviene, è chiaro, in nome di un'antitesi (irrigidita e forzosamente politicizzata) fra poesia suggestiva, irrazionale (e dunque reazionaria) e poesia «realista», raziocinante, critica (e perciò progressista). Sarebbe però ora di smetterla di maneggiare opposizioni così sommarie, che ci inibiscono fra l'altro la comprensione serena delle attitudini fondamentalmente simboliche di *tutta* la poesia moderna. Tornando all'Italia di fine millennio, sono fermamente convinto, ad esempio, della forza e dell'importanza della poesia di Antonio Porta, non a caso un altro Novissimo eterodosso. È certo significativo che nelle sue opere, soprattutto ma non solo in quelle degli ultimi anni (come *Passi passaggi*, 1980, o *Invasioni*, 1984), l'analogismo vada di pari

passo con la narratività e la voglia di comunicare. Nei suoi testi l'impiego massiccio della metafora va di pari passo con un'idea di poesia anti-lirica, paradossalmente oggettiva, capace di rendere conto di una sovrabbondanza di vita, cioè di percezioni sensazioni emozioni. Restano peraltro ancora tutte da ripensare certe riflessioni di Porta sull'importanza della sempre trascurata *pars construens* delle poetiche d'avanguardia, contro invece il consueto interesse unilaterale per la sua *pars destruens*.

Né si può dire che quella di Porta sia l'unica esperienza di rilievo dei decenni recenti in cui il metaforismo sistematico s'intreccia con la tensione sperimentale. Difficile negare per esempio la forza e l'originalità di un poeta come Milo De Angelis, che per molti poeti più giovani è stato un maestro, certo un po' troppo incline all'esoterismo, ma anche dalle qualità espressive non dubbie. Oppure, in una direzione più decisamente psicanalitica, mi pare di grande qualità il lavoro di Cesare Viviani, che, dopo una prima fase volta proprio a esplorare il potenziale espressivo del *lapsus*, negli ultimi anni si è a sua volta orientato verso il recupero di la-certi di discorsività, ma in un tessuto stilistico sempre profondamente dominato da «La metafora, atlante dei gesti» (come suona un verso di *L'opera lasciata sola*, 1993). Fra i molti altri nomi possibili, vorrei ricordare il veneziano Pasquale Di Palma, che in *Quaderno del vento* (1996) fa virare un acceso analogismo in una direzione originalmente letteraria, con esiti di notevole intensità.

Tornando invece alla poesia più francamente sperimentale, non si può non ricordare come il modernismo trasgressivo, o anche l'avanguardismo vero e proprio, s'intrecci con l'esibizione del valore sacrale del discorso in versi in una linea ultra-minoritaria ma di non piccolo rilievo storico e teorico: quella che si rifà o si accosta al modello dei *Cantos* di Ezra Pound. Penso ad esempio all'esperienza, per molti aspetti anomala ma certo di notevole interesse, di Emilio Villa, che attraversa gran parte del XX secolo.

In generale, per i poeti la possibilità di confrontarsi con le mille maschere dell'oralità, con il fluire di una discorsività più o meno disgregata, produce una radicale indecidibilità rispetto a una questione cui di solito il narratore è costretto a dare risposte abbastanza chiare. La domanda, vista dal lato del lettore, è più o meno la seguente: «le parole che sto leggendo sono parole effettivamente pronunciate o sono soltanto pensieri?». Proprio le caratteristiche

del discorso poetico consentono di non chiarire affatto questo punto all'apparenza decisivo, e anzi quasi impongono di confondere programmaticamente le carte. Questa situazione ha una conseguenza fondamentale: proprio perché pronunciata sistematicamente sul confine fra il detto e il non-detto, nel calderone ribollente dove le parole in potenza si mescolano incessantemente a quelle in atto, l'espressione poetica si può permettere non soltanto di far emergere lo «Stream of unconsciousness», ma, per conservare l'immagine del flusso, di intrecciarlo inestricabilmente con qualcosa come uno «Stream of speaking», ovvero sia con la teatralizzazione di un «atto linguistico», del discorso in quanto gesto prima ancora che rappresentazione. Un gesto che, sarà bene sottolinearlo, non è affatto a-semantic, ma produce significati anzitutto in rapporto alle modalità del suo farsi, prima che per i contenuti esplicitamente intenzionati. Ma a questo punto è abbastanza facile verificare come, nella vocazione anti-mimetica della poesia novecentesca, possa insinuarsi paradossalmente una mimesi di secondo grado, consistente per l'appunto nella messa in scena del discorso in quanto atto, insieme di comportamenti che producono sulla pagina la figura di un soggetto, il quale, mentre scrive versi (ancora!), dà essenzialmente conto della propria collocazione nel mondo: sperando, è chiaro, ch'essa possa servire da bussola anche alle esperienze altrui. Proprio perché erede (forse neanche tanto alla lontana) dell'io lirico, assente, esplosivo, ma non per questo dimenticabile né dimenticato, il discorso poetico finisce così per assomigliare a una specie di macro-deittico, o, che è quasi lo stesso, di teatrino dell'esserci del soggetto: cioè della sua esperienza *in fieri*, con tutti i fantasmi ch'essa si porta appresso.

A questo punto è però anche facile capire come e fino a che punto lo sperimentalismo si possa naturalmente imparentare con la narratività, con il realismo, e persino con la nuova ricerca di comunicatività. Nel momento infatti in cui il soggetto esibisce la propria frammentazione, la propria pluralità, il suo «Speech Act» mostra visibilmente una natura composita, pluri-linguistica, citazionale. Bachtin del resto ci ha già spiegato come, nel sistema letterario della modernità, anche la poesia si «romanzizzi», diventando a sua volta multi-discorsiva. Non so se a questo pensasse Sanguineti quando, nella sua memorabile antologia di poesia del Novecento, proponeva provocatoriamente la categoria di «Speri-

mentalismo realistico». Ma certo una parte molto consistente della poesia d'avanguardia è flagrantemente romanzesca nel senso bachtiniano: e penso, di nuovo, a Elio Pagliarani, ma allo stesso Giancarlo Majorino, a Roberto Roversi (anche e proprio nei recenti ambiziosi progetti poematici di *L'Italia sotto la neve*), o, per guardare ad autori più giovani, a gran parte del lavoro di Gianni D'Elia. Da questo punto di vista, a mio avviso, si coglie bene la continuità esistente fra tutte le forme di recupero, all'interno del discorso poetico, dei molti linguaggi della quotidianità: da quelle più avanguardistiche a quelle più pianamente discorsive. Sarebbe altrimenti difficile capire perché, ad esempio, un poeta normalmente supposto «facile» e discorsivo come Raboni produca non di rado esiti espressivi molto vicini a quelli di autori normalmente supposti sperimentali. Continuando su questa strada, le componenti sperimentali non mancano persino nella poesia, narrativa e per di più dialettale, oltre che programmaticamente anti-intellettualistica, di Franco Loi. O, all'inverso, anche pescando nel territorio dell'avanguardia propriamente detta, se è vero che Sanguineti è andato via via scendendo verso la colloquialità, è altrettanto vero che questa dimensione era da sempre riccamente rappresentata nei suoi testi, fin dai momenti più funambolici di *Triperuno*, come componente inevitabile del cozzo di registri, di codici e di sotto-codici.

La poesia programmaticamente d'avanguardia può essere del resto a suo modo molto leggibile al livello lessicale e sintattico: in questi casi essa produce le proprie trasgressioni soprattutto per via di montaggio, di giustapposizione straniante di linguaggi e generi di solito non accostabili. Basti pensare alla versificazione di generi tradizionalmente impoetici esibita, fin dal titolo, in *Lezione di fisica e Fecaloro* di Pagliarani; ma anche ad alcuni degli esiti più felici di Nanni Balestrini, che ha spesso praticato il *collage* vero e proprio. Non dimentichiamo inoltre che, fin dai tempi di Lautréamont e di Corbière, uno dei tratti più caratteristici dell'avanguardia poetica è stato la mescolanza non solo fra registri e generi, ma, più specificamente, fra generi nobili e generi commerciali. Le vie del pluri-linguismo sono insomma, se non infinite, certo numerose, e non si riducono affatto alla mera *mixtura verborum*, di cui pure la poesia contemporanea continua a dare esempi, da Alfredo Giuliani a Sandro Sinigaglia.

Accade così anche che, come preconizzato da Zanzotto, lo

sperimentalismo possa per certi aspetti identificarsi con ciò che sembrava essere il suo perfetto contrario, e cioè con il recupero della letterarietà: voglio dire, di una letterarietà esibita come tale. È difficile negare la presenza di un tasso elevato di sperimentaltà nella iperletteratura di due delle voci poetiche più significative della generazione dei *born in the '50s*: e cioè nel barocchismo sensuale delle *Rime* di Patrizia Valduga, o, ancora di più, nelle *Lime* (1995) del napoletano Gabriele Frasca, a sua volta incline a un barocchismo vistosamente pluri-linguistico, dove analogismo ed espressionismo risultano in buona sostanza indistinguibili. Fra i più giovani mi piace ricordare, fra gli altri (e con piena consapevolezza della parzialità e rapsodicità di tali indicazioni di gusto), il torinese Luca Ragagnin e la barese Florinda Fusco. E vale la pena, ancora, di ricordare che lo stesso Balestrini ha sperimentato (è il caso di dirlo) una specie di sonetto ridotto ai minimi termini, in *Ipocalisse* (1986).

Il fatto è che proprio la conclamata istituzionalità del discorso in versi, e soprattutto l'esibizione di ciò che potremmo definire il marchio della sua artificialità trascendentale, cioè della metrica, funziona da garante dello statuto differenziale del linguaggio poetico, e finisce quindi per lavorare, in profondità, in una direzione molto vicina a quella tradizionalmente perseguita dall'avanguardia (la contraddittorietà dell'avverbio è del tutto intenzionale). In altre parole, il recupero della versificazione, o almeno delle sue vestigia, più o meno fedelmente riprodotte, ma comunque, ed è quello che conta, molto ben riconoscibili, è certo un tratto decisivo, attraverso cui il linguaggio poetico dell'era dei media continua a rimarcare la propria specificità, nel momento in cui la pratica della trasgressione, logorata dal troppo uso, non paga più. Perché, alla fine, questo continua a essere il punto: la poesia vive perché esplora territori che gli altri media non sanno e non possono raggiungere, perché, con un paradosso apparente, anche quando si mescola ad altri linguaggi riesce ancora, anzi ancora di più, a essere essenzialmente *qualcos'altro*. E chissà che lo stesso discorso non possa essere fatto, *mutatis mutandis*, un po' per tutta la letteratura. Come sempre, per il futuro non è lecito essere troppo ottimisti, né troppo pessimisti; ma ogni atteggiamento apocalittico, per quanto ammantato di purezza etica, è, semplicemente, una falsificazione, o, che è quasi peggio, solo un effetto della pigrizia. Comunque, «Se ne scrivono ancora», e non di rado di ottima qualità. Per il momento mi pare che basti.

LA COMUNICAZIONE
POETICA
Le rivincite
della leggibilità
di Bruno Falchetto

Nell'ultimo venticinquennio una poesia fondata sulla volontà di comunicazione e sul rapporto equilibrato fra tradizione e novità ha trovato nuova visibilità e slancio grazie a un gruppo di poeti "anziani" ma modernissimi (Caproni, Sereni, Luzi, Giudici). Due le tendenze che si intrecciano negli anni Ottanta e Novanta: a un'idea di poesia fortissima, mitico-epica (Conte, Mussapi), si contrappone un complesso di esperienze caratterizzate da un desiderio di racconto in versi. Qui a una narrativa animata da una evidente tensione etico-critica (Raboni, Cucchi, T. Rossi, D'Elia) si accosta una narrativa meno ambiziosa e più sciolta (Cavalli, Lamarque, Ruffilli, Zeichen).

Per larga parte del Novecento italiano una pratica poetica fondata su un rapporto equilibrato fra tradizione e novità, su una decisa volontà di comunicazione con un pubblico non sprovvisto culturalmente ma nemmeno composto da tecnici o iniziati ha goduto di scarsa fortuna e soprattutto di modesta visibilità. A farla da padrona – dall'età dell'Ermetismo a quella della Neovanguardia e ancora oltre – è stata un'idea di poesia eletta, elaboratissima ed enigmatica, tutta tesa ad alludere allo sfuggente mistero del mondo o a mimare e denunciare la sua caoticità mistificata.

In questi ultimi venticinque anni le cose hanno cominciato ad andare un po' diversamente. Dalle opere e dal lavoro critico è venuto perentorio l'invito a guardare la storia della letteratura «che va a capo» con un'idea meno ristretta del poetico e, proprio perciò, più attenta alle ragioni dell'affabilità. Sul primo versante, quello della produzione, a suggerire la necessità di questo cambio di prospettiva (o meglio dell'addizione di una nuova ottica) sono stati in primo luogo gli altissimi risultati espressivi conseguiti da un gruppo di poeti «anziani», nati fra gli anni dieci e la prima metà del decennio successivo: Caproni, Sereni, Giudici, Luzi. Le loro opere ultime e penultime hanno riproposto un'idea forte di poesia, ma non esoterica e senza titanismi, mostrando una capacità straordinaria di in-

novare, senza smarrire però il colloquio con un lettore medio. E lo hanno fatto contaminando la scrittura poetica con i moduli della narrativa e del teatro, dando un nuovo e decisivo rilievo al ruolo dei personaggi. Si definisce così una poesia «per interposta persona» (come ha mostrato Enrico Testa in un libro recente), una poesia della «deflazione dell'io» che aggiunge profondità e spessore alla scena lirica, istituendo un autentico confronto con gli altri, con la socialità, senza perciò smettere di meditare sugli scompensi del soggetto, la sua fragilità ontologica, la sua natura sfuggente.

Sul versante critico l'esigenza di una rilettura della lirica italiana contemporanea si deve essenzialmente, mi pare, a Pier Vincenzo Mengaldo e Alfonso Berardinelli. Nei *Poeti italiani del Novecento* la critica serrata di Mengaldo agli schemi della storiografia letteraria, nella sua radicalità, favorisce il superamento di alcuni luoghi comuni semplificatori. Svincola innanzi tutto il racconto della poesia italiana dal filo conduttore della sequenza – evolutiva – delle poetiche. E prepara il terreno a una ricostruzione non unilineare, ma duttile e aperta, nella quale trovano posto a pieno titolo i dialettali e la linea «antinovecentesca» di una poesia colloquiale che si avvicina al racconto, che stilizza in vario modo la chiarezza (Gozzano, Saba, Betocchi, Pavese, Pasolini, Fortini, Penna, ecc.). L'idea di una modernità lirica poliforme da contrapporre a un'equivalenza fra oscuro e contemporaneo è uno dei punti chiave del lavoro di Berardinelli: si vedano le limpide e notevoli pagine sulla genesi plurale della poesia italiana novecentesca (*Quando nascono i poeti moderni in Italia*, 1991, poi in *La poesia verso la prosa*, 1994).

Con gli anni Settanta muta la società della poesia, la comunità costituita da scrittori, critici, lettori. Un pubblico nuovo, più largo, si intravede solo per un attimo, appare e subito scompare come per la mossa d'un prestigiatore. Si ripropone quella separatezza che ha caratterizzato il sistema della poesia per lungo tratto del secolo, mentre ne muta la composizione, l'articolazione interna. Lo scriveva già Antonielli nel 1980: «quello che a primo colpo impressiona, della produzione giovanile di poesia, è la quantità». All'aumento numerico dei poeti, e degli aspiranti tali, alla disseminazione delle sedi di pubblicazione, si accompagna un indebolimento del lavoro di selezione, della mediazione critica. La comunità della poesia resta specialistica, il suo pubblico più chiuso

di quello della narrativa, ma la sua fisionomia diventa assai meno omogenea. Della sua frantumazione per gusti e aree geografiche testimonia bene il panorama mobile e polverizzato delle riviste (utile l'inventario curato da Roberto Deidier in *Le regioni della poesia*). Il panorama dei testi appare così disperso, fatto innanzi tutto d'individui, di percorsi che riluttano all'inquadramento. Il *corpus* tende a sfuggire: al punto che gli antologisti scelgono di operare selezioni drastiche (Maurizio Cucchi e Stefano Giovannardi pochi anni fa hanno escluso gli autori che non avessero «pubblicato almeno una raccolta presso un editore nazionale») o addirittura di rinunciare a ogni ordinamento e a ogni motivazione che non sia quella del gusto personale (così fanno adesso Franco Loi e Davide Rondoni in *Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*). Quest'orizzonte disorganico è però anche un orizzonte allargato, in cui coesistono maniere e generi differenti, nel quale è stato più facile trovar spazio per una produzione poetica che non punta le sue carte sull'esasperazione formale, sulla sfida intellettuale.

Nella poesia degli anni Ottanta e Novanta infatti si affiancano e si intersecano una ripresa della comunicazione e una ripresa di tradizionalità. Il bisogno di stabilire un colloquio più solido e diretto con i lettori si manifesta sia con una semplificazione del dettato (recupero di narratività, abbassamento della tensione lessicale e figurale), sia con un rafforzamento dei segnali del poetico (riproposta di un'idea «alta» di poesia, ritorno delle forme chiuse). La reviviscenza di metri tradizionali, molto decisa negli anni Ottanta e notevole anche nell'ultimo decennio, è stata trasversale rispetto ai livelli (la si riscontra sia nell'ambito «istituzionale» che si sta considerando, sia in ambito sperimentale) e si è mossa in due principali direzioni. Da un lato all'insegna della ripresa straniata, della citazione ironica, con un atteggiamento in cui prevale il senso della distanza («il sonetto oggi è sempre un sonetto travestito», Sanguineti), dall'altro invece all'insegna della fiducia in un'efficacia attuale. Ossia con un'intenzione prevalentemente metaletteraria oppure comunicativo-espressiva. Nel primo caso con una ripresa più fedele del modello tradizionale e una lavorazione retorica intensiva (da Gabriele Frasca a Patrizia Valduga). Nel secondo con una pratica meno ortodossa e non di rado un intento morale-sociale nei quali agisce la lezione di Caproni e Fortini: è il caso dei

notevoli sonetti delle ultime raccolte di Giovanni Raboni (su questi temi si vedano le persuasive osservazioni di Natascia Tonelli nel recente *Aspetti del sonetto contemporaneo*).

In questo tempo affollato e confuso la prima tendenza a venire in piena luce sembra voler dare risposta al più tradizionale bisogno di poeticità che la stagione dello sperimentalismo prima, quella dell'impegno politico e della fiducia nella spontaneità esistenziale poi avevano messo in cantina. Con l'antologia *La parola innamorata* e dopo con le teorizzazioni dei «mitomodernisti» ed esperienze affini (da Conte e Mussapi, a Copioli, Carifi, Baudino) si riaffaccia l'idea di una poesia fortissima: un canto, una danza, capaci di ritrovare «le prime parole del mondo» (Conte, *L'oceano e il ragazzo*) e di penetrare del mondo la molteplicità caleidoscopica. Il poeta è nel tutto, sa essere via via ogni cosa: sguardo, pietra, medusa, mattino, dio. Accade così all'io lirico dell'*Ultimo aprile bianco* di Conte. Al grigiore urbano di una contemporaneità della burocrazia e della tecnica si oppone una poesia in technicolor: una lirica/epica dell'esotico e del favoloso popolata da «giardini di ginestre e di acanti», «mille chiglie dorate» (*Ultimo aprile bianco*), «quadriglie di grifoni» (*Animali etruschi*). È una poesia che punta sulla seduzione del «corpo» poetico, sulla metafora innanzi tutto, sul lessico ricco ed evocativo, sulle figure di ripetizione e accumulazione. Una poesia che dunque si vuole poesia dell'origine, della verginità, e perciò rivitalizza alcuni degli aspetti fondamentali dell'istituzione poetica.

A fare da contraltare a questo ritorno a una poeticità tradizionale, della parola piena e della voce spiegata, che vede nella poesia qualcosa di anteriore, cronologicamente e gerarchicamente, alle altre forme di scrittura e di sapere, c'è dell'altro: un complesso di esperienze poetiche non compatto nel quale una volontà di significato, di racconto in versi, di relazione con una storia (la Storia grande, le storie del privato, del quotidiano) viene variamente declinata. Una poesia di cose e di persone, per quanto contratta, problematica, «in minore» (le «cose», obiettivo essenziale e sfuggente di D'Elia, le «case», da quelle di Raboni a quelle di Fiori). Storico-esistenziale verrebbe da dire, se si potesse sottrarre all'etichetta una parte della sua pesantezza, ma non tutta.

In questa famiglia discorde credo si possano riconoscere

in prima battuta due aree. Una in cui confluiscono poeti sui quali agisce in varia forma l'esempio della linea lombarda, dell'esperienza di «Officina», e di quelli che Pasolini aveva definito «maestri in ombra» del Novecento poetico (Rebora e Sbarbaro, *in primis*): da Giovanni Raboni e Maurizio Cucchi, Tiziano Rossi e Mario Santagostini, a Umberto Fiori e Gianni D'Elia. È l'ambito di una narritività asciutta, franta, ruvida. Le vicende e le situazioni descritte possono avere una rappresentazione netta e piuttosto solida, condotta in modo piano e rapido (Fiori), o più inquieto e ampio (il D'Elia dei poemetti). Oppure il racconto può essere accennato, dato per esistente ma rappresentato solo per schegge, a spicchi (Cucchi, Santagostini). E qui il soggetto si affaccia problematico, tende a farsi evanescente, disperso, come nel titolo dell'esordio di Cucchi; se invece ha una sagoma più consistente e rilevata, è comunque caratterizzato da un atteggiamento di apertura, interrogazione, attenzione (Fiori, D'Elia).

Ci si muove in una prospettiva di stilizzazione che, rubando una definizione che Raboni ha dato del primo tempo della sua poesia, si potrebbe dire di «formalizzazione dell'informale», di ricerca di una musica spoglia, antigratziosa, non da sala di concerto, ma da strada o stazione. Una sonorità d'ambiente quotidiano, urbano soprattutto. Si tratta spesso di una poesia di città, come si addice a una lirica che tiene sempre dinanzi a sé l'impoetico, come costante termine di paragone, contrappeso. Il principale canale di contatto con i lettori è nella tensione etica e critica, nel senso della distanza, dell'attrito, fra i sentimenti e gli ideali e le cose, la «realtà». Una propensione per l'attrito che può manifestarsi anche nell'accostamento di registri diversi e distanti.

Le principali opzioni strutturali sono la lirica breve, frammento o tassello, da un lato, il poemetto, la «sequenza», dall'altro. A volte, in modo significativo, gli scrittori procedono sui due versanti, come D'Elia, che alterna la misura breve delle poesie di tre quartine di *Notte privata*, ai poemetti diaristici, pasolinianamente in terzine, di *Sulla riva dell'epoca*. E non di rado, i versi coesistono con la prosa poetica, come nel Santagostini di *L'Olimpiade del '40*. Breve e lungo possono essere complementari. Per questi poeti la totalità si sottrae alla rappresentazione, dunque il frammento non può essere occasione di un'intuizione sintetica, di un'epifania del tutto, non trascende la sua parzialità. Permane tuttavia lo sforzo di

una visione, per quanto incompleta, dell'insieme; il frammento allora è un sondaggio, un tassello, da affiancare ad altri per comporre una figura lacunosamente complessiva. *Gente di corsa* di Tiziano Rossi è un recente esempio di questa correlazione breve-lungo, frammento-insieme: le due quartine appaiate che fanno sfilare in ogni pagina del libro due microritratti di persone, raggruppati per sezioni anagrafiche (bambini, giovani, adulti, vecchi, ancora bambini), sono lo strumento di un affresco corale.

La seconda area è invece quella di una narratività insieme meno ambiziosa e più sciolta, una narratività della conversazione, dell'epigramma, a tratti diaristica, non di rado incline alla cantabilità, ludica, tagliente o venata di malinconia, con qualcosa, a seconda dei casi, di Penna, Gozzano, Palazzeschi. I poeti che provo ad accostare sono Patrizia Cavalli, Vivian Lamarque, Paolo Ruffilli, Franco Marcoaldi, Valentino Zeichen. La lingua è spesso diretta e piana, predilige le varie corde della medietà lessicale (non disdegnando qualche divertito o un po' provocatorio scarto all'in giù), a volte gioca con la semplicità della fiaba o della filastrocca (Lamarque), a volte si torce in direzione del saggio, si carica di sottocodici in chiave di parodia (Zeichen). È una poesia del quotidiano, la quotidianità dell'esistenza privata oppure della vita culturale, con le loro inquietudini, abitudini, tic. Sul ruolo di poeta nessuna illusione eroica o romantica: le poesie «non cambieranno il mondo» (come diceva già in copertina il primo libro di Patrizia Cavalli). Semmai può essere lo strumento di una piccola terapia individuale, di una verifica critica e di un adattamento. Sul piano delle forme ricorre spesso la propensione per il corto, nella misura dei componimenti o degli stessi versi (anche quando la spinta narrativa si distende, come nei poemetti di Ruffilli, lo fa con versi minimi, con senso del limite, secondo un processo che «mette a fuoco le cose rimpicciolendole, non ingrandendole»).

Si dovrebbe poi parlare credo di un'area, in parte tangente questa, di poesia esistenziale, di matrice autobiografica, di nuovo assai varia al proprio interno, attraversata da una polarità esibizione-reticenza. All'io personale violentemente esibito di Dario Bellezza fanno riscontro forme di presenza più discreta e smussata, come quelle che si incontrano in Antonio Riccardi, Roberto Deidier, Alessandro Fo. Fino al caso del discretissimo autobiografismo «trascendentale», aperto, di Enrico Testa. Filtrato, come ha

scritto Massimo Raffaelli, dalla scelta di «una pronuncia terza, a mezz'aria, tipica del pronome, la parte variabile del discorso che ha funzione di indicare qualcosa o qualcuno senza specificamente nominarlo». Una poesia dell'io in cui il soggetto poetico si confronta e si confonde con altre figure e voci.

Nel campo della poesia «istituzionale» e comunicativa si inseriscono, con risultati notevoli, alcune figure, con vicende molto individualizzate, per le quali mi è difficile continuare gli arruolamenti forzati fatti fin qui, e che richiederebbero discorsi personalizzati mentre posso farne solo i nomi: Valerio Magrelli, Eugenio De Signoribus, Pier Luigi Bacchini, Fernando Bandini. Indugio brevemente su Magrelli perché mi pare che la sua opera abbia una connotazione comunicativa piuttosto pronunciata e indichi un'altra possibile rilevante linea di affabilità, a dominante razionale. La sua è una poesia della limpidezza intellettuale («il cervello è il cuore delle immagini»), come dimostra ad esempio l'impiego riflessivo, concettuale (in certi casi un poco concettista), delle similitudini e metafore, protrate e analizzate. Una poesia che corregge una nativa inclinazione alla metaletteratura con la propensione a esplorare il diverso da sé, a farsi volentieri strumento di ricognizione di ciò che dalla razionalità e dalla liricità è più lontano: i corpi, le terrazze condominiali, i quotidiani. Come nell'ultimo libro, *Didascalie per la lettura di un giornale*, esempio di una poesia civico-ironica, pensata come dialogo con un'ampia società di leggenti della quale lo scrittore si sente parte.

LA COMUNICAZIONE POETICA

Una poesia orale postmoderna

di Paolo Giovannetti

La canzone, oggi, non solo è sempre più spesso percepita come autentica poesia (non senza qualche equivoco), ma sta andando incontro a una complessiva crescita di qualità letteraria, fondata su norme diverse da quelle della tradizione. Si può forse parlare di una poesia orale postmoderna: il cui frutto più interessante e radicale è certo il rap, sintomo peraltro anche della necessaria manifestazione che attualmente accompagna la migliore parola di intrattenimento musicale.

Pare che all'esame di maturità 2001, durante lo svolgimento della prova scritta d'italiano, un commissario interno di letteratura abbia disperatamente confessato (via telefono cellulare) a un collega estraneo alla commissione che, no, maledizione, né lui né l'insegnante di storia dell'arte *quet* Baldazzi e Bardotti li avevano messi in programma: a Gropius in arte c'erano arrivati, e qualche idea intorno a chi fossero i letterati Cardarelli, Saba e Penna l'avevano trasmessa; ma Baldazzi e Bardotti, ahimè, non li avevano *fatti*, né lui sapeva quali indicazioni dare ai propri studenti circa la loro poetica, la loro visione del mondo, il loro stile. Lo aiutasse dunque il collega, previa consultazione di qualche storia letteraria o enciclopedia.

Abilissimi parolieri degli anni Sessanta e Settanta, Gianfranco Baldazzi e Sergio Bardotti sono – come molti peraltro fanno – gli autori del testo di *Piazza grande*, una canzone interpretata da Lucio Dalla a Sanremo nel 1972, poi resa nota da Ron (coautore con Dalla della parte musicale) e Gianni Morandi. E, appunto, il candidato della maturità 2001 ha dovuto fare i conti anche con l'autorevolezza estetica di quella canzone, nonché di quella coppia di *scrittori*, nel caso in cui abbia scelto di produrre un saggio breve o articolo di giornale afferenti all'«ambito artistico-letterario» della prima prova.

Che la canzone – più esattamente il testo della canzone – stia andando incontro a un autentico processo di canonizzazione letteraria, è un fenomeno così attivo nella nostra società da provocare mutamenti sensibili pure nel dominio della scuola, conservatrice quasi per definizione. E una parte non trascurabile degli insegnanti – specie se giovani – oggi non riesce a capire per quale ragione nelle medie inferiori o nel biennio delle superiori, insegnando poesia, nei programmi non si debba far posto ai testi di Guccini, De André, De Gregori, Fossati, a fianco e magari in sostituzione dei poeti unicamente cartacei, degli *autori* che, soli, sinora erano reputati tali. Ancor più profondamente, il riscatto estetico della canzone attualmente riguarda persino gli ambiti bassi e andanti, commerciali, estranei alle pretese artistiche della canzone d'autore. Se lo sdoganamento di Nino D'Angelo e di tutta la tradizione partenopea schiettamente popolare ha un sapore talvolta artificioso, intellettualistico (forse più *camp* che *cult*, per intenderci: penso all'uso che dello stesso D'Angelo ha fatto Roberta Torre nel film *Tano da morire*, del 1997), esistono altri segnali, più sintomatici e profondi, che denunciano il compiuto recupero della forma-canzone in quanto tale. In tempi recenti colpisce soprattutto il bell'album del gruppo milanese La crus, *Crocevia*, dove la pratica della *cover*, realizzata con l'ausilio di algide sonorità elettroniche e grazie alla voce viceversa caldissima di Mauro Ermanno Giovanardi, coinvolge a pari titolo e merito Bruno Martino e Paolo Conte, Patty Pravo e Ivano Fossati, Nada e Giorgio Gaber. E qualcosa di molto simile a un «Canzone, è bello!» è il messaggio che promana dal contributo certo discutibile e discusso, ma nient'affatto dilettantesco, e anzi tecnicamente agguerrito, di Gianfranco Salvatore, vale a dire il ponderoso *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, una della pochissime analisi musicologiche del fenomeno, peraltro non priva di toni apologetici e di sconcertanti ingenuità letterarie («Ma quant'è grande una canzone di Mogol-Battisti? Spesso è molto grande, in certi casi – specie se interpretata dallo stesso Battisti – enorme, e qualcuna (credo) infinita», p. 12).

A ben vedere, poi, negli ultimi quindici anni si è anche verificato un ben curioso rovesciamento delle attribuzioni di valore *politico* conferite in particolare alla canzone d'autore: se fino agli anni Ottanta, uno degli attacchi più frequentemente mossi ai can-

tanti laureati era quello di esser troppo poco politicizzati, poco attenti ai temi del sociale e della militanza, oggi avviene esattamente l'opposto, e si ha l'impressione che nella sensibilità d'un certo pubblico il cantautore della vecchia generazione rappresenti il più vero portatore dei valori detti di sinistra. Lo si è percepito con particolare evidenza alla morte di De André: il quale, certo, negli ultimi anni (vedi almeno l'album *Anime salve*) aveva raggiunto alti livelli di qualità musicale e letteraria, e insieme aveva espresso una buona coscienza terzomondista in grado di schierarlo in prima linea nella lotta per una società multietnica; ma la cui santificazione anche e soprattutto morale appare – almeno allo scrivente – francamente sospetta. Il fatto è che sui cantautori e sulle loro opere (né la ditologia è del tutto oziosa: parlo tanto dei cantautori come *persone* quanto dei loro *prodotti* artistici) si tende spesso a proiettare in maniera parecchio ideologica valori latamente umanistici e tradizionalistici, riconoscendo loro quel particolare tipo di *mandato*, estetico e politico a un tempo, che grosso modo dopo Carducci il pubblico e la critica non hanno più confermato alla poesia e ai poeti italiani degni di questo nome. E gli autori di canzoni, in questo senso, sono stati pienamente al gioco. Se il De André di *Anime salve* può congedarsi dall'ascoltatore con un pezzo come *Smisurata preghiera* che sembra fare il verso a un epodo carducciano («Alta sui naufragi [...] // Sullo scandalo metallico / di armi in uso e disuso / [...] la maggioranza sta la maggioranza sta»), De Gregori attribuisce alla propria voce la capacità – conoscitiva ma anche etica – di restituire pienamente la realtà («So che tu lo sai perfettamente / Come ti devi comportare / Abbiamo avuto tempo sufficiente / Per imparare / E poi lo sai che non vuol dire niente / Dimenticare / E tu sai che io lo so / E quello che non so / Lo so cantare»; *Battere e levare*, in *Prendere e lasciare*), mentre Franco Battiato in anni relativamente lontani è giunto a rilasciare dichiarazioni di poetica a dir poco sconcertanti, dominate dalla nostalgia per valori assoluti, peraltro ribadite in tempi recenti dal testo d'una canzone programmatica sin dal titolo, *Il potere del canto*, contenuta in *Ferro battuto* («Aspiro a un'epoca ordinata. [...] Cerco una forza di espressione pura, totale. [...] Per me la musica è uno stato superiore di armonia pura», pp. 21 e 55 di *Tecnica mista su tappeto*, a cura di Franco Pulcini).

E dire che, con una maggior modestia teorica e una discreta pragmaticità d'intenti, parecchie delle canzoni più disimpegnate,

più sanremesi, giovanilistiche o di massa che dir si voglia, non hanno affatto avuto bisogno né di cortine fumogene letterarie né di attestati di correttezza politica per affermare la propria dignità di onesti prodotti commerciali; è infatti palmare che – per lo meno nel rispetto della produzione testuale – la media delle canzoni odierne si caratterizza per una decorosa dignità di fattura, per una non spregevole spigliatezza e vivacità di stile. Magari è scontato che un Alex Britti, sensibile al ritmo anche in chiave jazzistica, possa affermare in un testo tipicamente «per l'estate» come *Solo una volta (o tutta la vita)*: «c'era una volta o forse erano due / c'era una mucca, un asinello un bue / c'era una notte con una sola stella / però era grande, luminosa e bella / e se ci va magari andiamo al mare [...]» (*it.pop*), allineando endecasillabi discontinui, tecnicamente non diversi – poniamo – da quelli di De André. Ma che il «cecchettiano» Max Pezzali, leader degli 883, gestisca con la massima disinvoltura un complesso gioco di tronche da canzonetta, di sdruciole e di *enjambements*, è cosa che i superciliosi della canzone d'autore forse nemmeno sospettano, magari ritenendo che certe sprezzature prosodiche siano un'acquisizione «d'arte», appannaggio in particolare della premiata ditta Mogol-Battisti: «Tutti mi dicevano: "Vedrai, / è successo a tutti, però poi / ti alzi un giorno e non ci pensi più, / la scorderai / ti scorderai di lei". // Solo che non va proprio così, / ore spese a guardare gli ultimi / attimi in cui tu eri qui con me, / dove ho sbagliato e perché? / Ma poi mi son risposto che // non ho nessun rimpianto, nessun rimorso [...]» (*Nessun rimpianto, ora in Gli anni*).

Molti sono cioè i sintomi che fanno pensare al consolidamento di una cultura, di un sapere canzonettistico specifici; all'esistenza d'una pratica testuale di nicchia, separata, che coinvolge l'insieme degli autori di opere extracolte per musica, e che ha ormai poco in comune con l'antico laboratorio della canzone-romanza imperante sino alla fine degli anni Cinquanta. Una cultura fondata su una percezione della parola, e sulla sua relativa gestione, di indole soprattutto *orale*: materiata di una sensibilità che recupera, per strade non facili da seguire e descrivere, le consuetudini del canto popolare, la sua peculiarissima capacità di conservare e insieme improvvisare un testo, di farne oggetto tanto di una trasmissione sociale, impersonale, quanto di una serie illimitata di esecuzioni individuali. Che io sappia, uno dei pochissimi ad aver dato

una descrizione soddisfacente, anche se solo intuitiva, di questa nuova-antica condizione testuale è stata Gianna Nannini – peraltro laureata al Dams e quindi tutt'altro che sprovvista –: la quale ha perentoriamente proclamato la propria sostanziale estraneità, appunto in quanto musicista, alla tradizione letteraria scritta («ho sempre letto poco»), eccezion fatta per una selezione di testi poetici oralizzati, cioè appresi a memoria («non ci torno più su Baudelaire, che so già a memoria o su tanti altri che ho già inglobato»); e ha dunque argomentato che, almeno per lei, attraverso tale manipolazione della letteratura, in un contesto per definizione nuovo come è quello rock è possibile ritrovare la vitalità primaria, in ultima analisi popolare, della parola («Per me che faccio musica, la parola deve sempre essere viva [...]. Preferisco tornare [...] su certi testi folk [...] per capire come abbiamo fatto a perdere un certo contatto con la parola che prima era tutta interamente basata sull'improvvisazione»; intervista concessa a Jonathan Giustini, ora in Lorenzo Còveri [a cura di], *Parole in musica*, pp. 110-111).

E che l'«oralità seconda» di cui qui si tratta non possa non avere fattezze autenticamente postmoderne, che non sia l'illusoria riproposizione d'un passato mitico, è con energia ribadito dal fenomeno rap e dalla relativa cultura hip hop, che hanno costituito la vera novità nel dominio della lingua cantata dal 1990 in poi (risale a quell'anno il primo disco rap italiano, *Batti il tuo tempo*, dell'Onda Rossa Posse). Tutti i rituali e le buone maniere del mondo canzonettistico e cantautorale sono sconvolti da una prassi testuale e musicale dominata da due principii: l'improvvisazione d'una specie di recitativo costruito su pattern metrici elementari (dominano i versi brevi, i ritmi binari, le rime ribattute) e l'utilizzazione di basi musicali assemblate a patchwork, in seguito anche campionate, in ogni caso prese in prestito di peso da incisioni preesistenti. La voce cadenzata a mo' di prosa ritmica dell'MC, «maestro di cerimonie», e i dischi miscelati dal DJ sono la radice prima del rap. Che tuttavia, quanto alla lingua, assume da subito in Italia una posizione particolarmente radicale perché spesso implica l'uso dei dialetti, segnatamente di quelli centro-meridionali, e comunque l'impiego d'un italiano gergalizzato, grezzo, duro, anzi durissimo – anche nei contenuti. Sembra dunque che nessuna mediazione o restaurazione d'aura sia più possibile: almeno di fronte, poniamo, alle invettive dell'Isola Posse All Stars («Bologna anche questa volta Bologna /

rossa di vergogna e sangue non sogna più / anni e anni di cazzate tipo "isola felice" / non han fatto che danni... / Bologna è solo il buco del culo del mondo»; *Stop al panico*, in *Fondamentale n. 1*), alla populistica denuncia in vernacolo dei salentini Sud Sound System («Pallidu politicu nun c'hai statu mai in seconda classe / sullu trenu che va da Lecce a Schaffhausen / chinu de gente sì ma gente ca sta fugge / lontano dalla loro terra d'origine»; *Soul Train*, in *Comu na petra*), o anche magari di fronte alle goliardate dei milanesi Articolo 31 («io sono il professore / sono la rognà / il funk-tabbozzo alcolico / cannabistico / tossico / di succo di brogna»; *Così mi tieni*). E non è tanto, contrariamente al sentire comune di artisti e pubblico, una mera questione di maggiore o minore compromissione con l'industria culturale (anche per la banale ragione che il rap, come tutti sanno, ha saputo commercializzarsi benissimo: se è vero, ad esempio, che un Jovanotti ha presto vampirizzato il genere, peraltro con intelligenza; e che uno dei più talentuosi MC della scena romana, il famigerato er Piotta, ha avuto il successo che ha avuto), quanto la conseguenza d'una diversissima gestione del linguaggio, dell'adesione a convenzioni, espressive e contestuali, ben distinte da quelle della canzone, a esse quasi totalmente estranee. Non per caso, se il critico esterno al fenomeno parla di rap, chi quella musica vive dall'interno parla di hip hop, cioè di un sistema culturale giovanile (una *subcultura*, la chiamano i sociologi di lingua inglese), tipico in particolare delle aree urbane occidentali, e caratterizzato tra l'altro da comportamenti antagonistici, nonché da un uso alternativo dello spazio (centri sociali, graffiti, rave parties, ecc.). E infatti, anche qualora scalino le classifiche di vendita, i rappers venuti dal basso (99 Posse, Articolo 31) mantengono una certa posizione di alterità rispetto al pubblico di massa, ad esempio rifiutando quell'eccesso di personalizzazione individualistica tipica del cantautore, e magari ottenendo (e non è poco) che i propri CD siano venduti a un prezzo calmierato, in senso lato *politico*.

Questo principio, vale a dire il fatto che una forma di irriducibilità è immanente al mondo hip hop, è abbastanza facile da verificare: si osservi solo che, quando accedono in modo più organico all'industria culturale, alcuni gruppi smettono di rappare, trasformano in profondità la propria musica, la normalizzano. Tipico il caso degli Almamegretta: che oggi non solo producono so-

norità elettroniche di fusione, comunque intese a suggerire atmosfere mediterranee, ma puntano su testi massimamente generici, quasi delle campionature – invero deludenti – dei cascami melodici napoletani dai più conosciuti e riconosciuti (arrivando persino a far la parodia, come nel seguente caso, della notissima *Sei un mito* degli 883, di cui però il testo non possiede la provocatoria leggerezza e spensieratezza: «quanno 'o vvenco nun 'o ccredo / nun me pare 'o vero / ca 'a cchiù bbella d'e quartieri / fa ammоре cu'mme / e si st'ammore è sincero / famme nu piacere / dicecencello 'o munno sano ca vuo' sulo a mme»; *Fa' ammоре cu'mme*, in *Imaginarìa*).

Ma il problema è, con ogni evidenza, più generale: e anche fuori o ai confini del mondo hip hop, cioè nei domini del rock e del folk rock, agiscono problemi analoghi. In particolare quando si fa un uso straniato del dialetto, mettendolo a contatto con esperienze di tutt'altra tradizione e origine, il rischio della mistificazione, del folklore adulterato, dell'ideologia etnica, è fortissimo; potenzialmente anzi si fa pericoloso quando l'invenzione dell'etnologia si carica di ambizioni arcaizzanti, ora mediterranee (peraltro più innocue) ora celtiche (che invece, come è noto, fanno danni maggiori). Eppure, di esempi positivi a cui guardare ce ne sono non pochi: a partire dai «padri» Pitura freska e Mau mau, capaci gli uni di contrastare il reggae con il veneziano, mantenendo in vita gli aspetti giocosi e utopici di entrambi; gli altri di africanizzare il piemontese, rimescolando in modo davvero caotico generi e forme, senza però mai perdere di intensità espressiva e polemica (per capire il concetto, si ascolti il recente doppio CD dal vivo, *Marasma general*). Ma non dimenticherei quel curioso figuro che è il comasco Davide Van de Sfroos, dotato di un buon orecchio poetico – in senso appunto popolare, extracolto – e insieme di una robusta sensibilità folk rock: talenti che gli permettono di mettere in musica, e in scena – nella forma anche del dialogo –, un mondo laghista, per la precisione *laghee*, non si sa se più ironico o più nostalgico, ma comunque sempre lucido, laico, anche quando vira verso atmosfere celtizzanti («È scùlta i spiriti e scùlta i fulètt / che rampèghen sòel müür e sòlten fòe del cassett / gh'hann sòe i vèstii de quand sèri penènn / i ne vànn e i ne vègnen cun't el büceer del vènn...»); *Pulènta e galèna frègia*, in *Brèva e Tivàn*).

Il che vuole insomma dire – insegnamento forse irrinun-

ciabile proveniente dal mondo hip hop – che la contaminazione di codici è a un tempo inevitabile e rischiosa: che la purezza della parola e del suono è del tutto ideologica, che gli opposti possono e devono convivere mostrando i propri limiti e le proprie miserie espressive. Cose, queste, che peraltro sono ben presenti alle due voci forse più importanti della canzone d'autore odierna: a Paolo Conte, voglio dire, che trattando di Novecento nell'album eponimo si riconosce una condizione di smemoratezza linguistica, l'impossibilità cioè di parlare e cantare con voce naturale («Conversiamo... come faccio? Vuoi tu dirmelo? / C'era una volta un bel linguaggio che mai più / ho parlato, non ti dispiace ricordarmelo?... // Ci manca il pubblico, va bene, ma io e te / siamo due grandi artisti e insieme / diam spettacolo, del tutto illogico»; *Gong-oh*, in *Novecento*); e a Vinicio Capossela, che interpreta canzoni al quadrato, testi e musiche di uno spettacolo circense in cui è rappresentato un saltimbanco che canta, che recita il proprio cantare, secondo peraltro una tradizione perfettamente modernista (e solo in questo modo è forse pensabile che nel 2000 appaia delizioso un novissimo tango come *Con una rosa*, dove tra l'altro si dichiara: «portami allora portami il più bel fiore / quello che duri più dell'amor per sé / il fiore che solo non specchia il rovo / perfetto dal dolore / perfetto dal suo cuore / perfetto dal dono che fa di sé»; *Canzoni a manovella*). Sarà così suffragata, in definitiva, l'idea programmatica espressa da una delle più importanti voci della musica mondiale non pacificata, Manu Chao: vale a dire che tutto quanto, manipolando parole e note, provvisoriamente riusciamo a mettere insieme *comunque* si trasforma in *patchanka*, merce di scarto, *mu-zak*, opera da tre soldi; e che la nostra sperata, impossibile sintesi sarà tanto più preziosa utile efficace (tanto più bella?) quanto più la *patchanka* conoscerà e mostrerà se stessa, i suoi ingredienti e le sue dissonanze, e le sue cicatrici.

GLI ORIZZONTI
DELLA POESIA
Voci dal mondo grande
di Edoardo Esposito

Collane di poesia che nascono, che si sviluppano, che si modificano. Con – in tutte – un'attenzione agli stranieri che non è nuova in Italia, ma che, a partire dagli anni Settanta, si è andata via via dilatando verso le più diverse aree culturali (dall'America alla Scandinavia, dalla Germania a Israele, dalla Serbia al Portogallo, dalla Polonia all'Irlanda) e ormai coinvolge, con un sempre maggiore incremento di titoli, editori grandi e piccoli (quest'ultimi forse più inventivi e coraggiosi) verso una stessa ricerca: che non è solo gusto del nuovo, ma bisogno effettivo di conoscenza.

Sono passati cinque anni da quando, nel 1996, l'editore Donzelli decideva di aprire con un testo di Andrea Zanzotto, *Meteo*, la sua collana di poesia. Scelta felice, che a uno dei nomi più significativi della poesia contemporanea (guardato con favore, anche se con qualche riserva, dai critici «tradizionalisti»; apprezzato non di meno, anche se con un po' di sospetto, dai fautori del nuovo) affidava emblematicamente un messaggio insieme di continuità e d'apertura, confermato via via dalle successive proposte. Fra queste, il nome più prestigioso, consacrato nel 1979 dal premio Nobel, è quello di Odiseus Elitis, rappresentante a pieno diritto della «tradizione del Novecento» e – nel suo muoversi dallo sperimentalismo surrealista a una sorta di classicità epica – delle stesse tensioni che hanno caratterizzato il secolo ormai trascorso; il suo nome può essere indicato anche come esempio dell'apertura di questa collana, che non solo accosta nomi affermati ad altri non ancora entrati nei «canoni» periodicamente stilati in proposito, ma soprattutto si muove su un orizzonte ben più ampio di quello nazionale e che anzi, se è vero che solo quattro dei tredici autori finora pubblicati sono italiani, mostra una vocazione decisamente internazionale. Accanto agli americani Stevie Smith, Mark Strand, Tess Gallagher abbiamo il danese Henrik Nord-

brandt; accanto ai tedeschi Peter Waterhouse ed Ernst Meister, l'israeliano Natan Zach e il serbo Charles Simic; nomi di tutto rispetto e da tempo riconosciuti nel panorama internazionale (a Meister, deceduto nel 1979, è stato assegnato nello stesso anno l'importante premio Büchner), eppure pressoché ignoti al pubblico italiano, tanto che – Elitis a parte e a parte Stevie Smith, non a caso narratrice prima che poetessa – non li registra nemmeno la più diffusa delle enciclopedie letterarie, la «Garzantina».

Proviamo a seguire questa traccia, perché la presenza di un nome in un'enciclopedia costituisce, se non una prova, certo un indizio interessante del grado di ricezione di un autore in un determinato ambiente letterario, e la «Garzantina» può farcene avvertiti se guardiamo ai nomi che l'hanno via via arricchita nel passaggio dalla sua prima edizione (1972) a quella recente del 1997: una rapida campionatura ci permette di notare ad esempio la nuova presenza di John Ashbery, John Berryman, Sylvia Plath, William D. Snodgrass dall'area anglosassone; di Pierre Emmanuel, Philippe Jaccottet, Aimé Césaire da quella francofona; di Peter Huchel, Gustav Kunert, Rainer Kunze, Wolf Biermann, Peter Rühnkorf, Ernst Jandl, Volker Braun da quella tedesca; minore sembra l'attenzione prestata al mondo ispanico, dove continuano a mancare autori come José Hierro e Ángel Crespo, ma senza cercare oltre ci accontenteremo di notare che anche alcuni Nobel sono stati registrati solo *post lauream*: Czesław Miłosz (Nobel 1980) non compare prima dell'edizione 1985, anche se la sua notorietà sul piano internazionale data almeno dal 1953, quando viene pubblicato in francese il romanzo *La prise du pouvoir*; Derek Walcott (Nobel 1992) si afferma con la sua opera tra gli anni Sessanta e Settanta, ma compare solo nell'edizione del 1997.

A dettare o a condizionare tali «acquisizioni» sono spesso ragioni tutte interne al mercato editoriale italiano. E si può essere sicuri che figure oggettivamente rilevanti ma tuttora assenti, come è il caso dell'inglese Tony Harrison o dello spagnolo Jaime Gil de Biedma, vi compariranno prossimamente, visto che un volume tutto loro è ormai apparso in traduzione italiana (cfr. T. Harrison, *V. e altre poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo; J. Gil de Biedma, *Le persone del verbo*, a cura di Giovanna Calabrò).

Vediamo più specificamente il caso degli ultimi Nobel assegnati alla poesia, o meglio a poeti in senso stretto, quelli del 1995 all'irlandese Seamus Heaney e del 1996 alla polacca Wislawa Szymb-

borska. Dell'uno possediamo oggi numerosi testi tradotti in italiano, sia della significativa opera saggistica, sia delle raccolte poetiche (limitiamoci a queste ultime: *Station Island*, a cura di Gabriella Morisco; *Attraversamenti*, a cura di Anthony Oldcorn; *Poesie scelte*, a cura di Roberto Sanesi; *Una porta sul buio*, a cura di Roberto Mussapi; *North*, a cura di Mussapi; *Veder cose*, a cura di Gilberto Sacerdoti; *La lanterna di biancospino*, a cura di Francesca Romana Paci; *The Spirit Level*, a cura di Mussapi). Dell'altra, Pietro Marchesani ha tradotto per Scheiwiller *Gente sul ponte* e *La fine e l'inizio* (da queste due opere Mondadori ha tratto le 25 poesie pubblicate nel 1998 nella collana «I miti poesia»); e, per Adelphi, un'ampia scelta di componimenti sotto il titolo *Vista con granello di sabbia*.

A parte *Station Island*, del 1992, si tratta di opere stampate tutte dopo il 1995. E se prima di questa data non erano mancati segni di interesse per questi due autori (L'«Almanacco dello Specchio» aveva proposto nel 1979 alcune poesie della Szyborska, e nel 1981 di Heaney; nel settembre 1992 era stato il mensile «Poesia» a ospitare testi di Heaney), bisogna pur dire che si trattava di pubblicazioni rivolte a un pubblico molto selezionato, piccola parte del già ristretto «pubblico della poesia». L'assenza dalle librerie di titoli specifici impediva di fatto un reale allargamento dei lettori, nonché una conoscenza davvero adeguata dei due poeti; anche Heaney e Szyborska sono dunque, per il pubblico italiano e fino alla data della loro premiazione, degli illustri sconosciuti: la «Garzantina» non li contempla nella sua prima edizione del 1972; nell'aggiornamento del 1985 vi è presente la Szyborska, ma Heaney vi farà la sua comparsa solo nell'edizione del 1997 (post Nobel, *pour cause*).

Osservazioni come queste potrebbero essere facilmente estese ad altri autori, e non solo per la poesia, soprattutto se estendessimo i sondaggi verso le letterature afroasiatiche (chi conosce, tuttora, il premio Nobel 2000, Gao Xingjian?), ma inferirne uno scarso interesse della cultura italiana per ciò che avviene oltre frontiera sarebbe riduttivo, e sbagliato nella misura in cui non si terrebbe conto, ancor più che del passato, delle tendenze in atto, della direzione che le cose hanno preso da tempo e che configurano invece un opposto e irreversibile processo.

Il Novecento ha costituito infatti per l'Italia un periodo di progressiva apertura al mondo; forzata per tanti aspetti (dobbiamo

ricordare il numero dei nostri connazionali emigrati?), ma anche stimolata e cercata attraverso le difficoltà stesse del periodo: è negli anni della censura fascista che si registra uno dei momenti di più attivo confronto con le letterature straniere, e di maggiore impegno sul piano della traduzione, poetica in particolare. Volontà e bisogno di questo confronto esplodono nel dopoguerra, con la caduta del regime e soprattutto attraverso la (faticosa) conquista di un più diffuso benessere economico, che anche sulla conoscenza e sulla pratica della poesia ha precise conseguenze, a cominciare dalla pubblicazione di numerose antologie spesso arricchite dal testo a fronte, che soprattutto sul finire degli anni Cinquanta propongono un sistematico approccio alle diverse realtà culturali: «Scrivere e leggere versi ha perduto gran parte del carattere sacrale che aveva nel periodo anteguerra», annotava Franco Fortini, sottolineando i cambiamenti che si andavano registrando nei confronti delle letterature straniere e della loro influenza: «divulgazione della poesia anglosassone e americana moderna, con riscoperta o scoperta di “fonti” capitali, di ieri o di oggi, Hopkins, Pound, Frost, Williams, Cummings..., caduta della influenza di Valéry e di Rilke, larghissima lettura degli spagnoli, influenze centroeuropee e slave...» (*Saggi italiani*, pp. 89-90).

Gli anni Sessanta portano a compimento questo processo, soprattutto attraverso la definitiva sostituzione della lingua inglese alla francese nelle scelte preferenziali dell'ambito scolastico, in armonia con i mutati orizzonti economici e culturali di riferimento, tutti rivolti ormai oltre oceano; ma è con il decennio successivo che, sul piano della poesia, si assiste a qualcosa di davvero nuovo, sia per le dimensioni del fenomeno, sia per quanto riguarda le sue manifestazioni. Non si tratta di un fatto solo italiano; dopo il disinteresse o addirittura il rifiuto dell'estetico che si era manifestato presso il pubblico giovanile negli anni della contestazione, il fallimento o almeno il ridimensionamento di quelle istanze spinge altrove la ricerca di libertà e il bisogno di espressione dei giovani. L'immaginazione non conquista il potere e rifluisce come da tradizione sul terreno dell'arte, ma si fa spazio nel costume, occupa nuovi ambiti della vita civile e, insofferente di limiti e confini usati, si proietta soprattutto verso l'esterno, verso il mondo che, prima e più che in Italia, ha accusato gli stessi sintomi di insofferenza e lo stesso bisogno di una profonda revisione dei valori usati.

Le mutate condizioni economiche hanno reso più facile viaggiare; gli incontri hanno confermato le affinità e rinnovato il bisogno del confronto e della sperimentazione. Le letture di poesia diventano, come i concerti rock e pop, e sul modello soprattutto anglosassone, luoghi di aggregazione e un ospite straniero è più che benvenuto. Il festival internazionale di Castelporziano, del 1979, è rimasto nelle cronache come il culmine di questa varia attività condotta di città in città tra tavolini di caffè, vecchi cortili o piazze famose, ma anche nel 1980 iniziative analoghe si ripetono a Roma e a Napoli; nel 1981, a Firenze in piazza della Signoria e poi a Napoli al Teatro dell'Opera San Carlo, è presente Allen Ginsberg, che proprio da una pubblica lettura delle sue poesie aveva ottenuto, nel lontano 1955, la notorietà che la folla accorsa a sentirlo testimoniava non tramontata.

L'editoria – sia quella «ufficiale», sia quella «spontanea» che fiorisce ovunque, appoggiata magari soltanto a piccoli stampatori – risponde a questa fiammata di entusiasmo con un incremento dei titoli di poesia, con ampia attenzione sia alle voci nuove che al panorama straniero; Guanda mette a punto, con i «Quaderni della Fenice», la pubblicazione addirittura mensile di una serie notevolissima di autori (fra gli stranieri citeremo, seguendo l'ordine di apparizione, Mandel'stam, García Lorca, Ritsos, Apollinaire, Esenin, Kerouac, Ady, Ginsberg, Hesse, Gunn, Elitis, Genet), nonché, tra il 1980 e il 1981, la serie programmaticamente aperta al duplice versante italiano e straniero *Poesia 1*, *Poesia 2*, *Poesia 3*, volumi antologici intesi a «fornire ai lettori un continuo, agile, puntuale aggiornamento e una vasta e articolata documentazione sulla ricerca poetica di ieri e di oggi». Appunto *Poesia 2* offriva una serie di testi stranieri che andavano da Machado e Sinadino a Bataille, Bousquet, Bunting, Holan, Williams, fino a un gruppo di cinque contemporanei olandesi: J. Bernlef, H. Faverey, J. Hamelink, G. Kouwenaar, H. C. ten Berge; la programmata continuità purtroppo non poté darsi, perché la crisi che era già andata manifestandosi nel settore editoriale non poteva infine che influire negativamente su un mercato necessariamente ristretto quale quello della scrittura in versi. Fatica a tenere il passo anche l'«Almanacco dello Specchio», il prestigioso osservatorio mondadoriano a cura di Marco Forti, che già nel 1972, uscendo con il primo numero, si era proposto di «testimoniare il lavoro della poesia contempora-

nea» nella consapevolezza che il suo linguaggio era «veramente diventato internazionale»: il numero del 1981 è l'ultimo a rispettare la cadenza annuale della pubblicazione, che uscirà ancora nel 1983, 1986, 1989 per concludersi dopo un più lungo stacco di tempo nel 1993. Impossibile ripercorrere i molteplici itinerari che, tra passato e presente, sul piano saggistico e su quello della presentazione dei testi, vengono tracciati in questo ventennio di attività; anche se, in molti casi, l'«Almanacco» si limita ad anticipare ciò che i volumi dello «Specchio» offriranno poi in forma più organica, la posizione mondadoriana di leader nel campo della poesia gli consente di offrire materiali di grande interesse e qualità. Vi alluderemo semplicemente attraverso la citazione dei nomi di Octavio Paz, Yves Bonnefoy, Ted Hughes, Josif Brodskij, Jorge Luis Borges, Paul Celan, Sylvia Plath, senza dimenticare le «cronache» più militanti sulla «Scuola di New York» (1973), sui poeti messicani (1976), cubani (1978), polacchi (1979) e perfino, con un'etichetta che oggi farebbe forse sussultare gli antologizzati, «padani»: ma era il 1978, tempi «non sospetti» come si dice, ed escluderemo intenti profetici.

Gli anni Ottanta sono comunque di assestamento e riconsiderazione rispetto al fervore precedente e segnano l'uscita di scena di collane e di editori che pure si erano generosamente spesi sul fronte della poesia. Senza considerare i piccoli e magari i minimi, del resto continuamente soggetti a eclissi e resurrezioni, ricorderemo come Feltrinelli chiuda nel 1982 la sua collana «sperimentale» (fra gli ultimi titoli pubblicati, V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, 1980; B. Frabotta, *Il rumore bianco*, 1982; E. Sanguineti, *Segnalibro*, 1982), e come Guanda sia costretto a un ridimensionamento che lo porterà via via a perdere la fisionomia di «editore di poesia» che l'aveva contraddistinto fin dall'immediato dopoguerra (alla cadenza mensile delle pubblicazioni ricordata prima, fa attualmente riscontro quella non più che annuale di poeti stranieri nella collana della «Fenice contemporanea»; fra gli ultimi apparsi il siriano Adonis, *Memoria del verbo*, a cura di Valentina Colombo, 1998, la cilena Carmen Jáñez, *Paesaggio di luna fredda*, a cura di Roberta Bovaia, 1998, e il già citato Heaney).

Per altro, e con una contraddizione che il moderno andamento dei mercati sa bene soltanto parziale, è nello stesso periodo che nuove sigle editoriali fanno invece la loro comparsa: è del 1981 la fondazione di Crocetti, i cui bianchi ed eleganti volumetti (fra i

primi stranieri pubblicati Ritsos, Aragon, Seifert, Kavafis, Dickinson) continuano ancora oggi a proporre, accanto ad autori ormai classici come Whitman, Machado, Rilke, Valéry, figure tutte da scoprire, come l'israeliano Yehuda Amichai, l'austriaco Alfred Kolleritsch, il boliviano (non più in vita, per altro) Jaime Saenz e, dalla Grecia, Kikí Dimulà e Antonis Fostieris.

Nel 1988, Crocetti lancia addirittura un rotocalco mensile dal titolo «Poesia», una vera scommessa per il mercato italiano, e giunta ormai oltre il 150° numero. Fra i caratteri che ne costituiscono l'indubbia vitalità vogliamo qui sottolineare proprio l'attenzione alla produzione straniera, sia per quanto riguarda nuove traduzioni di poeti noti, sia per ciò che attiene al lavoro dei contemporanei: su quest'ultimo piano segnaliamo Clara Janés, Enis Batur, John Ashbery, Tahar Ben Jelloun, Michel Deguy, Friederike Mayröcker, Zbigniew Herbert, Philippe Jaccottet, Pedro Gimferer, Cees Nooteboom, nonché i frequenti interventi sulla poesia orientale e le recenti panoramiche dedicate ai giovani poeti inglesi (settembre 1997) e russi (maggio 1999).

Un altro piccolo editore nato nel 1981 e che va cementando ultimamente alcune scelte che lo qualificano sul piano della poesia, e della poesia straniera in particolare, è Marcos y Marcos. Sua è la prima traduzione in Italia delle poesie di Kenneth Rexroth (*Su quale pianeta*, a cura di Flavio Santi, 1999), mentre le *Arie* di Philippe Jaccottet sono apparse l'anno scorso nella traduzione di Albino Crovetto; ma è soprattutto con la promozione della rivista «Testo a fronte» (già di Crocetti e prima ancora di Guerini e Associati) che il suo impegno è apparso riconoscibile, sia per l'inequivoco profilo della rivista, che del problema del tradurre ha fatto il suo oggetto principale di riflessione, sia dal punto di vista teorico nonché da quello pratico e analitico, sia per la serie di testi («I testi di Testo a fronte») che ne procedono a frequenza ravvicinata, e che in particolare hanno visto la messa a punto di una serie di antologie dedicate alla poesia contemporanea inglese (a cura di Edoardo Zuccato, 1997), austriaca (a cura di Luigi Reitani, 1999), francese (a cura di Fabio Pusterla, 2000).

A Firenze, due editori che annoverano ormai un ricco catalogo di poeti stranieri sono Passigli e Le Lettere, anche se si tratta soprattutto di autori ben noti, magari originalmente rivisitati (Le Lettere ha pubblicato l'anno scorso con il titolo *Il ragazzo*, ad esem-

pio, un poemetto della Cvetaeva inedito in Italia). L'uno e l'altro editore stanno riproponendo importanti traduzioni del nostro Novecento (ricordiamo quelle di Leone Traverso), e contribuiscono così alla salvaguardia di un patrimonio ormai storico; del primo citeremo la riedizione del *Fiore del verso russo* di Renato Poggioli, mentre il secondo ha ripreso nel 1997 sotto il titolo *Lirica spagnola del Novecento* gran parte del lavoro di Francesco Tentori Montalto.

Più tese alla contemporaneità (ma, si sa, ogni traduzione ripropone in fondo come «contemporaneo» l'autore di cui si occupa) altre sigle editoriali. Limitiamoci a qualche titolo, in ordine sparso, che vuole solo suggerire l'ampiezza del ventaglio di proposte: R. Carver, *Blu Oltremare*; R. Mc Gough, *Sconfiggere la gravità*; E. Evtušenko, *Arrivederci bandiera rossa*; B. Noël, *Il rumore dell'aria*; K. Takano, *L'anima dell'acqua*; N. Šop, *Mentre i cosmi appassiscono*; M. Oppenheim, *Poesie e disegni*; A. M. Navales, *Quel lungo albeggiare*; Sapphire, *Sogni americani*; C. Wright, *Crepuscolo americano*.

Citeremo anche le interessanti proposte della Fondazione Piazzolla di Roma, che in una collana denominata «Percorsi della poesia contemporanea» ha pubblicato nel 1994 Jaccottet (*Appunti per una semina*, a cura di Antonella Anedda) e nel 1996 Milosz (*La fodera del mondo*, a cura di Valeria Rossella); l'ultimo titolo è della bulgara Blaga Dimitrova (*Segnali*, a cura di Valeria Sabrini). Quanto alla neonata collana «inVersi» di Bompiani, vi è appena apparso uno dei poeti francesi «di punta», Michel Houellebecq (*Il senso della lotta*, a cura di Anna Maria Lorusso).

L'«inventività» dei piccoli editori, la loro ricerca del nuovo e del diverso va comunque annoverata fra gli elementi positivi dell'ultimo ventennio letterario; e se questa ricerca è stata spesso «raprodica», o se al coraggio del lavoro di scandaglio non ha sempre corrisposto un'adeguata cura dei testi e delle traduzioni, può essere comunque apprezzato il clima di curiosità che si è stabilito, e la fecondità di un confronto fatto ormai continuo. Quanto agli editori «grandi», si sarebbe tentati di distinguerne le scelte interpretandole in grazia di una forza economica che consente loro di affrontare con altra libertà il problema dei diritti di pubblicazione; ma in realtà il panorama è anche in questo caso molto vario, né vi sembra preponderante, contrariamente a quanto si dà nella narrativa, la presenza della cultura angloamericana. Del resto, anche i

grandi hanno attraversato fasi alterne, e la loro fisionomia è mutata di conseguenza. La prestigiosa collana mondadoriana dello «Specchio», già ricordata, non è più quella cui tutti i nostri poeti hanno aspirato nel dopoguerra e che nel campo della poesia straniera ha dato spazio a voci come quelle di Hikmet, Arghezi, Kavafis, Pound, Huchel, Bobrovski, Char, Auden, Celan; tuttavia, come s'è visto, vi sono apparse diverse opere di Heaney, e la nuovissima serie, appena varata, ci propone un titolo di Bernard Noël, *Estratti del corpo*, nella traduzione di Donatella Bisutti.

Più vivace la serie «Poesia del '900» che negli «Oscar» riprende alcune glorie della collana maggiore e altre ne propone magari in nuove traduzioni; come il Valéry del *Cimitero marino* curato da Patrizia Valduga, o il Pasternak di *Mia sorella la vita* che era già apparso nelle Edizioni Leonardo curato da Nadia Cicognini. Vi si trovano Cvetaeva, Williams, Hemingway, Frénaud, Alberti, Plath, Aragon, Bachmann, Hughes, Borges e vari altri, tutti con testo a fronte e a un prezzo più che accettabile.

Caute ma significative presenze straniere nelle scelte delle collane Garzanti: dagli Stati Uniti, Wallace Stevens tradotto da Nadia Fusini (*Aurora d'autunno*, 1992); dalla Turchia, Enis Batur tradotto da Isil Saatçioğlu (*Imago mundi*, 1994); dall'Inghilterra, Charles Tomlinson (*In Italia*, 1995); dal Canada, Michael Ondaatje tradotto da Laura Nouljian (*Manoscritto*, 1999). Più fitto e costante l'incremento che da varie lingue e culture giunge alla «bianca» di Einaudi, si tratti di «recuperi» come (mi limito ai più recenti) Mandel'stam e Baratynskij, o degli inediti celaniani ottimamente tradotti da Michele Ranchetti (ora, arricchiti, anche in edizione «maggiore»: *Sotto il tiro di presagi*, 2001), o di veri e propri contemporanei, come il già citato Tony Harrison, come Durs Grünbein (*A metà partita*, a cura di Anna Maria Carpi, 1999), come Yves Bonnefoy (*Quel che fu senza luce. Inizio e fine della neve*, a cura di Davide Bracaglia, 2001), magari raccolti attraverso organiche antologie: le ultime sono quelle di Anna Chiarloni dedicata ai *Nuovi poeti tedeschi* (1994) e di Claudia Pozzana e Alessandro Russo sui *Nuovi poeti cinesi* (1995).

Un osservatorio di questo stato di cose è dal 1995 l'annuario «Poesia», diretto da Giorgio Manacorda e pubblicato da un altro piccolo editore, il romano Castelvecchi. È anzitutto alla poesia italiana che si guarda, ma la rubrica dedicata alle traduzioni, pre-

sente fin dal primo numero, è andata via via rafforzandosi e arricchendosi di testi e interventi saggistici che ne costituiscono ormai parte essenziale; l'ultimo numero, «Poesia 2000», pubblica con il testo originale a fronte un cospicuo numero di testi di Bei Dao, e una scelta da tutto il mondo di versi nati all'ombra delle persecuzioni politiche. Un panorama a largo raggio, sebbene limitato alla cultura occidentale, è infine offerto da due volumi recentemente pubblicati dall'editore Skira di concerto con la Banca Popolare di Milano: *Poesia europea del Novecento (1900-1945)*, e *Poesia delle Americhe*, entrambi a cura di Piero Gelli (1996 e 1997). I criteri di omogeneità, sul piano delle scelte e dei paesi rappresentati, non appaiono sempre chiari, ma non mancano buone traduzioni e ricchi apparati biobibliografici. Non resta che leggere.

GLI ORIZZONTI
DELLA POESIA
Le nicchie dialettali
di Mauro Novelli

Proprio mentre escono dall'uso ogni giorno un passo, le parlate locali entrano sempre più spesso nelle grazie di editoria e critica: un paradosso su cui vale la pena di ragionare. Nel frattempo, se la morte dei dialetti non pare affatto imminente, in dialetto si è ormai imposta una poesia della morte. Dietro il gioco di parole si nasconde un immenso coro funebre, intento a rievocare vernacoli, persone, costumi e oggetti irrimediabilmente perduti o in via di sparizione. Non è davvero il caso, tuttavia, di fare di ogni spettro un'ombra. Il nero ha mille sfumature, e sposa tutti i colori.

Se Carducci oggi trovasse una mezz'ora per lasciare le fiamme dell'inferno e fare una capatina nel reparto poesia delle nostre librerie, di sicuro resterebbe sbalordito nel vedere ispidi idiomi lucani, romagnoli, abruzzesi, liguri occhieggiare *cheek-to-cheek* coi suoi volumi. Da Scheiwiller a Einaudi, da Mondadori a Garzanti e Marsilio, i più prestigiosi editori da tempo hanno sdoganato la poesia dialettale, che penetra con facilità crescente nei santuari ultimi della canonizzazione letteraria: le antologie scolastiche. Sarebbe davvero troppo ingenuo giustificare queste inclusioni sventolando gli indubbi pregevoli risultati raggiunti da diversi autori, magari negando nel contempo ogni specificità alla categoria «poesia in dialetto» (come faceva, crocianamente, Gianfranco Contini). L'impressione, invece, è che la caduta degli steccati si debba in prima battuta connettere all'evoluzione del concetto di identità nazionale. Nello specifico, ognuno vede come il monumento della «letteratura italiana» che il focoso vate maremmano contribuì a erigere e custodire, passata indenne la prima metà del Novecento, dopo il 1956 sia andato sgretolandosi sempre più rovinosamente.

Naturalmente, non si tratta di riesumare la buon'anima di Giuseppe Ferrari per sostenere una vocazione comunque antago-

nistica dell'*animus* dialettale. Proficuo appare piuttosto istituire un paragone con quanto è accaduto negli Stati Uniti con i *cultural studies*, se è vero – come è vero – che il ricorso letterario al dialetto implica spesso la volontà di preservare le tracce di un'antropologia minoritaria o in via di sparizione. Quale patria viene, prima della lingua? Come ha scritto Meneghello, l'*oseleto* è una bestiola da non confondere con l'uccellino. Ma questo vale per chi sia cresciuto in regime di dialettofonia; le cose stanno ben diversamente per chi l'*oseleto* l'ha conosciuto impagliato, o ne ha intravisto appena un guizzo. Dietro all'«istituzionalità» dei dialetti, si cela la sanzione di una sconfitta storica. È senz'altro sbrigativo, d'altra parte, far coincidere *tout court* la loro entrata nell'Olimpo letterario con l'uscita dalla prassi viva. Intanto, nonostante i continui funerali celebrati da cent'anni a questa parte, il regresso dei *patois* della penisola sembra parecchio distante dallo sbocco nella dissoluzione. Inoltre, appunto il caso lampante del Veneto dimostra come l'italiano non abbia dappertutto umiliato l'avversario; mentre le rapide trasformazioni in atto nelle architetture politico-sociali nazionali ed europee scoraggiano dal tentare previsioni di lunga gittata. Vale forse la pena di rammentare un altro volatile, nient'affatto ignoto alla storia delle lingue letterarie. L'araba fenice sigilla infatti l'istruttiva parabola della letteratura in catalano, ridotta al lumicino per secoli sino alla *Renaixensa* di metà Ottocento, poi in costante ascesa verso il pieno vigore attuale, sostenuto da un bacino di otto milioni di parlanti e da numerose provvidenze dovute all'autonomia amministrativa.

Resta il fatto che in Italia, oggi come oggi, scegliere il dialetto per i propri versi significa fuggire una volta ancora dalla lingua d'uso più vasto, riproponendo così un'antica peculiarità nostrana. Agli occhi del lettore comune, una poesia di Albino Pierro è incomprendibile quanto un'ode di Monti per un contadino lucano di due secoli fa. Non resta allora che arrangiarsi con le traduzioni in calce. Da decenni è evaporato il pubblico borghese municipale che nel primo Novecento aveva decretato i fasti locali di Testoni, Costa o Firpo, e nazionali di Fucini, Barbarani, Di Giacomo o Trilussa. A sostituirlo, è un lettore specialista, cui è riservata una doppia gratificazione: da un lato è investito a custode volontario di un universo a rischio d'estinzione; dall'altro, deliba gli ammalianti esotismi del linguaggio propostogli, del quale in genere

non possiede cognizione alcuna. E come potrebbe essere altrimenti? Il poeta dialettale del secondo Novecento scavalca di netto le *koinai* letterarie della propria regione, avvalendosi di una peculiarissima microlingua. Marin e Grado, Pasolini e Casarsa, Pierro e Tursi sono solo i primi e più celebri dei moltissimi binomi possibili, ispirati a una strenua liricità. Come recita una formula fortunata, nel corso del Novecento il dialetto da «lingua della realtà» si è tramutato in «lingua della poesia», lustrando parlate remote, mai scritte prima. Proprio da una presunta verginità astorica di queste, discende la possibilità per i dialettali anche di buon livello di abbandonarsi a effusioni e intimismi che per i poeti in italiano risiedono nel «caneone dell'interdetto». La patente di ingenuità (nel senso schilleriano) concessa al mezzo linguistico comporta volentieri un eccesso di fiducia che troppo spesso si traduce in una mancata elaborazione metrica e formale.

L'esame di alcune antologie potrà aiutare a cogliere le tendenze emerse da questi fondali negli ultimi vent'anni. Nell'ormai lontano 1978, colpì il largo spazio accordato da Mengaldo nei suoi *Poeti italiani del Novecento* ai versi in dialetto, messi alla porta da Sanguineti nel florilegio del 1969. Al di là del gusto dei curatori, il punto è che nel decennio intercorso tra i due volumi era salita alla ribalta una nuova generazione, quella dei «neodialettali». La definizione è dello studioso a essi più attento, Franco Brevini, che nel terzo tomo del suo «Meridiano» su *La poesia in dialetto* (1999) verifica la secca incrinatura subita dal paradigma critico incentrato sulla lirica pura, messo in auge da Pasolini negli anni Cinquanta. Insieme ai facili entusiasmi degli anni del *boom*, si diluiva o dissolveva allora la specificità locale in cui tanti autori affondavano le radici. Ed è proprio rovistando in questo *humus* sconvolto che è sorta buona parte dei versi dialettali recenti. Modalità ed esiti del fenomeno si colgono a prima vista in *Il pensiero dominante* (2001), una scelta di poeti italiani degli ultimi trent'anni curata da Loi e Rondoni, che nel suo pletorico impianto (oltre 150 presenze) si presta bene a osservazioni tipologiche.

Ciò che subito affiora, all'analisi della quarantina di dialettali accolti, è precisamente un'accorata rievocazione della scomparsa civiltà rurale e paesana. Com'era in fondo prevedibile, all'indomani di un terremoto socioculturale è salita prepotentemente in dominante la volontà di dare testimonianza delle proprie per-

dute origini. Per molti di quanti si sono smarriti nei gorghi dell'urbanità, la famiglia e la comunità natia hanno rappresentato un appiglio identitario sovente assai più solido dell'appartenenza di classe. Questo «bisogno di appaesamento» (Brevini), ai livelli più bassi, si traduce in un patetismo nostalgico, con forti venature antimoderne, sulla cui mediocrità non è neppure il caso di insistere. È invece essenziale dar conto dell'impressionante varietà con cui si è manifestato un onnipervasivo afflato luttuoso. La poesia in dialetto odierna è prima di tutto poesia della morte. «Óe da dirte zhi-mitero?», chiedeva già Zanzotto al solighese del suo *Filò*. A spegnersi sono prima di tutto i suoni stessi, le stesse lingue, così che nel loro avvento sulla carta si configura – come ha sostenuto Mengaldo – un caso patente di «ritorno del represso sociale». Per decenni l'ambivalenza del dialetto si è consumata nella dialettica tra la fuga dalla miseria a esso connaturata e l'*amor de lonh* per chi lo visse: «e te, dialeto caro, / che da l'infanzia sorti / t'ha cinguetato i morti / su l'alto colombaro» (Scataglini).

Per rivolgersi alle ombre, si deve riguadagnare il loro idioma: è un meccanismo che investe persino i poeti in lingua più arditi (esemplare il monferrino materno nel De Angelis di *Distante un padre*). Centinaia sono gli spettri – spesso di figure parentali – che vagano in versi composti nei più appartati vernacoli dello Stivale, attori di un inquietante teatro notturno, volto a sottrarre all'oblio esistenze dignitose silenziosamente svanite. A ben guardare, l'intento è il medesimo che guida l'*Antologia di Spoon River*, un libro ancora decisivo per parecchi dialettali, al pari del nitore oggettuale di un García Lorca. È questa la prima fonte dello struggente sentimento del tempo che illumina i resti di un patrimonio immenso di cose e tradizioni, all'improvviso sbaragliate dal soffio della modernità. In autori come Tonino Guerra, un violino perduto può spuntare dall'erba trascinando con sé il ricordo di uno zingaro, una fiera di gioventù, una notte d'amore. D'altra parte, non tutti come il poeta romagnolo riescono a evitare un preziosismo rovesciato, lo stesso che ha traslocato tegami e padelle di rame sulle pareti delle cucine di città.

Lambiscono soltanto questo pericolo i vertiginosi saliscendi di Franco Scataglini tra slanci astratti e miseri grumi di vissuto. Scosse da parentesi e spezzature, le sue quartine di settenari strappano il presente più feriale alla crudeltà del transitorio, donando-

gli a volte un'affascinante fissità araldica. «In mezo campo arato / el nudo matatoio / (come p'un desolato / mare punta de scoio)»: nello sfregio pascoliano si condensa l'essenza di una poesia tutta segnata dal trauma della marginalità, costretta a cercare il proprio fiore – il cardo di polvere e spine – tra le «aiole del macello». L'urgenza di restituire un *background* personale tramite movenze narrative, conseguenza necessaria della temperie più sopra descritta, si è fatta sentire sino in un temperamento francamente lirico quale quello del poeta anconetano, che nel postumo *El Sol* (1995) offre riparo alle schegge di un'autobiografia in versi. L'inconfondibile, caproniano accordo di fine e popolare tipico di Scatagliani nel *Sol* è teso a sorreggere una parabola che per lampi si snoda tra ciminiere di periferia, interni spogli, sirene portuali o di guerra, sino al sogno infranto di una «stella vermiglia».

La medesima stella di uguaglianza e giustizia sociale aveva guidato il cammino dello *Stròlegb* (1975) di Franco Loi, che di recente si è anch'egli provato in una passeggiata tra i ricordi, cavandone uno smisurato romanzo in versi: *L'angel* (1994). Se *Stròlegb* si chiudeva dinanzi alle soglie di casa, dopo una lunga volata per le strade della Milano liberata, punteggiate di stracci rossi, balere, fucili e partite di calcio, *L'angel* si apre alle voci del passato familiare. Ora buongiorno vuol dire buongiorno nel colnese materno e nel genovese paterno, mentre il milanese – un tempo fraterna lingua franca di barriera – stinge a semplice velatura, zeppa di italianismi astratti. L'angelo è tale perché custode di una memoria insieme personale e collettiva, pittrice di suggestivi momenti corali (specie nell'infanzia ligure). E tuttavia i paradisi del ricordo non di rado fanno rimpiangere i geli infernali di *Stròlegb*. Più coinvolgenti appaiono i luoghi in cui gli scanditi endecasillabi giambici tornano sui nodi storici e sociali del secondo Novecento, investendoli con epica veemenza. Ma in fin dei conti è vano leggere questo Loi, come avrebbe voluto Fortini, «contro il suo dialetto, contro l'elegia e la nostalgia, la melodia e la tenerezza». Meglio, allora, rivolgersi all'aereo e provenzaleggiante gnomismo dei testi brevi (cfr. in ultimo *Amur del temp*, 1999).

Evita per parte sua di mettersi in scena Tonino Guerra, che in alcuni poemetti ha disegnato indimenticabili figure di anziani, sopravvissuti tra le macerie di un passato rurale. Ne *L'ört ad Liséo* (1989), in un villaggio abbandonato d'Appennino un contadino

ottantenne coltiva invano, con intatta *lenteur*, la propria sapienza, salvando l'orto dal polverone di Chernobyl. Sarà però una talpa, saranno mille talpe, a minare simbolicamente dal profondo l'universo di Liséo. Nell'ultima scena, dinanzi al vecchio mai domo e pure sconfitto, una notte di luna dà alle erbe e ai frutti dell'orto «la faza bièncà di mórt». Un'impronta funebre segna in effetti numerosi paesaggi della migliore lirica dialettale novecentesca. Tra essi, il più impressionante è senz'altro il «païse»-incubo alto sui burroni e assalito da un vento furioso nel quale Albino Pierro ha situato un petrarchismo raggelato, che a tratti si apre a narrazioni di aspra materialità, trascolorante nell'allucinazione. L'ancestrale solitudine di questa *waste land* lucana precede varie esperienze più recenti, dalle desolazioni alpestri del monregalese Remigio Bertolino ai mortuari incanti palustri del veneto Sandro Zanotto. Altrettanto spettrale riesce a essere persino la periferia napoletana, nelle misere e piovose albe di Achille Serraio (di cui si veda il complessivo *La draga le cose*, 1997): ore di serrande abbassate, febbri e addii, visitate dalla muta ombra paterna.

Dinanzi a queste asciuttezze cimiteriali, la cascata di parole degli ossessivi monologhi di Raffaello Baldini parrebbe disporsi ai bordi opposti della scacchiera. In realtà, il poeta di Santarcangelo non fa che documentare il progressivo esaurimento delle medesime realtà, ma cogliendolo dall'interno e *in praesentia*. Agisce plasmando dei nevrotici solitari, assillati da occasioni perdute e posseduti da un'impetuosa volontà di comunicare. I kafkiani effetti di straniamento che derivano da questa «mimica mentale» (Giudici) appaiono tanto più singolari se si pensa che a essere sfigurato è appunto il buon vecchio paese, coi suoi caffè, le botteghe, il tinello marron. Nell'ultima raccolta, *Ciacri* (2000), l'entropia borghigiana è esaltata dalla scelta di affidare ogni poemetto a una voce diversa (fornai, baristi, mogli alla spesa...). La logorrea inscenata somiglia a un fiume lutulento, sul quale galleggiano i resti di una civiltà stordita dinanzi alla modernità affaristica. La tensione cresce a dismisura insieme al moltiplicarsi delle domande, con infinite variazioni sul nulla quotidiano, a restituire una concretezza dell'incomunicabilità da cui i versi di Baldini acquistano una forza grottesca e lacerante.

Ancora una volta, dunque, la poesia in dialetto si rivela una fucina straordinaria di maschere popolari, dietro le quali l'autore si mimetizza. Certo, in Baldini il grado di ambiguità è assai mag-

giore di quello che può correre, poniamo, tra Porta e il Marchionn. C'è poi un altro aspetto per il quale nel poeta romagnolo traluce una caratteristica della lirica vernacolare, tradizionale feudo del buonumore: leggendo le sue poesie capita di sorridere, sia pure a denti stretti. Lascia da pensare che un tratto così banale si opponga alla realtà di quasi tutta la poesia dialettale contemporanea, rappresentando – oltre che una vistosa controprova del dilagare dell'approccio «funebre» – un sintomo dell'asfissia di sottogeneri vitali ancora poco tempo fa. Se il filone erotico sopravvive in forma estemporanea (ad esempio nel calabrese Maffia), una tempesta ha spazzato via i versi giocosi, la satira e soprattutto la poesia impegnata, che negli anni Sessanta e Settanta aveva conosciuto una vigorosa riviviscenza. L'impeto nerudiano a dare voce a chi non l'aveva, attecchì allora soprattutto nelle aree più arretrate del paese, con risultati in gran parte da vagliare ma che in più di un caso (Buttitta, Cali, Masala, Bodrero, Zanier) appaiono non trascurabili. Un grano di populismo è d'altronde già racchiuso nello sguardo stesso del neodialettale al proprio umile *milieu* di provenienza, non senza rivendicazioni localistiche, che tuttavia (e significativamente) solo in sporadiche occasioni si sono saldate ai fermenti autonomistici sorti al Nord negli anni Novanta.

A ogni modo, il tramonto dell'*engagement* vernacolare sembra dovuto a ragioni di natura schiettamente sociologica: si sta definitivamente chiudendo il secolo scarso in cui il dialetto in Italia è stato davvero e soprattutto la lingua dei vinti. Resta da vedere cosa accadrà – per riprendere un'uscita di Baldini – se e quando smetteranno di succedere cose in dialetto. Quando, come scrive il ligure Bertolani in *Libi* (2001) traducendo Sereni, «avóia davéo / g'èn andà via tuti», e non torneranno più. Scrivere in un codice del quale non si possiede una competenza neppure passiva, equivale a scrivere in latino. Naturalmente nulla impedisce di essere grandi aedi in lingue morte, ma certo sin d'ora si fatica a immaginare la comparsa di un giovane poeta in meneghino. Lo stesso Loi è innanzitutto cantore del suo quartiere natio, il Casoretto, e della sarabanda di accenti che vi s'incontravano. E di fatto i lirici milanesi più noti, Consonni e Marelli, impiegano varietà brianzole. In questo senso, si capisce perché Brevini abbia intitolato l'ultima sezione della sua antologia *La dialettalità postuma*.

D'altro canto, lo si è detto, in tanti angoli della penisola il

dialetto tiene egregiamente. Non è davvero un caso se oggi i centri più dinamici di poesia e cultura dialettale si dispongono ai margini estremi del Nord, sorretti dalla vivacità delle istituzioni locali: siano la Mondovì di Regis, Barbafiore e Bertolino, la romagnola Santarcangelo o i molti *fogolars* del Friuli, dove spiccano i nomi di Giacomini e Vallerugo. Proprio in queste e altre zone di competenza forte e diffusa, con ragguardevole coincidenza, allignano le scritture più spericolate. In Veneto, ad esempio, l'approccio sperimentale – già tentato da Calzavara – si ripresenta in Ruffato e Zanzotto, e sempre marchiato a fuoco dallo stigma della viscerosità, che appena al di là del confine lombardo, a Sirmione, dà il nerbo anche ai versi di Franca Grisoni. In un poeta del calibro di Zanzotto, il dialetto – «filigrana interna» dei testi in lingua – è esploso dagli anni Settanta, ora come veneziano illustre, ora come infantile «petèl», ora come scandaglio per una villoniana rievocazione di persone e mestieri scomparsi. Negli ultimi testi, l'abbraccio dei «vidison Jekyll-Hide», le splendide parassitarie vitalbe, sigilla il tempo del superfluo, svettando sul giallo festoso dei casuali topinambur e il sanguinoso oblio dei «papaveri stragiferi».

Altrettanto libere e temerarie sono state le scelte di alcuni autori radicati nella *couche* ancor viva e dinamica delle città del Sud. Se Maffia o Serrao (e prima ancora Pierro) compiono la mossa tipica del dialettale odierno, scrivendo da una metropoli, Roma, con le parole di una giovinezza d'altrove, Mauro Marè si è affidato a un romanesco fangoso, gonfio di trovate e neologismi: degno pennello della «Bbabbilogna» di gloria e fiacca dipinta col fuoco in *Controcure* (1993). Tiene il passo con la violenza espressiva di Marè, sorpassandolo anzi in una Piedigrotta d'invenzioni linguistiche Mariano Bàino, che in *Ônne 'e terra* (1994) getta il napoletano in una vorticoso centrifuga, a bagno con mille parlate, su fondali tetri del tutto dimentichi della solare cartolina partenopea. Nelle prove di Bàino, già membro del «Gruppo '93», sia pur estremizzato si avverte un ricorso al dialetto che non si nega al confronto con la baronda dei linguaggi attuali. In quest'ottica, la via maestra l'ha forse tracciata la musica, che negli anni Novanta non ha esitato a tuffarsi nell'onda «etnica» mondiale recuperando le più disparate varietà locali. Non si tratta soltanto di registrare la rinnovata vitalità di tradizioni musicali antichissime: come la pizzica, immortalata da Edoardo Winspeare in *Sangue vivo* (1999), un film di singolare in-

tensità, girato in salentino stretto (coi sottotitoli). È da rimarcare, piuttosto, come attraverso le contaminazioni più impure e spregiudicate il *folk* vada ritrovando un insperato contatto col pubblico più giovane. Nelle danze alpine dei Lou Dalfin, cantate rigorosamente in occitano, alla ghironda non risponde l'orso ammaestrato, ma il tuono dei bassi.

I CIRCUITI
DEL DISCORSO POETICO
Le riviste: il paradosso
di chi scrive
senza leggere
di Federico Bona

Tre i livelli tematici dei periodici di poesia: testate che si occupano "accademicamente" di critica e di poeti ormai canonizzati, riviste che ospitano le nuove leve e periodici consacrati agli esordienti tout court; senza poi dimenticare l'esplosione di siti su Internet. Fa eccezione «Poesia» edita da Crocetti e ormai giunta al quattordicesimo anno di vita: unica rivista realmente attestata presso il pubblico non specialistico, divulgativa, capace di offrire una visuale panoramica sui modi dell'espressione poetica contemporanea.

Circoscrivere l'area delle riviste di poesia tra i periodici di «letteratura», «arti» o «cultura» è di per sé un'impresa. E affidarsi a un criterio meramente quantitativo, considerando cioè solo quelle che dedicano il maggior numero delle loro pagine ai testi poetici o alla loro analisi, significa comunque affrontare una seconda questione: il numero di testate elencabili è enorme. Il criterio più produttivo per sbizzare un quadro sembra perciò quello di raggrupparle secondo i diversi atteggiamenti che assumono nei confronti del tema, prendendo a rapido esempio le riviste più significative.

La quantità di testate esistenti, però, introduce un paradosso da non ignorare. Basta improvvisare un calcolo anche rozzo per rendersi conto che, moltiplicando un numero stimato di circa 400 riviste di poesia per un venduto medio forse di 200 copie, otteniamo un pubblico di ben 80.000 lettori. Eppure, ci si lamenta che in Italia si legge poco, e che la poesia non venda è un *refrain* ormai stucchevole. In realtà, guardando la questione dal punto di vista dei libri, bisogna considerare il numero limitato di collane (e di titoli annui per collana) di poesia e ricordare che un best seller, in questo settore, supera ben difficilmente le 2.000 copie (esclusi gli eccentrici «Miti poesia» di Mondadori, ovviamente): una stima

a occhio ci porta perciò a un venduto annuale di libri di poesia intorno alle 30.000 unità. Cifre molto approssimative, chiaro, ma che se anche fossero sopra o sotto stimate rendono conto di una proporzione evidente.

Dunque, cosa accade? Una spiegazione sembra venire proprio dalla promessa divisione in gruppi delle riviste. A fronte, infatti, di una ventina di periodici confezionati da operatori noti (docenti e ricercatori universitari, poeti stessi, curatori d'antologie, critici), la gran parte delle riviste è realizzata da appassionati o piccoli circoli culturali e dedicata agli esordienti. Risultato? Quel pubblico di 80.000 consumatori di poesia coincide in buona misura con gli aspiranti autori, che comprano le «loro» riviste per riconoscersi in una *koiné* culturale, per seguire il percorso di ambizioni e sogni personali o, più semplicemente, per verificare se sono stati pubblicati, e ne incoraggiano l'acquisto presso conoscenti, familiari, amici che possano ammirarne la «canonizzazione» in poeti, in qualche modo, laureati. In altre parole, si tratta di un pubblico misto di lettori non abituali di poesia e di aspiranti poeti che si autocomprano e si autoleggono e non acquistano (né, presumibilmente, leggono, al di là delle antologizzazioni scolastiche) i libri di poesia. Una forma di autoctonia culturale, insomma, che non ha giudiciose ricadute sui circuiti ufficiali dell'editoria e che dà ragione a uno degli stereotipi più diffusi delle lettere italiane, da sempre misurato dalle redazioni delle case editrici: ci sono più persone con un manoscritto inedito nel cassetto che lettori. Ma veniamo più da vicino all'analisi delle riviste. Di diversa periodicità, che varia dal mensile (molto raro, almeno per lo sforzo economico e organizzativo-redazionale che implica) al semestrale, propongono una differente composizione di saggistica, recensione di libri e pubblicazione di testi; questi ultimi, a loro volta, sono assemblati in percentuali diverse tra antologizzazioni e inediti di poeti «già pubblicati» e inediti di aspiranti autori. E se questo diverso missaggio di materiali potrebbe a ragione costituirsi come criterio di divisione in gruppi delle riviste, sembra comunque preferibile un taglio differente, che però andrà spesso a braccetto con questo. L'idea è che esistano almeno tre livelli «tematici» dei periodici di poesia: in primo luogo, le testate che si occupano «accademicamente» di critica, che trattano di poeti ormai canonizzati e raccolgono gli interventi di una cerchia di critici riconosciuti e scrittori; in secondo

luogo, le riviste che, pur in qualche modo apparentate nell'approccio alle precedenti, si occupano delle nuove leve (sempre, comunque, autori pubblicati, o in via di pubblicazione, o con una voce abbastanza definita da poter essere riconosciuti come pubblicabili); in terzo luogo, i periodici consacrati agli esordienti *tout court*; infine, contiguo a questa fascia, il fenomeno Internet, sempre più dirompente, che ha decisamente cambiato le carte in tavola quando si tratta di aspiranti autori. Muovendoci dall'inizio alla fine di questa sistematizzazione, muta in genere la proporzione d'assemblaggio dei diversi materiali. Semplificando: gli interventi critici decrescono dal massimo al minimo e la presenza di testi di autori esordienti cresce dal tasso minimo fino a riempire l'intera rivista. I testi di autori noti e le recensioni di libri, invece, fluttuano, pur restando di massima più numerosi nelle prime due categorie e meno, se non assenti del tutto, nell'ultima.

In tutto ciò, un discorso a parte merita «Poesia», edita da Crocetti. Mensile, giunta ormai al quattordicesimo anno di vita, distribuita in edicola, vanta una tiratura di 20.000 copie: una continuità e una visibilità che la rendono pressoché l'unica rivista di poesia realmente attestata presso il pubblico non specialistico. Il segreto della sua sfida e del suo successo stanno nell'atteggiamento che essa assume nei confronti della materia. Divulgativa, scritta in un linguaggio semplice o quantomeno non da «iniziati», senza però rinunciare a utilizzare strumenti critici elaborati, offre una visuale panoramica sui modi dell'espressione poetica contemporanea. La copertina è dedicata a un autore quasi sempre vivente e quasi sempre straniero, ormai canonizzato nel suo Paese ma spesso poco noto da noi, presentato all'interno della rivista da un saggio che inquadra il lavoro di una vita, seguito da una nutrita antologizzazione di versi. È proprio qui sta uno dei meriti della testata: nel sapiente dosaggio dei due tipi di materiali, in maniera che nessuno dei due prevarichi l'altro, ma si completino a vicenda. La modalità di presentazione-antologizzazione si ripete poi all'interno di ciascun numero per i poeti italiani che abbiano appena pubblicato o siano in procinto di pubblicare una raccolta di versi, fino a spingersi alle ultime generazioni, che trovano spazio in diversi modi nella struttura del mensile. Solo per essi il peso della parte antologica diventa preponderante. Con il contorno di autori storici italiani e stranieri, oltre alle rubriche che segnalano nuovi libri teorici o poetici, cia-

scun numero assume profondità prospettica; messi in serie, un fascicolo dopo l'altro, sfiorano invece lo spirito di un'enciclopedia.

Diverso il discorso per quelle che abbiamo chiamato riviste «accademiche». Qui, le pagine sono occupate da testi di riflessione critica e l'antologizzazione è pressoché nulla: stralci di poesia vengono inseriti, spesso, soltanto nel corpo del discorso. Autori e redattori hanno radici accademiche o curriculum critici di tutto rispetto e, se non bastasse, altri nomi dello stesso spessore appaiono nel colophon come «comitato di redazione» o «di consulenza», a garanzia della serietà della testata. I saggi utilizzano un linguaggio specialistico non mediato e riportano in coda un ricco apparato di note e bibliografia. In questo settore, si possono citare «Testuale» (semestrale, Anterem edizioni), particolarmente attento alla poesia degli ultimi trent'anni anche se non tralascia, almeno a titolo di sfondo, di andare più indietro. Gli interventi, che si succedono senza soluzione di continuità, sono in genere rivolti ad approfondire singoli problemi di poeticità. Qualche esempio di saggio? *Fuori luogo. Radice ed erranza in Milo De Angelis, Giampiero Neri, Ida Travi*, o *Il senso delle figure in «Latitudine» di Guido Oldani*. Più articolata al suo interno appare invece «Semicerchio» (semestrale, Le lettere), che si propone come «Rivista di poesia comparata». Qui, oltre allo spazio per interventi critici mirati, si ritagliano una piccola visibilità anche alcuni testi e, soprattutto, è prevista una vasta sezione di «Recensioni». In essa, oltre ai volumi di poesia, si dà spazio a un ampio e utile regesto di riviste italiane e straniere, indicando di cosa trattano nell'ultimo numero disponibile. La sezione riservata ai testi cresce ancor più, infine, all'interno di «La clessidra» (semestrale, Joker), tanto da collocarli in apertura di rivista, privi di qualsiasi mediazione critica, seguiti dalle imprescindibili sezioni di interventi e recensioni.

Seguendo il filo della scansione in gruppi, meno netta di quanto forzatamente lasci credere la schematizzazione, arriviamo alle riviste che scelgono di puntare più decisamente verso la generazione più giovane assumendo, di solito, un tono critico meno paludato, pur restando in una *mise* stilistica che permetta di riconoscere i suoi autori come saggisti «affidabili». Prima fra tutte va ricordata «Atelier» (trimestrale, Edizioni Atelier), che già dal nome si propone come laboratorio per cercare nuove vie poetiche perché, secondo gli intenti e con Fortini, «chi non sceglie una tradi-

zione si limita a seguirla». Al suo interno non manca perciò mai una sezione dedicata a un poeta cruciale del nostro Novecento, sia esso Quasimodo, Jahier, Bertolucci o Gatto, affiancata da un'altra sezione di «Saggi» che meno distesamente affronta altri autori del nostro canone. Tutto ciò costituisce la necessaria quinta per presentare le «Voci» nuove, di cui si danno stralci di raccolte poetiche introdotte da una breve scheda critica. Per finire, in «Letture» troviamo le recensioni dei nuovi libri di poesia. In fatto di stile, la rivista sceglie un linguaggio ancora di chiara derivazione accademica, anche se dà spazio a un periodare più aperto e, almeno lessicalmente, prova a scendere verso il non-specialistico. Cosa che riesce ancor meglio, nei brevi spazi dedicati al suo interno alla critica, a «ClanDestino» (trimestrale, La nuova agape). Discorso simile vale per due testate che danno ospitalità anche alla narrativa: «Galleria» (quadrimestrale, Salvatore Sciascia editore) e «Idra» (semestrale, Marcos y Marcos) che scelgono di ridurre al minimo la parte di recensione-saggistica.

Chiudendo la traiettoria si giunge quindi alle riviste che si occupano di esordienti *tout court*. Il settore, amplissimo, presenta diverse tendenze: c'è chi pratica stratagemmi come quello di affiancare poeti canonizzati a perfetti sconosciuti, contrabbandandoli come affini, chi introduce le poesie degli esordienti con un roboante soffietto critico che ammicca alla saggistica «alta», chi, infine, pubblica unicamente i testi, senza interventi di contorno. Anche gli intenti coprono ogni sfumatura, dai genuini tentativi di proporsi come luogo franco contro l'immobilità del mercato, siano essi ingenui o sostenuti da una certa capacità di discriminare il meglio di un fare poetico spesso non rifinito, alle più ciniche operazioni costruite sulle spalle di chi sogna di sentirsi autore. In questo settore, non vale snocciolare troppi nomi: visto il panorama, qualsiasi esemplificazione sembrerebbe ingiusta o, in altri casi, derisoria. L'unica eccezione va fatta per «Ellin Selae» (bimestrale, Ellin Selae), che si distingue senz'altro per la lunga militanza (è nata nel 1991), la vivacità e l'enorme sforzo di visibilità. Al suo interno, oltre ai testi poetici, trova spazio anche la narrativa. In entrambi i casi, il materiale pubblicato sembra genuinamente indicativo del livello medio degli aspiranti autori: a punte anche apprezzabili, pur se spesso segnate da una chiara necessità di ripensamento e rielaborazione, corrispondono pesanti cadute. La cosa si fa anche più

evidente nel settore della poesia, dove la carenza di cognizioni basilari di metrica o ritmo, fondamentali anche quando si sceglie il verso libero, dà a volte vita a liriche imbarazzanti. «Ellin Selaë», che opera comunque una coscienziosa selezione del materiale, ha peraltro, il merito di riservare una rubrica, «Il vaso di Pandora», a giudizi e critiche sul materiale ricevuto, pubblicato e non, espressi da «lettori volontari» (la testata diventa perciò anche laboratorio di scrittura critica, oltre che creativa). Ancor più efficace la sezione «Erato vs. Calliope» dove il dialogo tra l'unica voce critica e gli aspiranti poeti diventa più serrato. E se qui il giudizio è sempre articolato con intelligenza, spesso è anche duro, senza mezzi termini, pur non cedendo mai all'esercizio compiaciuto della stroncatura, in modo da porsi come termine di raffronto per una crescita. Ciò che colpisce è che, spesso, la cosa non è affatto ben accetta. E il risentimento dei recensiti per l'offesa recata alla loro opera incompresa diventa un secondo utile paradigma per capire il popolo degli esordienti. Non per niente, la voglia di apparire che li anima è proprio il punto su cui fanno leva altre riviste, fino a giungere a pubblicare, accanto al testo, la foto del poeta.

Non diversa la situazione di Internet, con l'aggravante che lo strumento si presta alla deriva acritica più assoluta. Oltre alla proliferazione, già sin dagli inizi, di «pagine personali» per presentare la propria opera, si stanno diffondendo a macchia d'olio i siti che raccolgono opere d'esordienti: una crescita che negli ultimi mesi è diventata esponenziale e che meriterebbe un'analisi a parte, da compiersi però quando il quadro si sarà stabilizzato. Per intanto, qui, basti rilevare che la corsa è a raccogliere il numero più alto possibile di scritti, senza effettuare una benché minima sfrondata critica, neanche quando lo si vuol lasciar credere. Ciononostante, e paradossalmente, molti siti si propongono come «canale» tra lo sconosciuto di talento e una editoria che non è più in grado di selezionare le nuove voci. Tra gli altri, per rendersi conto dello stato dell'arte, si vedano «Il club dei poeti» (www.clubpoeti.it), «Biblioteca» (<http://members.xoom.it/biblioteca>) o «La vetrina» (o «Il rifugio», il nome non è costante) dei poeti (<http://rifugio.freeweb.supereva.it/schede/vetrina.htm?p>, ma si ritrova anche ad altri indirizzi-specchio), che raccoglie schede di autori rimandando, per le opere, alle loro pagine personali.

Una semplice campionatura dei testi che si moltiplicano su

Internet e sulle riviste cartacee per esordienti, mostrando come si comporti la base nel fare poesia oggi, basta a chiudere il cerchio del ragionamento. In essi, infatti, prevale una visione del poetare come sfogo intimistico: i versi sono il miglior veicolo per restituire ansie, preoccupazioni o dolori del proprio animo. E riescono a farlo grazie alla scelta, nelle forme, di un ungarrettismo d'accatto, pretesto insensato e acritico per un andare a capo capriccioso e, pretenziosamente, evocativo. Se la poesia è intesa in questo modo, leggere diventa inutile: perché dovrei interessarmi più di tanto agli sfoghi altrui? E cosa ne potrei imparare, in un eventuale tentativo di confrontare o migliorare la mia arte poetica? Lavorare su se stessi, sulla propria visione di sé, arroccati nella propria solitudine, è senz'altro il comportamento preferibile. Spiegazione che rischia di apparire semplicistica, certo, ma è sufficiente a motivare in gran parte perché, a fronte di un mercato editoriale contratto, la versificazione mantenga un grande ascendente presso gli autori senza produrne altrettanto presso i lettori.

I CIRCUITI
DEL DISCORSO POETICO
Un'editoria
poco normale

di Umberto Fiori

Per la poesia l'equazione «diffusione nazionale = qualità» sembra essere un parametro di valutazione troppo sbrigativo. Non c'è infatti alcuna garanzia che una nuova raccolta solo perché pubblicata da un grande editore interessi un pubblico più esteso di quello raggiunto da un editore minore. Ciò che conta davvero non è certo un dato rozzamente quantitativo (il numero delle copie vendute) quanto il prestigio della tradizione su cui può contare il testo. Un prestigio costruitosi nel corso dei decenni sulla qualità delle opere pubblicate e sull'autorevolezza critica dei direttori e dei consulenti che hanno animato le numerose collane.

Nella Nota dei curatori premessa alla loro antologia *Poeti italiani 1945-1995*, Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi illustrano così il criterio secondo il quale sono stati selezionati gli autori degli ultimi anni: «Per le esperienze poetiche più recenti si è [...] stabilito di prendere in considerazione solo i poeti che entro il 1995 avessero pubblicato almeno una raccolta presso un editore a diffusione nazionale. Pur nella consapevolezza delle difficoltà che soprattutto l'ultima generazione ha incontrato nell'accedere a canali editoriali "normali", è sembrato doveroso offrire al lettore di un lavoro di questo genere la possibilità di verificare per suo conto il valore degli autori prescelti e la plausibilità delle tendenze individuate: una verifica che il "sommerso" dell'editoria a pagamento o dell'esoeditoria nelle sue varie forme non avrebbe potuto assolutamente consentire».

Nelle argomentazioni fornite – lo confesso – certi nessi logici continuano a sfuggirmi; una cosa però mi sembra chiara: questa Nota è un documento di non trascurabile interesse. Solo dieci o quindici anni prima, quale critico avrebbe tanto serenamente confessato di farsi orientare in modo decisivo, nelle sue scelte, dal prestigio puramente editoriale di certe opere? Quale critico avrebbe così incondizionatamente accreditato i canali editoriali

maggiori («normali»), liquidando il resto come «sommerso»? Quale critico avrebbe indicato nella «diffusione nazionale» la griglia preliminare al proprio giudizio sulla qualità e sul rilievo di un'opera poetica?

Come è noto, le scelte di Cucchi e Giovanardi non hanno riscosso grandi consensi; l'equazione «diffusione nazionale=qualità», in particolare, è parsa a molti un parametro troppo sbrigativo per valutare la poesia di questi ultimi anni. In effetti, a dispetto della sua apparente oggettività, il concetto stesso di «diffusione nazionale» è piuttosto discutibile, specie se applicato alla poesia. A che cosa si riferisce? Alla distribuzione di cui una certa casa editrice dispone? Alla sua posizione nel mercato? Sappiamo bene che altro è la capacità distributiva di un'azienda editoriale nel suo complesso, altro è l'effettiva presenza nelle librerie delle sue collane di poesia, e in particolare delle singole novità. Detto in termini più spicci: non c'è nessuna garanzia – specialmente oggi – che una nuova raccolta, per il solo fatto di essere pubblicata da Mondadori o da Einaudi, interessi un pubblico più esteso di quello raggiunto da un libro uscito presso un editore minore; senza parlare poi delle vendite. Oltretutto, è noto che alcuni piccoli e medi editori dispongono da tempo di una distribuzione nazionale piuttosto efficiente, e che la circolazione dei libri di poesia è comunque del tutto anomala rispetto ai modelli «normali».

Evidentemente, non è questo l'aspetto decisivo. Quando Cucchi e Giovanardi parlano di «diffusione nazionale» pensano in realtà a tre o quattro grandi editori. A fare della presenza nelle loro collane di poesia un elemento qualitativamente discriminante non è certo un dato rozzamente quantitativo come l'ampiezza della distribuzione, l'effettiva presenza nelle librerie di Cuneo, Viterbo, Enna, o – poniamo – il numero di copie vendute: è il prestigio di una tradizione.

Quel prestigio si è costruito, nel corso di decenni, sulla qualità delle opere pubblicate, sull'intelligenza e sull'autorevolezza critica dei direttori e dei consulenti che animavano le collane. Allo «Specchio» Mondadori, alla «bianca» Einaudi, alla «verde» Garzanti – per citare solo le principali – contribuivano più o meno direttamente figure del livello di un Sereni, di un Pasolini, di un Fortini; le scelte nascevano da ipotesi critiche meditate, di largo respiro, da un dibattito vivace e continuo; i cataloghi rispecchiavano ab-

bastanza fedelmente e tempestivamente quanto di meglio offriva la poesia contemporanea; la loro ampiezza li metteva in grado di dare spazio a una molteplicità di autori e di tendenze.

Cucchi e Giovanardi si comportano come se negli ultimi vent'anni la situazione fosse rimasta sostanzialmente immutata, come se le grandi collane fossero ancora lo specchio fedele (ed esclusivo) della poesia di oggi. D'altra parte, non possono negare «le difficoltà che soprattutto l'ultima generazione ha incontrato nell'accedere a canali editoriali "normali"».

Quali sono i motivi di queste difficoltà? Se cercassimo di approfondirli, risalendo la corrente del secondo Novecento poetico, ci troveremmo di fronte uno scenario forse un po' più complesso, articolato e contraddittorio di quello che ci viene proposto nel «Meridiano».

In «Poesia '94», Roberto Deidier delinea tre fasi di una storia dell'editoria italiana di poesia dal dopoguerra a oggi.

La prima, che arriva fino agli anni Sessanta, è caratterizzata – secondo Deidier – da un rapporto organico tra grandi collane e piccole case editrici. In quegli anni, editori minori come Scheiwiller svolgono la funzione di scopritori (o riscopritori) di autori e di opere di poesia, le loro iniziative sono spesso di stimolo agli editori maggiori. L'attenzione dei critici è assidua e a largo raggio, e non fa distinzione tra pubblicazioni «di serie A» e «di serie B»: gli esordienti vengono presi in considerazione (per stroncarli, magari) senza pregiudizi editoriali.

La seconda fase corrisponde al cosiddetto «boom» della poesia, e coincide – grosso modo – con il decennio 1970-1980. In questo periodo, scrive Deidier, «i piccoli editori iniziavano a perdere la loro funzione storica, al punto da chiudere, trasformarsi o cessare di pubblicare esordienti, mentre le collane di Feltrinelli, Einaudi, Guanda mostravano improvvisamente aperture insolite». Nel 1974 Einaudi accoglieva l'opera prima di Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, nella collana bianca, nel 1976 Maurizio Cucchi pubblicava il suo primo libro, *Il disperso*, direttamente nello «Specchio» Mondadori; nel 1980 Valerio Magrelli, giovanissimo, esordiva da Feltrinelli con *Ora serrata retinae*. E si potrebbero fare altri esempi.

Al nuovo scenario editoriale corrisponde in quegli anni un mutamento significativo che investe il pubblico e la circolazione

dei libri di versi. *Readings*, festival, iniziative spettacolari di vario genere cominciano ad affiancarsi alla lettura «privata». Senza perdere del tutto i suoi caratteri elitari, la poesia italiana sta raggiungendo nuovi lettori, in un clima di grande fermento intellettuale e di rapida crescita culturale.

Negli anni Ottanta – terza fase di questa vicenda – il «boom» della poesia è in riflusso. Ma in riflusso è, più in generale, l'interesse per la cultura, per l'arte, per la politica. È la stagione del disimpegno, nella quale mette profonde radici anche in Italia l'antintellectualismo di cui si stanno oggi raccogliendo i frutti. La poesia ne fa le spese più di altri generi letterari. Certo, le grandi case editrici continuano a pubblicare libri di versi, ma gli spazi si restringono progressivamente, soprattutto per gli autori esordienti, o addirittura si chiudono, come nel caso di Feltrinelli. Per la prima volta nella storia dell'industria culturale italiana, i problemi di bilancio e di marketing affiorano clamorosamente in primo piano, spesso offuscando le questioni più propriamente letterarie. Le istanze del «mercato» colonizzano il senso comune, irridendo ogni altro valore come futile e parassitario. La poesia scopre di essere un ramo dell'editoria, fonte di scarsissimi profitti quando non di perdite, un fiore all'occhiello sempre più scomodo e sempre meno prestigioso.

Il decennio successivo – quello appena trascorso – vede una intensificazione delle tendenze descritte. Il credito della poesia scende ai minimi storici. Quotidiani e settimanali arrivano a ridurre pressoché a zero le recensioni di nuovi libri di versi (compresi quelli «a diffusione nazionale»), gli spazi editoriali si restringono ulteriormente. Oltre ai classici e ai nomi più eminenti del Novecento, le grandi collane superstiti continuano a pubblicare – col contagocce – quasi soltanto i libri di poeti emersi al più tardi nei primi anni Ottanta: gli esordi accreditati dai canali «normali» sono pochi, e spesso hanno scarso seguito presso la critica e i lettori. Se dovessimo basarci sui cataloghi delle grandi case editrici, saremmo portati a concludere che negli ultimi vent'anni – e si esclude il revival del dialetto – nella poesia italiana non sia successo niente di nuovo: la situazione è ibernata.

Chiunque abbia seguito la produzione in versi degli ultimi dieci-quindici anni sa che non è così. La fine di secolo si presenta, anzi, come un periodo di importanti trasformazioni; la più rilevante è forse l'acutizzarsi della crisi della Neoavanguardia e dello sperimentalismo, che avevano condizionato in modo decisivo la scena

italiana a partire dagli anni Sessanta. Tramontato il mito del Moderno, e in assenza di nuove poetiche dominanti, il panorama si apre, si arricchisce di esperienze diverse. Sono scritture che si muovono ormai ciascuna sulle proprie gambe, allo scoperto, senza il fuoco di protezione di ideologie ed estetiche «di squadra». I nomi più rappresentativi di questa fase sono ormai ben noti a lettori e critici, ma sarebbe inutile cercarli nei cataloghi delle grandi collane. A registrare i fermenti poetici degli anni Novanta – meno appariscenti di quelli dei decenni passati, ma non meno rilevanti – è un arcipelogo di piccole e piccolissime case editrici sparse in tutta la penisola: Crocetti, Jaca Book, Marcos y Marcos, Marsilio, Sestante, Empirìa, Donzelli, Pegaso, Campanotto, Book, Fazi, e molte altre che non possiamo elencare.

Dal punto di vista del mercato, il revival della piccola editoria poetica non è certo un dato macroscopico; resta comunque un sintomo dell'incapacità delle grandi collane – tutte ripiegate «in difesa», e ridotte all'osso da tagli e ristrutturazioni – di dare conto dei mutamenti in corso.

Probabilmente il pubblico della poesia non è cresciuto in questi anni, ma non è neppure diminuito quanto farebbero pensare certe strette editoriali. Numeri non ne ho; e se anche li avessi, direbbero poco su un mercato «di nicchia» come questo. Più che contare i consumatori di versi, sarebbe forse utile capire chi siano oggi i lettori di poesia – soprattutto quelli nuovi, o potenziali – e come siano cambiati. Le rare novità proposte dalle grandi collane sembrano rivolgersi al pubblico di dieci-quindici anni fa; chi, come Bompiani con la collana «InVersi» (diretta da Aldo Nove), ha cercato di identificare un nuovo target «giovanile» della poesia e ha cercato di sedurlo con proposte tardo-avanguardistiche in veste pop, ha dovuto prontamente ricredersi. Nonostante la «diffusione nazionale» e il massiccio sostegno pubblicitario e giornalistico, gli autori proposti da Nove hanno riscosso interesse e consensi assai inferiori a quelli di cui da tempo godono poeti confinati nel cosiddetto «sommerso». Evidentemente, la circolazione della poesia italiana di oggi passa per canali sempre meno «normali».

I CIRCUITI
DEL DISCORSO POETICO
L'ospitalità
della scuola
di Carlo Minoia

Nella scuola italiana lo studio della poesia novecentesca tende a concludersi con Montale, tanto che la qualità della trattazione delle esperienze poetiche degli ultimi decenni fornita dai libri di testo sembra non incidere sulla loro accoglienza da parte degli insegnanti. Nonostante molti manuali ne offrano gli strumenti, non si sono ancora affermati poeti recenti che nella scuola siano considerati oggetto di studio alla stregua dei narratori coevi.

L'attimo fuggente, il film del regista Peter Weir uscito nel 1989 (ma ambientato negli anni che precedono la contestazione giovanile), scatenò per qualche tempo entusiasmi pedagogici libertari. Chi allora lavorava come insegnante nella scuola potrà ricordare come schiere di studenti e di genitori avessero apprezzato l'indicazione data dal professor Keating (Robin Williams) ai suoi allievi di strappare dal libro di testo e di gettare via le prime decine di pagine su metrica e altri aspetti «tecnici» del linguaggio poetico per passare subito all'ebbrezza del contatto diretto fra anime. Su quanto in realtà sia discutibile, al di là dell'efficacia sul piano spettacolare, il metodo formativo proposto dal melodrammatico professore del film è inutile che mi dilunghi: mi fa piacere ricordare un magistrale, è il caso di usare questo aggettivo, intervento al riguardo di Anna De Palma uscito su «Belfagor» proprio quando *L'attimo fuggente* furoreggiava.

È tuttavia doveroso riconoscere che, almeno all'interno della finzione filmica, il buon Keating-Williams ottiene due risultati non da poco: i suoi studenti si appassionano alla lettura della poesia e ricorrono a gesti trasgressivi solo per difendere la libertà di pensiero. Constatato rapidamente che nelle scuole italiane gli studenti salgono sì in piedi sui banchi, ma generalmente non per-

ché animati da nobili motivazioni ideali, qui preme di più cercare di capire se i nostri libri di testo sono strumenti adatti per conseguire almeno il primo obiettivo. L'editoria scolastica da un lato riflette le tendenze presenti nel mondo della scuola, ma dall'altro, e in almeno pari misura, le promuove. È necessario premettere che la ricognizione riguarderà solo opere scolastiche indirizzate al biennio e al triennio e che procederà per campionature, vista la difficoltà di avere interamente a disposizione una produzione editoriale quanto mai vasta.

Già a un primo sommario esame risalta con chiarezza che per la poesia esiste un «canone scolastico» ormai abbastanza ben delineato fino a Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo e comune a biennio e triennio. È proprio a partire dall'Ermetismo, e cioè dal problema di definirne i confini, di quali autori farvi rientrare e di quali antologizzare, che le scelte incominciano a differenziarsi in modo molto più consistente da un'opera scolastica all'altra. A questo aspetto, dunque, sarà bene più avanti dedicare particolare attenzione.

Un secondo dato che si coglie immediatamente è il sempre più marcato abbandono di un'organizzazione su base storico-cronologica degli autori e dei testi nelle antologie destinate al biennio, organizzazione che, invece e comprensibilmente, almeno per ora continua a costituire l'assetto di fondo nelle opere per il triennio. Una sorta di iconoclastico rigetto per lo storicismo sta rischiando di far naufragare nella scuola il concetto stesso di storia, e questo purtroppo è un naufragio senza allegria fedelmente testimoniato da molti libri di testo. La didattica degli ultimi anni mira a far acquisire agli studenti capacità di analisi dei testi in sé e per sé (le «competenze», nel linguaggio dei documenti ministeriali), secondo una versione molto semplificata ma al tempo stesso estremizzata delle varie correnti formalistiche ecletticamente combinate, e questa tendenza è oggi decisamente predominante nel biennio.

Ma poiché un libro di testo una qualche scansione la deve pur avere e anche il tecnicismo più esasperato non può esimersi del tutto da un centro gravitazionale altro da sé, scartata la scansione in periodi storici, per la poesia lirica l'orientamento più diffuso nelle antologie del biennio è di sostituirla con quella per temi. Per inciso: la narrativa e la prosa in genere risultano più fortunate perché hanno potuto avvalersi di una articolazione per generi che ha fondamenti teorici decisamente meno labili (almeno nei limiti

di questo ambito specifico di applicazione). Una più o meno accentuata organizzazione per temi della parte dedicata alla poesia lirica caratterizza anche le uscite del 2001, in particolare Boni-Casati-Russo, *In forma di...* e De Simone-Gusmini, *Percorsi testuali tra ieri e oggi*.

Il quadro generale appena delineato rende ancora più interessante il caso per molti aspetti in controtendenza dell'antologia per il biennio che ha segnato il maggior successo di adozioni negli ultimi anni: *Quattro colori*, di Mariotti-Sclafani-Stancarelli. Gli elementi di interesse sono tre: l'organizzazione della materia, gli strumenti che consentono la contestualizzazione, la scelta di autori e testi.

La prima edizione, del 1996, esce in un momento in cui la nuova didattica modulare per obiettivi di competenza, già presente nel biennio in misura minoritaria, sta intraprendendo la sua ascesa egemonica, ma non è ancora dominante. L'opera fotografa questa fase: gli autori e i testi compaiono raggruppati in sezioni la cui successione rispetta rigorosamente l'ordine cronologico, in fondo ancora rassicurante per molti insegnanti. Si incomincia con Francesco d'Assisi e poi via via fino a Carmelo Aliberti. Ogni sezione è illustrata, in qualche modo contestualizzata, da pagine di «Materiale informativo» che il più delle volte sono intitolate al periodo o al movimento corrispondente, ma che possono anche proporre come chiave di lettura privilegiata una sottolineatura tematica.

In quest'opera la prima metà del Novecento è ricca di materiale informativo. Di carattere storico più generale sono le pagine dedicate al periodo compreso fra le Avanguardie e l'Ermetismo, a cui si aggiungono quelle più mirate sui crepuscolari, sulle Avanguardie, sul Futurismo, sull'Ermetismo e quelle ancora più *ad hoc*: sulla parodia (in rapporto a Luciano Folgore) e sul *kitsch* (Gozzano). Ungaretti (collocato con sette poesie fra il blocco futurista e le cinque poesie di Montale) non rimanda a nessun materiale informativo; Montale a uno intitolato *La cultura al caffè* e a un altro sul tema della figura femminile; a Saba (cinque poesie) è riservato materiale informativo sulla gallina e su come è nata *A mia moglie*. In compenso la seconda metà del Novecento propone, oltre a una presentazione storica generale come la prima, solo due materiali informativi, su temi e tecniche della poesia di Penna e sul Sessantotto.

I poeti antologizzati a partire dall'Ermetismo: accanto a

Gatto, Penna, Sereni, Pasolini, Giudici e, come stranieri, Brecht e Hikmet, appaiono Cattafi, Daria Menicanti e Aliberti. Una scelta con esclusioni e inclusioni che non sembrano sempre giustificate dalla necessità di proporre testi non troppo difficili e abordabili da studenti ancora poco attrezzati. E infatti la nuova edizione dell'opera, uscita nel 2000, prevede qualche aggiustamento: spariscono Gatto, Cattafi, Menicanti e Aliberti, perdono una poesia ciascuno Penna e Sereni, viene introdotto con un testo Mario Luzi. Circa il fatto che, a fronte di persistenti esclusioni clamorose, seguano poco meno di cinquanta pagine su *Canzone e poesia* (Dylan, Lennon, Mogol-Battisti, De André) qualche insegnante parruccone potrebbe avanzare considerazioni forse almeno in parte anche condivisibili.

Dall'esame di *Quattro colori* derivano due considerazioni di carattere più generale. La prima: per gli autori di opere scolastiche, anche di quelle per il triennio, non è facile non solo selezionare i poeti del secondo Novecento, ma anche elaborare una scansione (cronologica? per correnti e/o tendenze?) che consenta di evitare la pura e semplice schidionata di nomi, titoli e versi. Si tratta di una difficoltà oggettiva la cui radice è insita nello stesso oggetto di studio; vi si aggiunge la necessità di evitare sfumature troppo specialistiche e di non eccedere con il numero delle pagine.

La seconda: nei libri di testo (ma, si può supporre, anche nella realtà dell'insegnamento scolastico) la trattazione della poesia del secondo Novecento è in linea di massima meno curata e aggiornata di quella della narrativa. Quello italiano sarà anche un popolo di poeti, ma è risaputo che acquista e legge pochi libri di versi. La scuola e l'editoria scolastica non hanno ancora definito un canone neppure per la narrativa degli ultimi cinquant'anni, ma alcuni punti fermi ci sono: Calvino e Fenoglio in primo luogo, poi Primo Levi, Tomasi, Morante, Cassola, Sciascia, Bassani, Pasolini, da ultimo si stanno profilando Eco e Tabucchi. Un'opera scolastica che escludesse la gran parte di questi autori e che fosse rispettosa del canone solo fino agli anni Cinquanta non avrebbe successo; per la poesia, invece, è sufficiente corrispondere alle attese degli insegnanti fino al primo Montale e l'esclusione di autori come Luzi e Caproni, per limitarci a due nomi, abbiamo visto che non incide affatto sull'indice di gradimento. La poesia degli ultimi decenni non è, tranne lodevoli eccezioni, nelle attese dei docenti.

La riprova sta nell'accoglienza riservata all'antologia per il biennio di Ciocca-Ferri, *La tela del ragno*, che nella sua impostazione per temi (anche se prevede una sezione-carrellata sulla poesia nel tempo) rivela un'attenzione esemplare alla produzione poetica più recente per la capacità di coniugare completezza del quadro e leggibilità per gli studenti. Proprio lo spazio riservato alla poesia degli ultimi decenni e un'interpretazione anticonformistica del canone scolastico complessivo hanno limitato l'apprezzamento agli insegnanti più disposti a un'apertura di orizzonti didattico-culturali.

Come è già stato anticipato, gli esiti della ricognizione non sono molto diversi nella sostanza quando si prendono in considerazione i manuali per il triennio, che non possono prescindere da un'impostazione in chiave storica, ma che possono intrecciarla in misura diversa con indicazioni di percorsi tematici, con confronti intertestuali, con «espansioni» rivolte ad altri campi dell'espressione artistica o a letterature di altri paesi. *Dal testo alla storia, dalla storia al testo* di Baldi-Giusso-Razetti-Zaccaria articola la parte *Dal dopoguerra ai giorni nostri* in cinque sezioni, dedicate rispettivamente a pagine di scrittori stranieri, al dibattito delle idee in Italia, alla narrativa da Vittorini e Pavese fino a Baricco, Lucarelli e Brizzi, alla poesia da Luzi a Valduga, alla letteratura drammatica. Le singole sezioni non presentano una organizzazione interna per scansioni di un qualche tipo, ma quella sulla poesia è del tutto priva dei «Microsaggi» che, invece, nelle pagine sulla narrativa offrono qualche coordinata di orientamento, almeno fino agli anni Sessanta, con titoli come *La polemica su «Metello» e la crisi del Neorealismo*, *Raccontare la Resistenza*, *Letteratura e industria*.

La scrittura e l'interpretazione di Luperini-Cataldi-Marchiani adotta per l'ultima parte la periodizzazione dal 1956 ai giorni nostri come «età del tardo capitalismo: gli anni dello sperimentalismo, delle nuove avanguardie e del Postmoderno». Il capitolo sulla poesia è imperniato su abbinamenti: da un lato una tendenza, o la linea di una rivista, o una cifra personale di poetica, dall'altro i testi di un autore o al massimo due come loro espressione emblematica. La poesia postermetica e la linea lombarda ha come baricentro Giudici, l'esperienza poetica di «Officina» viene condensata in Volponi e Leonetti, e così via. Solo «il neo-orfismo della «parola innamorata» e il «neoesperimentalismo» si presentano più affollati, con au-

tori come Conte, Magrelli, Merini. Il proposito di spingersi fino ai confini cronologici del Novecento in modo non elencatorio, ma offrendo ipotesi di «navigazione», è evidente.

L'intento di offrire un panorama esauriente della lirica di tutto il Novecento secondo un'ipotesi abbastanza rigorosa di sistemazione storica per orientamenti di poetica è ravvisabile in un'opera di impianto classico, ma tutt'altro che tradizionale nelle scelte, come il manuale di De Caprio-Giovanardi presentato da Einaudi scuola in due edizioni che differiscono solo per dimensioni (*I testi della letteratura italiana*, 1994; *Letteratura italiana. Storia. Autori. Testi*, 1995). Fino agli anni Sessanta gli autori che non rientrano nei capitoli monografici dedicati a Ungaretti, Ermetismo (ricchissimo), Saba, Montale, Sereni, Caproni, vengono raggruppati e distinti in base alla contiguità con tre linee di poetica: simbolismo, espressionismo, realismo. Per gli ultimi decenni la chiave di lettura prescelta è lo sperimentalismo, come si manifesta nella neoavanguardia del «Gruppo '63» e nella forzatura delle «frontiere del linguaggio».

Un pregio non indifferente dell'opera è rappresentato dal rifiuto di considerare il Novecento diviso in due soli periodi, prima e seconda metà, e dalla scelta di individuare nel secolo più fasi distinte a cui viene dato un rilievo plastico di grande utilità didattica grazie alla corrispondenza strutturale con altrettanti capitoli: il risultato è un senso di prospettiva storica non frequente nei testi scolastici. D'altro canto si potrebbe lamentare, nelle proposte antologiche, una carenza di testimonianze delle esperienze poetiche in atto; un limite che è stato evitato da Cadioli-Di Alesio-Esposito-Vincenzi in *Biblioteca* con una scelta inevitabilmente parziale ma certo rappresentativa.

Perché, allora, fermarsi a Montale, se nel panorama dell'editoria scolastica non mancano manuali che si spingono oltre con discernimento? Di chi è la responsabilità se, nelle nostre aule, non sono ancora stati individuati gli equivalenti poetici di Calvino e Fenoglio?

GLI AUTORI

Alte tirature

Caccia grossa al best seller
di Giuseppe Strazzeri

Il coraggio di Pontiggia
di Vittorio Spinazzola

Baudolino parla troppo
di Giovanna Rosa

A scuola di magia con Harry Potter
di Maria Sofia Petruzzi

Incantati da Maria Venturi
di Olivia Barbella

Così scrisse Luttazzi
di Giuliano Cenati

Comprati in edicola

Gli occhi tondi dei manga
di Luca Raffaelli

L'anno orribile delle riviste scientifiche
di Sylvie Coyaud

Adottati a scuola

Il manuale come laboratorio storico
di Giorgio Giovannetti

Le scienze e la vita quotidiana
di Rinaldo Cervellati

La bicicletta della narrativa scolastica
di Vincenzo Campo

ALTE TIRATURE
Caccia grossa
al best seller

Di Giuseppe Strazzeri

«Morale della favola, che favola non è: mettete un po' d'ispirata idiozia come in Francesco Giullare di Dio, un po' di sadismo e segregazione militare come in Marcia trionfale, un po' di incontri on the road sui binari d'Italia come in Cafè Express, un po' di gignonismo felino come in Harry e Tonto e un po' di emarginazione metropolitana e giovanile come in Non si scrive sui muri di Milano, un po' di fauna di una qualsiasi commedia all'italiana e avrete pieno il senso di questa piccola Italia del buon cuore costituita dalla nostra amata e beneamata gente comune».

Così si esprimeva un ironico e lucido Pier Vittorio Tondelli in una tappa del suo «week-end postmoderno» attraverso gli orizzonti creativi e gli smottamenti valoriali di un'Italia anni Ottanta che egli vedeva dibattersi, goffa ma pervicace, in un sogno tutto suo di sprovincializzazione e di adeguamento ai consumi culturali globali. L'istantanea provvisoria ma efficace del paesaggio nazionale che si ricava da questo brano, non a caso intitolato *Trame da romanzo*, fissa sostanzialmente un paese alla ricerca di un mito commisurato a se stesso, debitore tanto ai mitologemi del cinema quanto a un localismo esperienziale ancora vissuto come piattaforma espressiva irrinunciabile. Come a dire che un aggancio forte e sentito alla realtà del paese, unitamente alle categorie inossidabili del romanzesco di ogni tempo (l'avventuroso, il patetico, l'esotismo), sono condizioni se non sufficienti, per lo meno necessarie alla costruzione di un'opera che risponda in modo puntuale ai bisogni di gratificazione estetica di una nazione, o almeno della maggioranza dei suoi abitanti/fruitori.

Così descritta, l'alchimia del romanzo di successo può sembrare qualcosa di facilmente ottenibile attraverso l'unione di elementi ad alto tasso di prevedibilità, quindi agevolmente gestibili e ricombinabili. In realtà, come è ben noto a ogni scrittore di me-

stiere (e di conseguenza a ogni editore) si tratta di una formula che, ferma restando la riconoscibilità dei suoi elementi costitutivi, rimane in buona parte misteriosa. Parlare dunque di best seller, sia esso all'italiana o internazionale, ripropone inevitabilmente la questione di quali siano i processi interpretativi che fanno stabilire, a un editore e a un lettore, che si trova di fronte a un best seller. Non è forse ozioso ricordare l'inscindibilità di tale binomio nella ratificazione di un prodotto editoriale di successo, dato che esso è in realtà possibile solo attraverso la fruttuosa interazione tra questi soggetti. Sottovalutare questo aspetto in virtù della sua apparente irriducibilità a uno schema interpretativo preciso, non implica infatti soltanto una sottovalutazione di indole antidemocratica del pubblico a cui il best seller è indirizzato. Il punto è che proprio perché l'industria libraria dispone di tecniche di marketing allineate a quelle degli altri settori merceologici, occorre oggi come non mai che l'editore tenga ben distinto l'oggetto best seller dalle tecniche promozionali e commerciali tese a ratificarlo come tale presso i lettori. Sussumere l'uno alle altre implica il rischio infatti di produrre una sorta di metonimia interpretativa del fenomeno secondo cui sarebbe possibile imporre sul mercato libri ad alta tiratura unicamente in virtù dei meccanismi della comunicazione di massa; interpretazione pericolosa non tanto perché malvagia, quanto perché professionalmente poco fruttuosa. È perciò non solo utile ma necessario, nel momento in cui ci si pone come oggetto di riflessione il libro di successo, tenere prima di tutto ben distinta l'ipotesi di best seller come oggetto editoriale dal concetto di best seller in quanto strategia di *publishing*, ossia insieme di tecniche – quelle sì altamente collaudate e codificate – sottese alla pubblicazione di un libro e miranti a proporre quello specifico libro come un prodotto mass-market. Il primo aspetto in realtà, per quanto attiene alla pratica editoriale, possiede la vaghezza e inevitabilmente anche l'oziosità della ricerca delle cause ultime. Il secondo, come si diceva, oltre a essere chiaramente dato necessario ma non sufficiente, ha in realtà poco a che fare con le competenze professionali richieste all'editor. Se infatti il *publishing* da best seller coincidesse con l'oggetto best seller, l'editoria potrebbe anche essere considerata un aspetto magari interessante ma minoritario del marketing culturale. Le cose di fatto non stanno così. Il *publishing* da best seller, quando realmente efficace, si rivela un importante

elemento all'interno di una strategia integrata di penetrazione del mercato, magari su canali di vendita non tradizionali, ma nulla più. In questo senso, un esempio esplicativo è senz'altro rappresentato dalla collana dei «Miti», trovata mondadoriana risalente alla metà degli anni Novanta e prontamente imitata da altri editori, in base alla quale un libro che già ha dato performance di alto livello in edizione cartonata, prima di entrare stabilmente nella collana «Oscar» adeguata (opportunamente intitolata per l'appunto best seller), passa per un veloce e accattivante *restyling* di copertina con *splash* color oro a rilievo (sorta di «marchio» di garanzia di alta tiratura, quindi di ampio riconoscimento di pubblico) e con un prezzo altamente concorrenziale (7.900 lire), per essere lanciato, oltre che nelle librerie, nella grande distribuzione delle edicole, dei supermercati e dei circuiti di consumo culturale alternativo ai libri come i Blockbuster o i grandi Media Store. Si tratta di un'operazione «one shot», ossia che non prevede ristampe, di grosso impegno produttivo (la tiratura media è di centomila copie) e di medio rischio, tendente allo sfruttamento commerciale massimo di un titolo di punta, consentendogli un'impennata di vendita prima dell'onda lunga, che si spera sempre il più lunga possibile, all'interno del comparto paperback. Una splendida trovata, come si diceva, che aggiunge un ulteriore margine di profitto per la casa editrice. Si tratta però di una tecnica, appunto, che purtroppo non risolve nessuno dei problemi dell'editor a caccia di best seller, comunque guardato dal marketing, tanto più se della stessa casa editrice, come fornitore di contenuti, il solo in possesso degli strumenti atti a individuare il prossimo successo editoriale dell'anno.

Se a poco pertanto serve nella pratica dell'editoria cercare di stabilire che cosa sia il best seller, e a poco servono le tecniche di comunicazione se un contenuto da comunicare non c'è, per il professionista dell'editoria è senz'altro più urgente il cercare di stabilire *dove* si trovi il best seller. La localizzazione del prodotto editoriale di successo è infatti una questione assai delicata, che attiene tanto alla capacità di un editore di «essere» con tempestività su un libro straniero dal grande potenziale di vendita, quanto alla sua finenza nel cogliere le trasformazioni che periodicamente si verificano all'interno dei territori immaginativi del suo pubblico. Per quello che riguarda il primo aspetto, occorre prima di tutto sottrarsi alla tentazione di liquidare il problema entro la nozione vul-

gata, polemica e consolatoria al tempo stesso, che il best seller si trovi negli Stati Uniti e che quindi è di chi se lo può permettere, ossia dei colossi editoriali. Da una parte infatti è difficile negare che una larga parte dei successi librari di massa provenga dal Nord America, il che certo pone questioni non di poco momento in ordine alla natura e alla modalità di quella che a molti pare una vera e propria colonizzazione culturale. Tuttavia, anche a una superficiale ricognizione della bestselleristica nel nostro paese (non così esigua come si crede, peraltro, per una nazione come la nostra notoriamente di pochi lettori) non può ritenersi soddisfacente la conclusione che il best seller è americano per ragioni di globalizzazione culturale o per dispiegamento di mezzi sofisticati atti a penetrare nuovi mercati. Tralasciando ad esempio i casi di Pennac o Sepúlveda, interessanti fenomeni di incrocio tra letteratura *cult* e bestselleristica classica, si pensi a Christian Jacq e al suo ricchissimo repertorio di fiction «archeologica». Ovviamente dietro a Jacq, oltre che una felice intuizione editoriale, c'è stato un complesso meccanismo di marketing unito a una massiccia campagna promozionale. E tuttavia gli esiti meno eclatanti di saghe miranti in qualche modo a sfruttare il medesimo *concept* editoriale, come la trilogia di Siddharta o il ciclo «Incas», stanno chiaramente a testimoniare che dove il calco commerciale prevale sull'evento editoriale, è il pubblico il primo a decretare la minore efficacia del prodotto. Nel caso di Christian Jacq è utile poi ricordare che si trattava di un autore già presente da tempo sul mercato francese, il che apre l'interessante questione di un'altra delle possibili vie italiane al best seller, più volte peraltro praticata con successo da editori come Adelphi, maestro insuperato nel recupero e rilancio in territorio nazionale di autori provenienti da aree letterarie alternative a quella anglosassone, da Milan Kundera (è utile ricordarlo, prima di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, negletto autore di casa Mondadori) a, più di recente, Sandor Márai o Mordecai Richler. Il caso di Adelphi inoltre introduce un secondo aspetto, forse più delicato e riposto ma altrettanto ineludibile, nel momento in cui si cerchi di dare una fisionomia accurata al *dove* del best seller. Se infatti la localizzazione geografica del libro di successo costituisce un momento imprescindibile del lavoro editoriale, essa però non può ridursi a un semplice setacciamento territoriale del globo (che semplice peraltro non è, nonostante l'ac-

celerata trasmissione delle informazioni e la capillarità dello *scouting* internazionale) alla ricerca dei nuovi Grisham, King o Allende. A poco infatti servirebbe una simile operazione senza una disamina attenta e costante di quelle che si potrebbero definire le «geografie interiori» del pubblico dei lettori, costantemente rimodellantisi secondo direttrici e forze spesso sotterranee e contraddittorie. Per l'editor a caccia di best seller, cioè (e se proprio si volesse mutuare un termine del marketing per descrivere questa modalità, forse si potrebbe utilmente impiegare in questo caso quello di target), è fondamentale riuscire a capire dove si stia aprendo un nuovo spazio immaginativo ed essere in grado di saggiare l'esistenza o meno di quello spazio presso il suo pubblico; tenendo allo stesso tempo rigorosamente presente la regola secondo cui l'industria culturale – e l'editoria in questo senso non fa certo eccezione – difficilmente crea un bisogno, ma tutt'al più, quando è tempestiva e dinamica, se ne fa interprete per tempo e in modo soddisfacente alle aspettative. In tale prospettiva è ad esempio interpretabile il fenomeno, di ampio riscontro negli Stati Uniti negli ultimi anni, della *narrative non-fiction* d'avventura, da Jon Krakauer (*Aria sottile*) a Sebastian Junger (*Tempesta perfetta*), tendenza di cui da qualche tempo Feltrinelli sembra cercare di farsi interprete attraverso una collana come «Feltrinelli Travel». Stesso discorso potrebbe valere per il recente ritorno in Francia di una letteratura erotica dal coté fortemente intellettualizzato, testimoniato dal sorprendente successo di pubblico di *La Vie Sexuelle de Catherine M.* dell'esordiente Catherine Millet, in qualche modo anticipato, seppure in minore, da libri come *Baise-moi* di Virginie Despentes.

Risvolti particolari ha chiaramente la questione del best seller se riferita al panorama italiano. Il problema in questo caso risulta infatti complicato da una situazione da più parti percepita come di stallo, a cui concorrono abitudini culturali, pregiudizi intellettuali e pigrizie imprenditoriali di varia natura che vedono coinvolti tanto gli scrittori, quanto i lettori e le case editrici. Gli scrittori di successo in Italia, si dice innanzitutto, sono pochi, ma soprattutto scarsamente rappresentativi della letteratura nazionale. Quanto al primo aspetto andrebbe sottolineato che in realtà, pur con le debite proporzioni rispetto alle cifre della bestselleristica d'oltralpe, allineando l'uno di fianco all'altro gli autori di best seller italiani, difficilmente si potrebbe parlare di casi sporadici, an-

che in un paese come il nostro piuttosto riottoso a includere la lettura tra le sue forme consuete di entertainment di massa. Un pur sommario regesto di autori italiani categorizzabili come best seller dovrebbe infatti annoverare almeno i nomi di Andrea De Carlo, Alberto Bevilacqua, Alessandro Baricco, Susanna Tamaro, Sveva Casati Modignani, Luciano De Crescenzo, Enrico Brizzi, Umberto Eco, Kuki Gallmann, il pur peculiare caso di Carlo Lucarelli, Valerio Massimo Manfredi, Antonio Tabucchi, Andrea Camilleri (e non si stanno prendendo ovviamente in considerazione in questa sede i vari, fortunatissimi filoni di non-fiction di massa, dalla sagistica di costume di Enzo Biagi all'ormai consolidata declinazione in chiave editoriale dell'umorismo televisivo del momento, dai Fichi d'India a *Chi è Tatiana?*). Sarebbe dunque più corretto dire che gli autori italiani di best seller ci sono, ma che ancora si fa di tutto per non vederli nella loro dimensione più specifica, che è poi quella di affermati professionisti della parola scritta. Se infatti l'autore straniero di best seller (specie se anglosassone) per lo più non è toccato da alcun dilemma identitario nel momento in cui si affaccia sul mercato italiano, lo scrittore nazionale di successo è ancora fatalmente destinato ad apparire una creatura anomala, elefantiaica suo malgrado, considerata per lo più con imbarazzo al di fuori dell'ovvia valenza economica che il suo editore gli attribuisce. E si tratta di una situazione che d'altra parte sembra ingenerare in molti una sorta di sotterraneo e insopprimibile senso di inadeguatezza che porta di tanto in tanto questo o quell'autore a inseguire non meglio definiti status di letterarietà che magari né gli competono né lo definiscono al suo meglio. Per quanto riguarda poi la letterarietà del successo editoriale nostrano, se ad autori come Ken Follett o Stephen King la forza caudina della letterarietà viene risparmiata d'ufficio, forse in virtù dell'assunto per cui un autore che vende puntualmente milioni di copie in tutto il mondo non è semplicemente discutibile *sub specie* letteraria, se ne può inferire che la questione, se non proprio datata, è per lo meno mal posta.

In realtà, osservando da vicino il parco dei best seller in Italia è inevitabile ricavare la sensazione che all'interno della disgregata comunità della letteratura italiana stenti ancora decisamente a prendere piede un approccio alla scrittura romanzesca che si dimostri, alla prova concreta dei fatti, coscientemente reattiva nei confronti delle aspettative del grande pubblico. In questo senso,

sia il fenomeno della generazione di scrittori coagulatesi qualche anno fa intorno all'einaudiana «Stile Libero» (di cui forse solo Nicolò Ammaniti ha dimostrato di riuscire a esprimere reali potenzialità di scrittore da grandi numeri), sia Brizzi, vera e propria anomalia degli ultimi anni, non sono sufficienti a definire un panorama particolarmente promettente (laddove ad esempio il fenomeno dell'esordiente best seller, segnatamente in ambito anglosassone, è invece ormai da tempo una realtà, da Irvine Welsh al più recente Dave Eggers). Quello che salta all'occhio, insomma, è che sul prodotto editoriale italiano di ampio riscontro di pubblico pesa ancora una sorta di slittamento interpretativo pregiudiziale (proiettato aggressivamente per lo più verso gli Stati Uniti, per definizione terra del mercimonio di tutte le cose) che se da un lato si basa su una sorta di catastrofismo fatalista sul declino della cultura europea, di lungo corso in Italia e che attiene alla fin fine più alle convinzioni ideologiche che alla riflessione professionale, dall'altro pare in effetti rivolgersi contro una concezione della scrittura intesa in senso vigorosamente laico come mestiere. E ciò in diretto contrasto con una percezione della letteratura o come privilegiata missione ascrivibile a pochi talentosi campioni della creatività nazionale (generanti in Italia schiere di autori dalla lingua e dallo stile contratti e incerti tra stilemi e topoi della letteratura «alta» ed esigenze frustrate di rappresentazione del reale), o (con balzo in avanti apprezzabile nella sostanza ma spesso improvvido) come negazione *tout court* della letterarietà o, al polo opposto, del piacere della lettura (le varie generazioni e degenerazioni di cannibali e postcannibali).

Se dunque è vero quanto si è constatato relativamente alla natura e alle finalità del best seller e se è plausibile affermare che l'obiettivo finale per l'editore deve essere comunque e sempre il libro e solo in seconda istanza e per logica conseguenza il pubblico, ci si può anche lamentare ma non ci si dovrebbe più di tanto stupire che l'editore, qualora il libro manchi entro i confini nazionali, se lo vada a cercare (spesso trovandolo) all'estero. Il punto è che in realtà una valutazione esaustiva del best seller all'italiana oggi non può permettersi di eludere un fattore che, oltre alle case editrici, chiama in causa direttamente i luoghi deputati alla formazione di una classe di scriventi in grado di indicare direttrici espressive se non necessariamente nuove e dirompendi, almeno produt-

tivamente ancorate alla realtà sociale e all'orizzonte emotivo e valoriale del paese. In Italia, insomma, e non è un mistero, non si impara a scrivere e tanto meno si impara a scrivere per tutti. Inoltre, a differenza che in altri paesi, dove questo genere di fruttuose triangolazioni ha corso da tempo, in Italia è pressoché inesistente qualunque forma di dialogo tra soggetti creativi, luoghi di formazione (scuole, università) e luoghi della produzione (case editrici). È indubbio infatti che da Collodi a Guareschi fino a Camilleri esiste nel nostro paese una precisa linea di bestselleristica improntata a una forte artigianalità che proprio dal dato localistico o dalla voluta asistematicità formale ha tratto e trae i motivi del suo grande successo. È altrettanto vero però che esistono numerose linee di continuità che potrebbero e dovrebbero costituire ampia materia di riflessione e di produzione creativa, dal filone che dalla Invernizio arriva a Sveva Casati Modignani a quello inaugurato da Salgari e mai più seriamente ripreso da autori nostrani; per non parlare poi dell'esperienza di scrittori come Tabucchi o Pontiggia, il cui significativo successo di pubblico sta chiaramente a testimoniare la plausibilità di un percorso che, pur nell'alto valore conferito alla letterarietà e alla ricerca stilistica, riesce a improntare il proprio progetto di scrittura a una tensione etica ed emotiva che sa farsi fruttuosamente interprete di esigenze diffuse e attuali presso il grande pubblico.

ALTE TIRATURE

Il coraggio di Pontiggia

di Vittorio Spinazzola

Nati due volte è un romanzo coraggioso perché ha saputo sfidare uno dei tabù più diffusi nella cultura letteraria moderna: il rifiuto di sublimare il Bene. Non che sia del tutto una novità (basti pensare a La Storia di Elsa Morante), ma oggi viviamo una ripresa imponente delle ideologie di tipo solidaristico, centrate sull'obbligo morale dell'impegno verso gli altri, soprattutto gli emarginati. E Pontiggia ha saputo drammatizzare e romanzare al massimo un tema molto coinvolgente, giocando sul doppio binario dell'intensità dei sentimenti e della lucidità critica, con un linguaggio colto, terso e modernamente alieno dall'effusività.

Il doppio successo, di critica e di pubblico, ottenuto da *Nati due volte* ha premiato un'operazione di scrittura molto coraggiosa. Giuseppe Pontiggia ha infatti voluto rilegittimare la rappresentazione letteraria dei sentimenti positivi, basata sull'invito a introiettare i modelli di comportamento offerti da personaggi che incarnino valori etico-sociali condivisibili in quanto, diciamo pure, virtuosi. Una sfida, questa, a uno dei tabù più diffusi nella cultura letteraria moderna, specie durante l'ultimo mezzo secolo: il rifiuto di sublimare il Bene, come un'impresa moralmente mistificatoria e narrativamente votata al fallimento. In effetto, nel raccontare la vicenda del rapporto fra un padre e il figlio handicappato, lo scrittore era consapevole del rischio di cedere agli effetti di commozione più facili, più retorici. E lo ha dichiarato: «Nel male, fingendo di non riconoscerlo, ci si rispecchia, nel bene un po' meno. Per un narratore il male è la salvezza, il bene la perdizione. L'elogio del bene ha inquietato perfino il sonno dei classici ed è stato l'incubo della loro veglia [...]. Parlare bene del bene è imperdonabile. Infatti non me lo perdono. Ma dovevo pagare di persona l'impagabile aiuto di parenti, amici e sconosciuti». È significativa la cautela con cui qui l'autore adduce a giustificare la sua opera una motivazione extraletteraria, addirittura privatistica.

Ma ciò vela appena la ricchezza e l'originalità delle risorse formali messe in campo per affrontare un impegno di portata tanto larga.

Naturalmente, non è che nessuno ci avesse provato, nei decenni scorsi, e che non ci si fosse meditato sopra. I termini della questione erano già stati individuati alla radice, tempo fa, con lucidità memorabile, da Italo Calvino: sia pure in altra chiave. Correva l'anno 1974 quando egli ebbe a scrivere: «Guardarsi bene dall'essere "umani" nello scrivere? Siamo in molti ormai a pensarla così; ma non è che aggirare l'ostacolo. La vera riuscita sarebbe quella di chi sapesse affrontare l'insieme di procedimenti e di effetti di tecnica letteraria della commozione, e cercare di capire cosa sono, cosa significano, come funzionano, perché comunicano qualcosa che molti lettori credono di riconoscere. A una chiara coscienza tecnica di questi procedimenti letterari forse potrebbe corrispondere un nuovo uso del pathos come pedagogia morale non mistificante. Il nodo di una futura possibile letteratura popolare è lì: ma siamo molto lontani dal saperlo risolvere».

Questo spunto di riflessione restò tuttavia senza seguito, allora: d'altronde lo stesso Calvino lo dichiarava prematuro, e comunque estraneo alla sua idea di letteratura. E dire che l'occasione in cui l'aveva formulato era delle più importanti: la pubblicazione di *La Storia*, dedicato da Elsa Morante, vedi un po', al rapporto di una madre col figlioletto, nato in circostanze terribili e colpito da un male pauroso, l'epilessia. Ma i tempi erano i meno propizi ad accogliere con favore la celebrazione dell'eroismo di un'antieroina, una povera donnetta bruttarella, un po' stupida, per di più mezza ebrea (siamo fra guerra e dopoguerra), che esalta le sue energie nella missione impossibile di salvare il piccolo innocentissimo Usepe dalla sua condanna a morte per malattia. Il sessantottismo rilanciava i valori della trasgressione, dell'antagonismo ribellistico, in conformità alla vulgata marxista della violenza come levatrice della storia. D'altra parte il femminismo non poteva simpatizzare con facilità per una figura di donna che si risolveva in un epos dell'oblatività materna. Infine, a sancire letterariamente la freddezza davanti all'opera morantiana erano le tendenze sperimentalistiche, programmaticamente antistituzionali, riluttanti ad accettare un libro imputato di rifarsi alle strategie tipiche del romanzo *larmoyant* ottocentesco: con l'aggravante di valersene per sedurre il pubblico più ingenuo e ignorante, addirittura analfabeta, come affermava

provocatoriamente la dedica di *La Storia*. Il dibattito suscitato dall'opera fu vasto ma confuso; e i sostenitori della scrittrice non ebbero certo la prevalenza.

Al confronto, acquista maggior risalto il sostanziale unanimità dei consensi raccolti da *Nati due volte*. Oggi però il clima storico-culturale è assai cambiato. Nell'opinione pubblica c'è stata una ripresa imponente delle ideologie di tipo solidaristico, centrate sull'obbligo morale dell'impegno a favore dei diversi, gli svantaggiati, gli emarginati: l'espansione massiva del volontariato, laico e cattolico, lo testimonia. E l'intellettualità letteraria si è mostrata partecipe di questo rivolgimento etico. Per restare nel campo della narrativa, basti pensare al recente e molto applaudito romanzo dell'ex cannibale Niccolò Ammaniti *Io non ho paura*, centrato sull'insorgere di un sentimento forte di fraternità, nell'animo di un ragazzino verso un coetaneo vittima di un sequestro particolarmente infame: e che per di più vede implicato il padre del piccolo protagonista.

A sua volta, Pontiggia drammatizza al massimo, sia pure in modo non romanzesco, la materia di *Nati due volte*: impossibile non sentirsi implicati nel resoconto delle pene vissute immeritamente sin dalla nascita dal giovane spastico, e con lui, per lui dal padre, deciso ad adoperarsi per rendergli la vita degna di essere vissuta: «Ai disabili che lottano non per diventare normali ma se stessi», dice la bella dedica del libro. Di più, la presa patetica sui lettori è arroventata dal carattere autobiografico, esplicito anche se non completo, esibito dalla narrazione: siamo di fronte a una sorta di romanzo-verità, forte dell'effetto di realtà garantito dal riferimento all'esperienza esistenziale dell'autore.

Ma costui è un intellettuale di professione, un insegnante, un educatore, che si fa scrittore nell'atto stesso di dare forma narrativa al suo interminabile dramma familiare. Su questa qualificazione culturale hanno base le strategie letterarie adottate, non per raffreddare, no, ma per controllare e compensare le emozioni sollevate dal racconto. L'alter ego messo in scena da Pontiggia ha una personalità che lo rende molto, forse anche troppo incline a una pensosità disincantata, amara, espressa con autorevolezza in una serie fitta di aforismi corrucati; vi si accompagna peraltro una capacità di giudizio attentamente equilibrata, nel valutare le prove di umanità fornite da tutti coloro coi quali la vicenda di Paolo lo

ha messo in contatto. Compreso se stesso, bisogna aggiungere: la superiorità d'animo del protagonista-narratore ha il suo crisma nell'imparzialità con cui è pronto a dare conto delle proprie dubbiosità, inadeguatezze, insofferenze.

Ad assicurare la tenuta del libro è appunto la correlazione costante tra l'intensità dei moti di accaloramento affettivo e la lucidità della disposizione alla critica non meno che all'autocritica. Su questi binari di scorrimento il racconto si allarga dall'intimismo familistico a un orizzonte sociale che investe le istituzioni di civiltà dell'Italia d'oggi, dal sistema scolastico a quello sanitario e assistenziale. Così il libro assume sostanza di un apologo a forte valenza pedagogica, proprio nel senso calviniano: un caso particolare di handicap diventa pietra di paragone per saggiare la normalità dei diversi rispetto alla diversità dei normali. Ed è fugato il pericolo di impaludarsi nell'umanitarismo a buon mercato, più o meno filisteo.

Quanto a lui, il figliolo, appare proiettato in una mezza luce discreta, sobriamente efficace, con la sua debolezza infelice e la sua limpida autocoscienza, il suo bisogno di ricevere ma anche la capacità di dare una tenerezza rasserenante a chi lo assiste: può accadere persino che assuma un atteggiamento paterno nei confronti del genitore. Nessuna intromissione però nella sua psicologia: e come sarebbe possibile mettersi nei suoi panni, per cercar di descrivere analiticamente come un tetraspastico vive la vita, la sua vita? Meglio rispettare l'autonomia dei suoi comportamenti, dandone conto in spirito di verità appassionata. Che è poi il criterio seguito nel tratteggiare i profili dei molti altri personaggi che affollano il libro, a volte con incisività icastica straordinaria: la loro presenza è legata a un episodio, un aneddoto in cui hanno dato misura di sé: il dialogo ha una funzione decisiva per la messa a fuoco del loro modo di essere nel mondo.

Nati due volte non ha le pretese di completezza d'un andamento biografico regolare: la tensione emotiva sottostante il racconto non lo consentirebbe. La struttura del libro è franta e aperta, segnata da cesure brusche e guidata dalle connessioni per analogia che si impongono alla mente del narratore, sia pure senza stravolgere l'ordine della successione cronologica. A contare è il riemergere nella memoria di situazioni intercorse lungo l'arco di un trentennio, e che ora concorrono a delineare un percorso di for-

mazione umana in cui l'educatore è anche educato. Ma il tempo verbale dei ricordi è sempre il presente: tutto è attuale nell'interiorità di chi li rivive.

La sveltezza nervosa d'un impianto narrativo teso a far collimare evidenza fattuale e assillo etico-conoscitivo trova adempimento in una scrittura giocata tra esplicitezza crudele e allusività pudica, come tra empiti di collera, indignazione, sarcasmo e momenti di struggimento dolce o di riserbo geloso: a mediarli, le pause di un ragionare assorto. Il linguaggio di Pontiggia è un italiano colto e terso, modernamente alieno dall'effusività e dalle ornamentazioni poeticistiche: fraseggiato breve, scarse le metafore, semmai un ricorso a similitudini di fattura classicamente nitida. A fare spicco è piuttosto la presenza degli ossimori o quasi ossimori, cioè le espressioni intimamente contraddittorie, in cui un termine nega l'altro: «intensamente inespressiva», «una normalità suprema, traguardo irraggiungibile quanto comune», «una sinistra euforia, una allegria amara», «una tetra, selvaggia allegria», «un sussulto umiliato di orgoglio». Questi nessi espressivi sintetici sono indizio d'una percezione acuta della complessità del reale, e della reversibilità dei moti pulsionali. Ma Pontiggia non li usa per attestare uno stato d'animo di smarrimento arrovellato di fronte al groviglio inestricabile delle cose umane. Al contrario, si tratta di avvalorare per contrasto l'energia operativa di chi non si arrende, e attraversa la dimensione della problematicità per portarsi in quella improntata dalla semplicità univoca dei sentimenti altruisticamente generosi. Tale appunto è l'insegna sotto cui si colloca il libro, nella sua facilità difficile: un'impresa letteraria che non si nutre soltanto di letteratura.

ALTE TIRATURE

Baudolino parla troppo

di Giovanna Rosa

A vent'anni esatti dal Nome della rosa, nell'epoca della globalizzazione e del confronto di civiltà, Eco torna all'amato Medioevo raccontandoci una «bella storia» e riscoprendo il fascino dell'esotismo orientale anche un po' eccentrico. La mescolanza postmoderna di generi alti e bassi e di registri stilistici opposti funziona ancora, ma la figura del narratore è sfuocata e la logorrea dilagante del protagonista frastorna il lettore: è infatti proprio il personaggio camaleontico di Baudolino a condensare in sé i motivi di forza e di debolezza del romanzo.

Abbandonato lo scenario sperduto delle isole, ormai invaso dagli spot pubblicitari dei telefonini cellulari, Eco torna all'amato Medioevo per raccontarci ancora una «bella storia», piena di menzogne spudorate e di molte verità sospette. L'intento compositivo di *Baudolino* ricalca la strategia romanzesca da cui era nato il più clamoroso successo italiano dell'ultimo ventennio. Al pari del *Nome della rosa*, anche quest'opera, ambientata ai tempi di Federico Barbarossa, recupera lo sfondo di un passato remoto per rispondere agli assilli del nostro presente inquieto: «immaginare altri mondi per dimenticare quanto sia doloroso quello in cui viviamo», sapendo, nel contempo, che «ad immaginare altri mondi, si finisce per cambiare anche questo» (p. 104). Non viene meno, insomma, la volontà di dialogare con le cerchie ampie di lettori, a cui offrire una narrazione interessante e insieme non priva di suggestioni critiche e problematiche. E come nel primo best seller, l'adozione delle coordinate del racconto misto di storia e d'invenzione punta, con gusto postmoderno ultraddestrato, ad accostare generi alti e bassi, mescolare registri stilistici opposti, intrecciare sequenze di sbrigliata affabulazione con note di sofisticata metaletterarietà e filologica erudizione: gli ingredienti ci sono tutti e forse qualcuno di più.

Sul piano delle formule combinatorie *Baudolino* non offre novità clamorose: i materiali tratti dal repertorio fantasmagorico dell'immaginario medievale sono riplasmati con le tecniche della mescolanza allusiva e del citazionismo parodico, per la gioia di un lettore modello, controfigura sputata dell'autore reale. Quest'ultimo, d'altra parte, mai dimentico delle sue competenze semiologiche, si diletta a contaminare anche gli episodi più leggendari con i riferimenti criptici al dibattito contemporaneo. Valga per tutti, il nome del saltellante scudiero incontrato nell'impronunciabile città di Pndapetzim, Gavagai, che riprende un esempio noto dell'analisi semantica di Quine: gli addetti ai lavori sicuramente apprezzano, tutti gli altri, e sono la stragrande maggioranza, neanche se ne accorgono.

Più strutturalmente ambiziosa è semmai la tendenza a dilatare i confini del racconto fino a inglobare nel tessuto narrativo gli indizi e le tracce di una dimensione spaziale che incanta e spaventa. In epoca di globalizzazione, il romanzo neostorico si intride dell'eco fascinosa dell'esotismo eccentrico: il viaggio intrapreso da Baudolino e compagni alla ricerca del regno del Prete Gianni si svolge oltre il fiume di pietre rotolanti, in lande preuste e tenebrose, affollate di serpenti crestati e mostri orrendi. A dare spessore al resoconto narrativo non è, però, né la sfilza degli incontri più o meno conturbanti né la sequela degli ostacoli superati con coraggio o aggirati con furbizia; a colpire il lettore è la varietà sgranata degli scenari da cui ogni singola vicenda attinge una sfumatura tonale particolare. La struttura canonica del viaggio è organizzata con un montaggio franto che alterna, in una sorta di schidionata enciclopedica, squarci descrittivi e allucinazioni deliranti, discussioni teologiche e appuntamenti amorosi, battaglie campali e cene disgustose: ma in questo itinerario caleidoscopico non è iscritta nessuna *quête* iniziatica, non è previsto nessun percorso di crescita intellettuale o sentimentale. Per quanto esibito sia il tema della ricerca – di oggetti sacri, immagini fantasmatiche, figure mitiche, mondi utopici – ad accamparsi sulla pagina è la serie strabiliante dei paesaggi entro cui si svolge il cammino. D'altronde, la reliquia più preziosa – il santo Graal – è già stata trovata, per non dire fabbricata, prima della partenza, nella povera casupola del papà di Baudolino e il suo furto è solo un espediente per rilanciare una trama che rischia di arenarsi dopo la morte di Federico. Per-

ché, appunto, l'interesse precipuo di *Baudolino* è nella torsione spaziale che il recupero del passato assume, ad avvalorare un duplice intento polemico: per il neoilluminista Eco non solo il corso della Storia non è affatto concluso, ma anche la topica degli «spazi lisci» o dei «non luoghi» ipermoderni richiede un'inedita reinvenzione romanzesca. Se la dialettica degli eventi non cancella il gusto e la necessità di grandi narrazioni, il confronto conflittuale con modelli di civiltà e di cultura extraoccidentali rimescola le carte e ridisegna le mappe. Anche i *Cavalieri che fecero l'impresa* di Pupi Avati, balordo racconto medievale di cappa e spada, documenta la tendenza neostorica a interconnettere tempo e spazio; ma, nell'opera d'esordio letterario del regista, la trovata si limita a organizzare l'ordine paratestuale dell'indice, senza incidere sull'articolazione dell'intreccio.

Ben diversa la funzionalità compositiva che l'impatto con la cultura d'Oriente acquista nel libro di Eco, a partire dalla costruzione della cornice: in una Costantinopoli in fiamme, il sessantenne Baudolino narra a Niceta Coniata, storico e teologo bizantino, la sua storia, «una piccola vicenda nata in una palude lontana, in paesi barbari e tra genti barbare» (p. 525). L'alternanza dei tempi narrativi – l'adesso del racconto e l'allora delle vicende rievocate – non solo dinamizza le giunture dell'intreccio ma consente un confronto vivace di voci e punti di vista dissimili. Nel dialogo in cui i due intellettuali si fronteggiano, fra un pranzo e l'altro o lungo le pause di una fuga accidentata, si sviluppa una riflessione serrata sui paradigmi di civiltà, dogmi religiosi e soprattutto meccanismi e regole della prassi politica. Sullo sfondo di una crisi di valori universali, sacri e profani, mentre lassù tra le nebbie della palude si avviano le prime rudimentali forme di convivenza moderna – questo il senso della suggestiva sequenza dedicata alla fondazione di Alessandria – due diverse figure, appartenenti entrambe all'élite colta, si interrogano sulle ragioni del dominio imperiale conquistato con la forza delle armi, mantenuto con gli strumenti dell'inganno e avallato dai principi di una cultura fragile e insieme potentissima.

Sul rogo che inceneriva l'illustre patrimonio dei classici si chiudeva *Il nome della rosa*, sull'incendio in cui brucia «la più grande città della cristianità» si apre *Baudolino*: troppo evidente il parallelismo per non essere intenzionale.

E d'altronde il ri-uso delle coordinate del genere storico, a vent'anni esatti dalla cronaca di Adso, all'alba del nuovo millennio, suggerisce, per non dire impone, una lettura comparativa, accompagnata da un'altrettanto inevitabile domanda: perché il ritorno al Medioevo da parte di chi l'aveva proposto e imposto a critici e lettori questa volta non ha funzionato? Perché Baudolino, a differenza di Guglielmo da Baskerville, non è riuscito a conquistare il consenso del vasto pubblico?

La risposta, come Eco ben sa, è già implicita nelle modalità dell'interrogazione. È proprio lui, Baudolino, il fabulatore camaleontico, il figlio adottivo dell'imperatore, il giovane popolano educato a Parigi che crede nel «sapere come fonte del potere», a condensare i motivi di forza e di debolezza dell'intero romanzo. Sempre in scena, protagonista e primo narratore, il ragazzo fantasioso che già da piccolo vedeva gli unicorni diventa il fulcro di una compagine testuale che deliberatamente ruota intorno al suo destino e alla scrittura che gli dà voce: l'indice ne illustra, con la mimesi della rubrica medievale, il primato assoluto. Ma sotto un tale carico di responsabilità il personaggio vacilla e il meccanismo dell'intreccio spesso si inceppa. A minarne la funzione di cardine strutturale non è tanto il ritornello martellante sulla natura menzognera di ogni atto comunicativo – anche se il motivo della falsità suona fastidiosamente insistente – e non è neppure l'affastellamento elencatorio dell'immaginario medievale di cui il resoconto abbonda in ogni sequenza, anche nelle più intrise di intenerimento elegiaco. No, a rendere poco avvincente la lettura è, innanzitutto, l'articolazione lasca del montaggio, privo di salde coordinate di genere, a cui Baudolino, per quanto sempre in scena e in azione, non riesce a dare unità, né a imprimere una direzione di senso: la ricerca del Graal scomparso, connessa alla morte misteriosa di Federico, non regge il confronto con la *detection* investigativa di Guglielmo: «Tre confessioni sono troppe per un solo omicidio» (p. 502), figuriamoci se sono pure fasulle e se a esse se ne aggiunge una quarta, altrettanto balorda!

Baudolino compare in scena nelle vesti dell'eroe vendicatore, a cui l'ironia postmoderna dà un simpatico tocco di beceraggine spavalda: «E fu in quel momento che in Santa Sofia entrò Baudolino. Apparve bello come un Saladino, su un cavallo ingualdrappato, una gran croce rossa sul petto, la spada sguainata, urlando “ventrediddio, madonnalupa, mortediddio, schifosi be-

stemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare la cose di nostrosignore?» (p. 23).

La sua figura si accampa al centro dell'universo romanzesco, occupandone ogni interstizio: concentrato di funzioni intellettuali e di ruoli attanziali, Baudolino assomma in sé furbizia contadina e sapienza diplomatica, culto dell'amicizia e cinismo ribaldo, autenticità d'affetti e inettitudine sentimentale; grazie alla sua invadenza onnipervasiva, i fatti pubblici si intrecciano agli eventi privati, la dimensione sociale si intride dei moti risposti dell'intimità domestica, l'ansia vagabonda di chi rincorre la giovinezza fa tutt'uno con la tensione utopica verso il «luogo ideale in cui ciascuno vorrebbe andare» (p. 104), ricettacolo di sogni individuali e di miti collettivi. Nella sua personalità d'eccezione trovano sintesi la nascita d'origine popolare e il dominio esercitato a corte, l'ironia demistificante del buon senso e la consapevolezza angosciata della precarietà, la fedeltà coniugale e l'appassionamento amoroso, persino la devozione incorrotta a due padri, che più inconciliabili non potrebbero essere. A consentire un simile prodigioso amalgama è il tratto dominante del personaggio: un incontenibile estro fabulatorio, sorretto da uno strepitoso patrimonio di dottrina acquisita. Ma a dare credibilità e interesse alla rappresentazione narrativa di tempi remoti e spazi eccentrici non basta la fiducia proclamata all'inizio: «tu scopri che il mondo deve essere pieno di cose meravigliose e per conoscerle tutte, visto che la vita non ti basterà a percorrere tutta la terra, non rimane che leggere tutti i libri» (p. 73). Troppo stretto e vincolante diventa il cortocircuito fra eroe protagonista, primo narratore e autore reale per non rischiare l'autocombustione.

L'intera compagine romanzesca patisce la centralità opprimente di Baudolino. Il sistema dei personaggi è monocorde, privo di chiaroscuri: i compagni che l'affiancano nel soggiorno parigino e poi nelle peripezie d'Oriente sono appena disegnati e dopo la prima efficace entrata in scena, perdono ogni spessore di carattere. Non dissimile il trattamento delle opposte schiere familiari: se nella vicenda con l'imperatore è inscritta la storia esemplare dei rapporti fra l'intellettuale e il Potere, le relazioni di parentela naturale e acquisita non si sottraggono alle cadenze convenzionali. Gagliaudo incarna la burbera saggezza contadina; Federico è un sovrano «non stupido», capace di avvalersi degli stratagemmi ingegnosi del figlio

adottivo, ma impotente davanti alla fragilità del primogenito o alla litigiosità delle città italiane; la moglie adolescente Colandrina è delineata con garbo struggente, mentre l'incontro con Ipazia è gustoso e nulla di più.

Ma è soprattutto nel confronto con Niceta, fulcro del dialogo interculturale, che l'opera rivela il suo scacco più grave: se nel *Nome della rosa* il congegno romanzesco aveva il suo punto di forza nella coppia Guglielmo e Adso, qui la dialettica fra le due figure intellettuali non oltrepassa mai l'abile brioso piano della *disputatio* retorica. Lo storico bizantino assume, senza mai abbandonarla, la posa dell'ascoltatore che, per quanto curioso e intelligente, non aggiunge nulla al racconto. A differenza del rapporto fra il vecchio Maestro e il giovane pupillo che alludeva all'assillo del futuro, nella «convincente filogenesi del racconto da avo a nipote» (Pischedda), i colloqui che interrompono la rievocazione degli eventi trascorsi non dischiudono varchi prospettici o derive stranianti: si illanguidisce, fino a vanificarsi, l'energia compositiva dell'intreccio fra recupero del tempo passato e apertura agli spazi esotici. Di più e peggio: al contrario di Adso, che ormai anziano si fa cronista di una vicenda di cui è stato testimone diretto e partecipe, ora il narratore non solo ricorre all'onniscienza tradizionale della terza persona, ma non acquista mai una fisionomia precisa e riconoscibile. Che sia più bugiardo di Baudolino, come suggerisce l'epilogo, è scontato; che, al pari del protagonista, ami abitare nei mondi possibili della finzione pur nella consapevolezza della crisi epistemologica, è sicuro; che talvolta si diverta persino a confondere voci e intonazioni, fa parte del gioco; ma per quanto addestrate siano le competenze fabulatorie di Eco, la mancata individuazione dell'io narrante e della sua pratica enunciativa frastorna il lettore, che alla fine non sa con chi abbia stipulato il patto di fiducia narrativa. Se ne immiserisce il motivo, caro al semiologo, della falsità legittima e autenticante del messaggio comunicativo; si svuota, annullata nel ri-uso convenzionale del narratore esterno, la sperimentazione delle tecniche compositive del relativismo postmoderno.

Tanto più che all'opacità che caratterizza la fonte del racconto corrisponde, per contrasto, la chiarezza con cui è schizzato il profilo del destinatario ideale: l'ascoltatore Niceta ne esemplifica la personalità massimamente colta; e nella raffigurazione narcisisticamente orchestrata del dialogo a due voci si dissolve la stra-

tegia combinatoria di una scrittura pluristratificata che nel *Nome della rosa* aveva saputo coinvolgere e unificare, con meritato successo, le cerchie più diverse dei lettori.

Forse ha ragione l'Eco saggista: «scrivere il secondo romanzo significa appunto mostrare che si è capaci di farne più di uno. Scrivere il terzo, è come farne trenta, non ha più senso». E con il quarto, allora?

ALTE TIRATURE

A scuola di magia con Harry Potter

di Maria Sofia Petruzzi

Successo dalle proporzioni colossali e dalla diffusione planetaria, Harry Potter ha riportato in auge un personaggio fortemente letterario e ha determinato un inatteso rilancio della lettura come esperienza collettivamente condivisa da grandi e piccini. L'universo del giovane mago, costruito su un abile miscuglio di fantasy e di poliziesco, di horror e di mystery (e persino di romanzo di formazione), è un mondo al tempo stesso strepitosamente eccezionale e ingenuamente normale: Harry Potter è sì un bambino dotato di poteri magici, ma è anche uno studente come tanti, per giunta un po' ribelle, alle prese con i problemi e i conflitti della preadolescenza.

Esempio eccezionale di successo mondiale, il caso di Harry Potter rappresenta un fenomeno imprevisto di rilancio dell'immaginario romanzesco e di promozione della lettura tra le giovani e giovanissime generazioni. La Rowling attua un'operazione originale di sincretismo dei generi, spaziando dal fantasy al romanzo poliziesco ma soprattutto gioca sull'effetto di distanza e riavvicinamento. Ne risulta la creazione di un mondo favolosamente distante ma anche emotivamente vicino al lettore che vi riconosce problematiche affettive e relazionali accattivanti.

Che nell'era multimediale un personaggio letterario torni a essere protagonista dell'immaginario infantile è un fatto davvero sorprendente. Eppure il caso di Harry Potter, il personaggio creato dalla penna della scrittrice scozzese Joanne K. Rowling, presenta non pochi tratti di eccezionalità quasi paradossale: innanzi tutto si tratta di un successo dalle proporzioni colossali (cento milioni di copie in tutto il mondo) e dalla diffusione planetaria (i romanzi della saga sono stati tradotti in 42 lingue), che ha portato a una ribalta imprevista una scrittrice sino a poco tempo fa sconosciuta e squattrinata. Di più: la fortuna delle storie dedicate al piccolo mago ha significato un rilancio inatteso della lettura come esperienza collettivamente condivisa che non solo dà vita a una comunità mon-

diale di lettori uniti dalla passione per le avventure del piccolo apprendista stregone ma ristabilisce, persino, i contatti tra le generazioni, conquistando grandi e piccini. E tutto ciò non in virtù della proposta di un immaginario tecnologico, robotizzato e telematico, avventatamente considerato il dominio privilegiato dei ragazzi del terzo millennio, ma attraverso l'evocazione di un mondo fantastico, dai tratti goticeggianti e premoderni, quale è quello di Hogwarts, la prestigiosa scuola di magia frequentata da Harry Potter.

Certo a un esame più attento e documentato i connotati di imprevedibilità sorprendente e di procreazione spontanea del fenomeno Harry Potter possono anche sfumare, per lasciar emergere le tracce di un'operazione promozionale organizzata sapientemente su scala mondiale e attuata dalle case editrici nazionali, in Italia, come è noto, la Salani, che si sono impegnate a lanciare i romanzi della Rowling nei rispettivi paesi. Ecco che, ad esempio, l'immagine di un'autrice quasi sorpresa dal successo inatteso può anche apparire abilmente studiata, se la Rowling ha già preso accordi per la prossima pubblicazione di una biografia, rivelandosi capace di gestire la propria immagine, aduggiata, peraltro, dalle recenti accuse di plagio. La sua creatura, Harry Potter, nasce come personaggio letterario, anzi innesca un'operazione di rilancio dell'immaginario romanzesco ma è anche disponibile a conversioni multimediali: è infatti diventata protagonista di un film prodotto dalla Warner Bros e ispirato ai primi due romanzi della saga, *Harry Potter e la pietra filosofale* e *Harry Potter e la camera dei segreti*; è già, inoltre, un personaggio nella rete, come testimoniano oltre che i siti predisposti dagli editori anche il proliferare spontaneo dei siti di web-fan del piccolo mago. Insomma siamo di fronte a una combinazione ambigua e suggestiva tra promozione organizzata e mobilitazione spontanea di lettori e sostenitori del nuovo fantasy. Ne sono una riprova le numerose iniziative proposte in molte città italiane in occasione dell'uscita nelle nostre librerie di *Harry Potter e il calice di fuoco*, dalle Potterfest in sintonia con il clima della saga ai laboratori creativi e alle letture pubbliche. Persino il mondo della scuola ha ceduto al fascino del piccolo mago che non ha mancato di ispirare progetti didattici di promozione della lettura. Non capita spesso agli insegnanti, del resto, l'opportunità di sfruttare le suggestioni di una lettura che finalmente piace, anzi conquista e travolge, provocando code in libreria come da tempo non accadeva.

Non per nulla *Il calice di fuoco* è stato distribuito nelle librerie italiane con una tiratura iniziale di 300.000 copie che si sono subito aggiunte alle 700.000 vendite dei tre romanzi precedenti della saga. Segno evidente che i libri di Harry Potter sono qualcosa di più che una lettura di intrattenimento piacevole, piuttosto rappresentano la chiave di accesso a un mondo straordinario e coinvolgente, popolato di personaggi, animali e oggetti fantastici. Un universo godibile individualmente ma anche condivisibile attraverso la manifestazione di passioni collettive. La varietà degli ingredienti che compongono l'universo magico di Harry Potter ci riporta, in realtà, a un'operazione di vero e proprio sincretismo di generi che fa della Rowling l'ideatrice di una sorta di fantasy postmoderno. La storia di Harry Potter, che inizia quando il protagonista undicenne, orfano e ospite mal tollerato di zii materni, riceve l'invito a frequentare la scuola di Hogwarts, prestigiosa accademia di magia, è, senza dubbio, un racconto di formazione, impegnato a descrivere le tappe del processo di crescita del personaggio dalla preadolescenza all'insorgere dei primi turbamenti adolescenziali. Harry Potter, tuttavia, non è solo un soggetto in crescita, è anche un eroe segnato da un destino singolare: è un «prescelto», una sorta di Siddharta della magia, dal momento che i suoi innati poteri gli hanno permesso di sopravvivere miracolosamente, nella tenera infanzia, all'impeto distruttivo di Voldemort, l'innominabile signore oscuro, assassino dei suoi genitori.

L'antefatto nero della storia del piccolo mago ne segna il destino, determinando una sovrapposizione di funzioni adatta a predisporre una complessa strategia testuale. Se la natura di «prescelto» rassicura il lettore circa l'esito della lotta sostenuta dall'eroe, da un'avventura all'altra, contro le forze del male, il suo configurarsi come soggetto in crescita fa scattare meccanismi inevitabili di identificazione. In effetti Harry Potter è segnato da un destino eccezionale, di cui è emblema la cicatrice sulla fronte, ma non è un primo della classe, anzi ammette, ingenuamente, al suo ingresso nella scuola di Hogwarts, di non sapere «nulla di magia»: è antipatico ad alcuni professori, non fa sempre i compiti, non è un ribelle ma non esita, se necessario, a trasgredire le regole. Possiede doti magiche innate ma le scopre a poco a poco e le coniuga con l'intelligenza e il buon senso: è un mago apprendista, un detective

in erba ma anche uno studente come tanti, alle prese con i problemi e i conflitti della preadolescenza.

Adottando quasi sistematicamente il punto di vista del personaggio e riservando al narratore onnisciente il compito di redigere brevi note di regia, utili a fornire notizie su luoghi e personaggi al lettore occasionale della serie potteriana, la Rowling realizza un procedimento abile che distanzia e insieme riavvicina il protagonista al lettore.

Una tecnica analoga presiede alla costruzione del mondo magico evocato dai romanzi, altra traccia rivelatrice, peraltro, della vocazione sincretistica dell'autrice. La Rowling dà vita a una vera e propria saga della letteratura di genere, innescando nella tradizione del fantasy elementi del racconto poliziesco, delle storie del mistero e dell'horror vero e proprio. Dalla tradizione del fantasy europeo – e sono stati fatti in proposito nomi illustri, da Tolkien a Barrie – la Rowling deriva il gusto per l'evocazione di un universo distante, magico e favoloso, scenario dell'eterna lotta tra bene e male. Un mondo lontano dall'orizzonte tecnologico della società postindustriale, un universo in cui i guffi portano la posta, i manici di scopa si librano in volo, gli edifici sono dotati di cunicoli, torri, botole e passaggi segreti, le foreste sono abitate da mostri e animali fantastici. Eppure la distanza in cui questo mondo viene proiettato può essere abilmente accorciata grazie al sovrapporsi di una duplice operazione prospettica. Innanzi tutto l'ottica straniata dell'universo magico di Hogwarts consente, per contrasto, la raffigurazione ironica della realtà ordinaria, il cosiddetto mondo dei «babbani», secondo la terminologia speciale coniata dalla Rowling: una società squallida e inautentica, composta di adulti gretti e ottusi che allevano bambini obesi e viziosi, schiavi della televisione e dei videogiochi. La rappresentazione critica di tale realtà, ispirata forse alla vena ironica e paradossale di certa letteratura anglosassone per l'infanzia, da Roald Dahl a Philip Ridley, non è la sola tecnica che il racconto adotta per riaccostarsi all'orizzonte del lettore. L'autrice utilizza un'ulteriore strategia, più immediatamente coinvolgente: fa in modo che lo scenario magico evocato abbia anche i tratti di una realtà emotivamente vicina all'esperienza del piccolo lettore.

Nella comunità di Hogwarts il pubblico infantile riconosce, infatti, un universo familiare: il mondo della scuola, la cui in-

tensa vita di relazione si esplica scandita dal ritmo naturale del succedersi degli anni scolastici, tra lezioni, periodi di vacanza, attività ricreative ed esami conclusivi.

La trama poliziesca funge sì da elemento strutturante dei vari romanzi della saga potteriana ma è anche diluita nell'impianto di una narrazione a episodi, che descrive eventi e personaggi di ciascun anno scolastico. Al processo di distanziamento e di riavvicinamento che presiede all'evocazione dello spazio magico corrisponde poi un analogo movimento binario sull'asse dell'intreccio, su cui si alternano procedimenti di concentrazione e di dispersione.

L'azione narrativa non si sviluppa secondo un ritmo veloce e avvincente ma risulta, piuttosto, continuamente rallentata dall'innesto di episodi secondari, in cui si esprime efficacemente l'estro inventivo della Rowling. L'autrice attinge, infatti, al repertorio magico-meraviglioso tradizionale, di cui riprende i personaggi e gli oggetti tipici, maghi, streghe, gnomi, bacchette e manici di scopa, ma lo arricchisce anche con un patrimonio inesauribile di trovate originali, dalle Strillettere alle gelatine Tuttigusti, dagli animaghi agli Schiopodi Sparacoda. Il pullulare continuo di invenzioni sembra quasi alimentare una sorta di manierismo fantasy, in cui ogni spazio tende a essere saturato. Ne risulta un universo pervasivo e avvolgente, da cui, come è stato detto, «il lettore non vorrebbe mai uscire». Forse perché vi si può aggirare leggendo, lasciandosi ora catturare dall'azione principale, ora distrarre dalla miriade di trovate secondarie. Può, dunque, trovar credito l'ipotesi che l'universo distante e premoderno di Hogwarts sia fruibile attraverso meccanismi percettivi tutt'altro che obsoleti, anzi più che familiari ai giovani «navigatori» della rete.

Del resto, il ritmo binario, che alterna dispersione e concentrazione di motivi, permette alla trama di organizzarsi attorno a due nuclei tematici distinti ma entrambi significativi: da una parte il motivo dell'incombere minaccioso delle forze del male, dall'altra il resoconto della vita di una comunità scolastica, dimensione privilegiata della socialità. Ma è proprio in tale dimensione che il giovane eroe della Rowling fa misurare la sua distanza dai piccoli protagonisti «alla deriva» della recente letteratura per l'infanzia. Harry Potter non ne condivide a pieno la condizione di solitudine e marginalità: è isolato e «diverso» nel mondo dei «babbani», ma, una volta approdato a Hogwarts, non è più solo. Svolge indub-

biamente un ruolo di protagonismo rilevato, marcato dalla sua natura di «prescelto», ma può contare su una squadra, composta in primo luogo dagli amici fidati, Ron e Hermione, che lo affiancano attivamente nella soluzione dei misteri in cui si trova coinvolto. Certo il terzetto sembra ricalcare il topos del detective accompagnato da fedeli collaboratori caro a certa tradizione giallistica, ma vale anche a ridimensionare la figura del protagonista, riportandone il destino avventuroso al livello di una condivisione solidale di esperienze rischiose. Un altro aspetto, inoltre, sottolinea uno scarto ulteriore rispetto alle linee di tendenza emergenti dell'attuale letteratura per ragazzi: Harry Potter si muove sì, come capita secondo Stephen King a tanti altri personaggi di storie per l'infanzia, in un mondo di adulti privi di immaginazione e spesso sgradevoli ma, tra gli orrendi zii «babbani» e le caricature grottesche di maghi docenti, noiosi, vendicativi e ciarlatani, riconosce anche alcune figure autorevoli. Nella comunità di Hogwarts campeggiano, infatti, le due figure carismatiche della professoressa McGranitt, responsabile della casa del Grifondoro, e del preside Albus Silente, entrambe chiamate a svolgere un ruolo protettivo nei confronti del piccolo mago. Nel personaggio del preside risultano proiettati tratti riconoscibili della figura paterna, che lo autorizzano a fornire al giovane allievo la chiave di lettura del suo destino. «Sono le scelte che noi facciamo, Harry, che dimostrano quel che siamo veramente, molto di più delle nostre capacità» dice Silente a Harry Potter, spaventato in più di un'occasione dalle affinità che lo legano al malvagio Voldemort, suo eterno rivale. E se il problema del male come forza oscura e intimamente insopprimibile diviene assillante nei due ultimi romanzi della saga, *Il prigioniero di Azkaban* e *Il calice di fuoco*, ispirati a un gusto «dark» più marcato, rilutta però, nell'ottica del giudizio illuminante di Silente, a configurarsi nella prospettiva di un determinismo fatalistico. Harry Potter, per quanto condizionato dal destino di «prescelto», è un eroe della volontà fiduciosa e del libero arbitrio, forse per questo accolto con maggiore indulgenza dal mondo cattolico che dagli educatori di fede protestante. Non è protagonista di un'evasione in un'«isola che non c'è»: è integrato in una comunità strutturata, percorsa anche da inquietudini e tensioni, ma sufficientemente coesa attorno ad alcune figure affettuosamente autorevoli. Vero è che a rendere te-

nace tale coesione contribuisce anche la condivisione di una condizione chiusa e separata.

La scuola di Hogwarts è, in fondo, un collegio, sia pure stravagante, con regole e gerarchie stabilite nonché riconosciute da allievi e docenti. Se ne potrebbe dedurre la conclusione che la magia travolgente di Harry Potter, capace di conquistare il consenso di ragazzi di tutto il mondo, ricorre poi a una formula semplice: si avvale dell'appello al meraviglioso per trasformare il collegio in un luogo fantastico, entro cui tentare di ricomporre le dinamiche relazionali tra i bambini e ridefinire i ruoli adulti. E viene voglia di aggiungere, pertanto, che Harry Potter è sì un successo mondiale ma lascia trapelare pur sempre l'origine anglosassone.

ALTE TIRATURE
Incantati da
Maria Venturi

di Olivia Barbella

Cinque milioni di telespettatori a puntata; più di centomila lettori avvinti dall'Incantesimo di Maria Venturi: una miscela di odio, altruismo, vendetta, inganni, passioni, sentimenti e, soprattutto, di storie d'amore tormentate e contrastate. Insomma un rosa in versione aggiornata ma non troppo, con lieto fine in ritardo, ma assicurato dopo innumerevoli ribaltamenti di situazioni e colpi di scena (per quanto spesso di una scontata prevedibilità). A tamponare il bisogno d'evasione e di consolazione degli unhappy many alle prese con i problemi della quotidiana amministrazione esistenziale.

Incantesimo, magia di Maria Venturi. È il fenomeno editorial-televisivo a luci rosa che è riuscito a suggestionare miriadi di italiane – il femminile è d'obbligo – in questi ultimi anni.

Nato nel 1998, in concomitanza con l'altra celebre *fiction* della Rai *Un posto al sole*, *Incantesimo* è ormai, nel momento in cui scriviamo, alla cinquantaduesima puntata, e al termine della sua quarta serie. Lo *share* di ascolto, in tendenziale aumento rispetto alle puntate inaugurali della serie più vecchia, attesta il consenso affezionato di circa cinque milioni di telespettatori, in media. Il successo popolare di questo prodotto televisivo non è dunque in discussione: vale allora la pena tentare di rendere conto di come sia congegnato; di quali istanze accampi; dei contenuti, delle modalità rappresentative e della configurazione dei personaggi che lo rendono così ammaliante agli occhi di tanti connazionali.

L'incantatrice, dicevamo, responsabile del soggetto della *soap* è Maria Venturi. La «Sandokan dei sentimenti», come è stata chiamata (da Alberto Bevilacqua) per la passione con cui racconta le sue storie, complice un manipolo di sceneggiatori d'assalto capeggiati dallo *story editor* Gianfranco Clerici, ha plasmato un contenitore che racchiude e dinamizza tutti i reagenti più effettistici

del romanzo popolare. Storie d'amore tormentate e contrastate in cui rotture e riconciliazioni si susseguono incessanti, passioni, tradimenti, rivalità sentimentali, congiure affettive, odi, morti, figli legittimi e non, agnizioni sconvolgenti, colpi bassi sul lavoro, incesti consumati o lasciati balenare, omicidi. Tutto questo in un estenuante rimescolamento degli elementi in gioco, con ribaltamenti di situazioni e colpi di scena: questi ultimi calcolatamente suggellanti ogni fine-puntata, secondo la consuetudine costitutiva dell'appendicismo letterario e televisivo.

La struttura viene man mano consolidandosi come risultante combinatoria di diverse linee di forza. C'è una tendenza centripeta orientata al progressivo avvicinamento di quelli che, di serie in serie, sono eletti a protagonisti della storia d'amore principale (Caterina e Marco; Paola e Michele). Contemporaneamente però si deve fare i conti con la forza centrifuga delle istanze e delle storie veicolate da tutti gli altri personaggi comprimari e secondari. Tuttavia, fatto originale rispetto al canone del rosa tradizionale, questa tendenza centrifuga non funziona soltanto come espediente utile a procrastinare a tempo indeterminato il congiungimento finale dei due innamorati. Assume infatti una ragion d'essere autonoma, richiamando l'attenzione e la curiosità del lettore su una molteplicità di linee d'intreccio parallele, foriere di emozioni altrettanto forti.

Del resto il sito Internet di *Incantesimo* orienta il navigante promettendogli a chiare lettere «Amore. Odio. Altruismo. Vendetta. Inganni e passioni. Sentimenti e amori estremi in un intreccio di colpi di scena e vendette». Il modello generico di riferimento non si riconosce più a questo punto nel rosa canonico alla Liala, Peverelli o Delly (che pure appartengono al bagaglio di letture della scrittrice), ma piuttosto nel romanzo popolare d'evasione di matrice feuilletonistica ottocentesca – alla Carolina Invernizio, per intenderci –, di cui le opere della Venturi (specialmente quelle per la televisione, ma non solo quelle) rappresenterebbero una versione modernamente aggiornata. Un aggiornamento operato con l'occhio al filone dei best seller popolari anglosassoni dei vari Sidney Sheldon, Judith Krantz, Harold Robbins e Jackie Collins.

Certo, il segreto che regge il meccanismo si carpisce immediatamente; e i colpi di scena finiscono col perdere molta della loro ca-

rica sorprendente, risultando di una prevedibilità scontata. Così il tira e molla tra gli innamorati, complicato e ostacolato dalle manovre pilotate dai malvagi di turno, può anche essere percepito come un cincischiare irritante, inconcludente e persino involontariamente comico. Ma non appena ci si disponga a lasciarsi incantare dal flusso concatenato degli eventi condito di emozionalità spinta, il congegno assume il fascino di uno spettacolo che intriga, appassiona e soddisfa generosamente il nostro connaturato bisogno d'evasione.

Oltre al suo primo libro *Storia d'amore*, la Venturi – autrice del resto di numerosi soggetti originali per la televisione – ha visto trasposti in film TV, miniserie e sceneggiati molti dei suoi romanzi, da *La storia spezzata* a *La moglie nella cornice*, a *Il cielo non cade mai*. Ma diversamente da quei casi, con *Incantesimo* si assiste per la prima volta a un esperimento inedito, cioè all'adattamento letterario dello sceneggiato Rai. Inaugurando forse il nuovo genere del «romanzo televisivo», stando alla definizione che la stessa Venturi conia nella *Nota dell'autrice*. A questo proposito, il merito dei suoi romanzi può essere quello di fare vera concorrenza alle storie televisive; proporre la lettura come alternativa alle *soap opera* e dimostrare al lettore recalcitrante il piacere di un libro.

Incantesimo in forma di romanzo, pubblicato da Rizzoli nell'ottobre 2000 e alla quarta ristampa dopo soli due mesi, fa registrare il dato numerico strabiliante di 110.000 copie vendute fino al giugno 2001.

Alcuni elementi paratestuali ne esibiscono immediatamente la genesi televisiva. La fotografia a colori che occupa l'intera copertina ritrae gli attori che impersonano Caterina Masi e Marco Oberon (i protagonisti della terza serie della *soap*), abbracciati e sorridenti. Non c'è dubbio: con ogni evidenza ci si appresta a leggere una storia d'amore a lieto fine. Posa ed espressione rassicurano anticipatamente sull'armonia di coppia finalmente e definitivamente conquistata. In più, il ritratto fotografico consegna al lettore bell'e pronta la fisionomia dei personaggi, senza bisogno che vengano descritti nel corso della narrazione. Del resto l'assenza di modalità descrittive insistenti è un dato rilevante del romanzo: tutto racconto di accadimenti e fitto dialogare. I dialoghi del romanzo non sono affatto dissimili da quelli della *fiction*, per la loro naturalezza che nei momenti *clou* si carica di enfasi emotiva abbastanza

melodrammatica. In più, nel libro, la voce affabile del narratore racconta la vicenda con ritmo incalzante e scorrevole, e con uno stile semplice che accattiva: questo a riconoscimento del talento non trascurabile della Venturi. Talvolta il narratore si fa anche ironico e ammiccante, come nel caso della descrizione di Olivares: è «un bell'uomo sulla cinquantina. Capelli castani appena brizzolati, occhi chiari e fisico da atleta, sembrava il primario di un serial televisivo» (p. 21).

Poi c'è un altro elemento del paratesto che concorre a rendere il prodotto librario subito riconoscibile agli affezionati che, per un possibile bisogno di ridondanza, intendono rivivere le stesse emozioni sperimentate durante la fruizione della *fiction* catodica. Il titolo del romanzo sparato in copertina è riprodotto fedelmente secondo i criteri grafici mutuati dal logo televisivo: logo interessante, in quanto simboleggia una parte fondamentale del «messaggio» che l'autrice vuole comunicare. In un rettangolo orizzontale diviso perfettamente in due metà, colorate la prima di rosa e la seconda di nero, compare inscritta la parola *Incantesimo*, con le prime cinque lettere nere sul campo rosa; le ultime cinque rosa sul campo nero; la «t» mediana divisa in due, bicroma e in bilico sulla linea di confine tra i due campi della figura geometrica. Una sorta di allusione al simbolo cinese del Tao, il cerchio in cui *yin* e *yang* non riescono a stare del tutto l'uno senza l'altro. Nel nostro caso, il risvolto di copertina aiuta a decodificare (se ce ne fosse bisogno) il senso dell'opera, condensato efficacemente nel suo logo vagamente *new age*: «*Incantesimo* sta per riscatto, rinascita, ritorno alla luce. Ognuno di noi ha in sorte una parte di bene e una di male. L'importante è avere fede nel magico equilibrio: dopo la tempesta, torna sempre il sereno. Se si sono conosciuti il dolore e la sconfitta, arriveranno le consolazioni e le rivalse: la nostra parte di bene».

Il messaggio consolatorio è ribadito esplicitamente dalla voce narrante a metà romanzo, in un commento riferito alle esistenze difficili di Massimo e Gabriella (coinvolti nella tragica esperienza della tossicodipendenza e in procinto di sciogliere la sofferta relazione sentimentale che li univa), ma ritenuto valido universalmente: «Per risalire, dovevano toccare il fondo. Perché nel buio delle loro vite tornasse il sereno, dovevano affrontare la tempesta» (p. 147).

La necessità obbligatoria dell'istanza consolatoria, così come quella dell'*happy end* nella narrativa popolare, è del resto per la Ven-

turi una questione di etica professionale. Si tratterebbe di «un atto di generosità nei confronti di chi legge. Viviamo in un mondo talmente scardinato che almeno quando leggi – libri che poi vogliono essere di evasione – devi poter avere una gratificazione. Mi sembra anche moralmente giusto cooperare a restituire questa speranza, questa voglia di lieto fine» («Millelibri», n. 67, settembre 1993).

La «rinascita» che attenderebbe chiunque abbia fatto l'esperienza del dolore catartico, e sia stato cioè capace di guardare, affrontare e attraversare la sofferenza, è richiamata addirittura, con un eccesso d'enfasi didascalica, dal nome del luogo più emblematico e anzi strutturante dell'opera (romanzesca e televisiva): la clinica romana «New Life», simbolico teatro di vita.

Tutti i personaggi, per motivi familiari, sanitari o professionali, sono in un modo o nell'altro legati a quell'ex clinica di chirurgia estetica per miliardari, trasformatasi progressivamente in struttura plurispecialistica con tanto di pronto soccorso, ma pur sempre di lusso ed esclusiva. Protagonisti e comprimari principali sono scelti tra i suoi maggiori azionisti, amministratori, dirigenti e chirurghi di spicco. Il lessico settoriale della medicina e della chirurgia, tra dosi di *xilocaina*, *appendicectomie* e *gliomi maligni*, finisce così per rappresentare una componente rilevante della compagine linguistica dell'opera, a soddisfare anche l'appassionato e anzi ossessivo interesse degli italiani verso il tema della salute (basta considerare il consenso suscitato dalle innumerevoli rubriche televisive dedicate all'argomento; o dagli inserti dei quotidiani).

Per la sua caratteristica di luogo «pubblico» (anche se in questo caso si tratta di una clinica privata, e ciò non senza implicazioni su diversi livelli dell'opera) che consente l'intrecciarsi di un'infinita gamma di relazioni sia tra i colleghi sia con i pazienti, e per le sue potenzialità emotive – è il tempio moderno in cui si combatte spesso la lotta tra la vita e la morte –, l'ambiente ospedaliero si offre come «cronotopo» funzionale centrale dell'affabulazione seriale contemporanea, specialmente televisiva. Le saghe ospedaliere globalizzano l'etere, da *General Hospital* a *E. R. Medici in prima linea*, fino ai nostrani *Camici bianchi* e *La dottoressa Giò*. Caso a parte, autentico antimodello sperimentale, la *soap* al vetriolo per la TV *The Kingdom* di Lars Von Trier, che di queste *fiction* seriali vuole essere la parodia gotico-grottesco-surreale. Il suo ospedale è un regno labirintico e sotterraneo impregnato di luce fumosa

rossa in cui i demoni del sottosuolo psichico e morale liberano la loro presenza inquietante, ossessiva e concreta sotto forma di spettri urlanti e donne partorienti mostri abnormi e inguardabili.

In *Incantesimo* invece gli ambienti – clinici e residenziali – elegantemente perbene, e i personaggi, tutti di aspetto gradevole e curato, mostrano una patina di normalità rispettabile e dignitosa. Il candore disinfettato dei camici di medici infermieri e anestesisti; gli abiti sartoriali di azionisti e avvocati; l'atmosfera igienicamente asettica dei locali sembrano però funzionare da travestimento esorcistico dell'imbrattatura e del disordine generale. Se l'elemento politico è eluso dall'orizzonte magico di *Incantesimo*, quello economico la fa da padrone: avidità, ambizione, arrivismo sono tra i motori più propulsivi dell'intreccio, insieme alle varie modalità di gestione della vita relazionale e sentimentale.

Ma veniamo ai personaggi: elementi di un sistema in movimento a tappe successive, ognuna delle quali ridefinisce, spesso ribaltandoli completamente, gli equilibri raggiunti dalla precedente. A rendere labilmente precarie le relazioni tra i personaggi, fondate sul fitto dialogare di tutti con tutti, sono essenzialmente le incomprensioni, le reticenze, gli equivoci e i malintesi. Anche il filone narrativo principale, quello propriamente «rosa», è strutturalmente condizionato dalla legge dell'equivoco, logica conseguenza di comportamenti reticenti. I protagonisti custodiscono un segreto dal contenuto doloroso se non addirittura tragico, di cui praticamente tutti sono al corrente – spettatore/lettore compreso –, ma che le persone che più ne avrebbero il diritto ignorano. Pensiamo per esempio ai ricatti a cui Marco Oberon è sottoposto, per essersi reso responsabile in un lontano passato di un'azione di eutanasia (nei confronti della sua nipotina di cinque anni, cerebrolesa e con gravissime insufficienze respiratorie, venuta al mondo perché il fattore aveva stuprato la madre down, sorella del suddetto Marco). Oppure, nella quarta serie della *fiction*, alla falsa identità di Paola Duprès/Meg Ajello, acquisita per salvarsi dal marito malvagio e mafioso che dagli Stati Uniti la credeva morta.

Sinceramente non si capisce per quale ragione realisticamente attendibile questi continuino a rimanere segreti anche, anzi solo, nei confronti di chi si ama. È il trucco che porta avanti il balletto degli equivoci, rimandando all'infinito la conclusione della saga, pur lieta che sia. Insomma nell'era della comunicazione e del

trionfo massmediologico, e in un contesto narrativo in cui tutti si parlano continuamente cedendo troppo spesso al vaniloquio spettegolante, il dramma nasce da un problema essenzialmente comunicativo, di comunicazione parziale o distorta. Ogni personaggio conosce un pezzo della verità, che per altro giudica secondo il proprio punto di vista, senza riuscire a ricomporre il quadro generale. L'instabilità relazionale e il difetto comunicativo affliggono tutti, soprattutto gli amanti; ma anche gli amici, i genitori nei confronti dei figli e viceversa.

La voce narrante del romanzo acconsente con fluida docilità ad assumere il punto di vista dei vari personaggi, a cui cede la parola direttamente e di cui riporta i pensieri attraverso la tecnica dell'indiretto libero. Lascia però che le sue figure si giudichino l'un l'altra, in modo da rimanere fedele alla struttura polifonica e dialogica della *fiction* televisiva. C'è tuttavia un personaggio, Tilly Nardi, che nello sceneggiato funziona da *alter ego* del narratore; e che anche nel romanzo si rivela attendibile portavoce di chi narra. È infatti l'unica con la capacità di vedere chiaro: «Tutto doveva essere mediato, detto con circospezione, e questo le appariva un dissenso sperpero di energia. Pensò a Caterina e a Marco: era evidente che si erano innamorati, ma stavano erigendo tra loro una barriera di paure assurde e di ostacoli artificiosi» (p. 102).

È la depositaria dei valori che orientano il senso e il messaggio del discorso narrativo, costituendo nello stesso tempo il fulcro, il centro di riferimento dell'intero sistema dei personaggi, coordinandone e mediandone le relazioni.

Il narratore del romanzo sottolinea che la sua natura è «costruttiva e solare» (p. 101), e il suo «istinto da chiocchia» (p. 37) la spinge a prendere tutti sotto l'ala. Convinta che esista «qualcosa di buono» in ciascuno, e che forse «la gentilezza e l'affetto potevano compiere il miracolo...» (p. 106), Tilly si offre sempre di aiutare tutti, senza pregiudizi di alcuna sorta: «Ma ancora una volta la sua natura positiva ebbe il sopravvento. Non poteva restare a guardare senza fare nulla» (p. 105). Questa fatina dolce, comprensiva, affidabile, materna, oblativa, è incarnata alla perfezione nella *fiction* TV da Delia Boccardo, con i suoi occhi grandi e chiari e lo sguardo limpido. Il lettore-spettatore è indotto a fidarsi di lei e dei suoi giudizi sugli altri personaggi, diversi da come sembrano. Come nel caso di Giovanna Medici (si noti il cognome coerente

con il contesto), la moglie dura e rigida del primario nonché maggiore azionista della clinica: «Contrariamente alle apparenze, è una donna molto umana, molto giusta» (p. 226).

Tilly è infine talmente cara al narratore, che le attribuisce una considerazione interpretabile addirittura come commento metaletterario sull'intera strutturazione dell'opera: «Osservando alcune persone, a volte le sembravano come atleti impazziti che corressero zigzagando centinaia di chilometri anziché procedere in linea retta verso il vicino traguardo. Suo marito Ivano usava una vecchia battuta per dire la stessa cosa: rendere difficile il facile attraverso l'inutile» (p. 102).

Non è comunque un caso che il personaggio più positivo, più umano e dotato di consapevolezza matura sia una donna. Certo anche suo figlio Massimo, benché reduce da una terribile esperienza di tossicodipendenza, è un campione esemplare; ma perché la lealtà, la disponibilità, l'onestà e l'affidabilità sono i valori che lei gli ha trasmesso. È vero insomma, secondo una norma tipica del rosa tradizionale, che i personaggi femminili sono dotati di una marcia – morale – in più. Oberon è un ottimo chirurgo, di fama internazionale, ma è Caterina che di sua iniziativa salva *in extremis*, con una tracheotomia artigianale d'emergenza, la bimba in fin di vita per la caramella conficcata in gola: A costo di compromettere in partenza la possibilità di essere assunta. E nella quarta serie è vero che Michele migliora e matura lentamente; ma perché contagiato dall'influsso benefico di Paola: pronta ad accogliere e salvare tossici in *overdose* a discapito dell'immagine della clinica, così come a operare gratis la ragazzina ustionata e stuprata dal padre, che sempre per merito dell'eroina viene denunciato e allontanato dalla comunità.

Oltretutto poi Oberon si lascia sfuggire il nome dell'ex moglie mentre, ubriaco fradicio, fa l'amore con Caterina: l'episodio – l'unica scena di sesso dell'intero romanzo, in cui peraltro la ragazza rimane incinta – viene rimosso totalmente dall'interessato (non si sa con quanta verosimiglianza), innescando tutta una serie di ulteriori equivoci. E Michele, dal canto suo, è subito pronto a cedere alle *avances* seduttive della sua diabolica ex-fidanzata, al minimo geloso sospettare dell'amicizia tra Paola e Max.

Basta la frequentazione, meglio se quotidiana e prolungata, con le eroine femminili a far migliorare chi è in difetto di moralità o di umanità. Ma spesso anche il minimo contatto o il più breve

dialogo con un personaggio positivo fa sì che, come d'incanto, si assista alla trasformazione repentina e troppo poco motivata di un temperamento. In questo è da ravvisare un punto debole della costruzione, per la smaccata infrazione del criterio di verosimiglianza, che non permetterebbe dei cambiamenti psicologici, caratteriali e comportamentali così velocemente risolutivi.

Prendiamo il personaggio di Vera (Medici). Esempio vivente dell'inattendibilità del principio secondo cui *nomen omen*, Vera è una ragazza falsa, subdola, cinica e calunniatrice, definita come «incapace di buoni sentimenti», instancabile alimentatrice di pettegolezzi, «Per lei le persone erano oggetto di intrighi, gelosia, sospetti, prepotenza. Gioiva nel creare tensioni e seminare zizzania» (p. 59). Tramando un intrigo dopo l'altro, coopera a mandare avanti la trama del romanzo. Narratore e personaggi sono d'accordo sulla malignità della mostruosa ragazza, che oltretutto è testimoniata sul piano pratico dal suo malefico operare. Vera è un'assassina: sua infatti è l'idea di staccare ossigeno e flebo a Masi nel tentativo di far ricadere la colpa sulla figlia Caterina. Eppure le basta un brevissimo soggiorno in Francia, presso la comunità di suor Marie, perché l'incantesimo – ma forse in questo caso il miracolo – la trasformi in saggia, generosa e altruista: «Non sono malvagia, Diego. E se voglio ritrovare la pace, devo smettere di odiare il mondo... di pensare soltanto a me stessa...» (p. 221); «Alla metà di ottobre Vera tornò a Roma. [...] era proprio cambiata» (p. 252).

A Caterina, disabituata alla felicità e per questo incapace di lasciarsi andare alle emozioni, basta addirittura una settimana – sempre presso la «suora *ex machina*» – per apprendere l'ammaestramento centrale di *Incantesimo*: «Non contrastare la vita [...]. Rassegnati alla parte di sofferenza che tocca a tutti, e non rifiutare le cose buone. Ti toccano anche quelle» (p. 277).

L'ambiguità irrisolta tra sfiducia e fiducia nell'umanità tende insomma a risolversi, nella *soap* e nel romanzo, in un sostanziale abbandono ottimistico, in cui però si percepisce purtroppo il sapore della mistificazione. Cioè il lieto fine, voluto e costruito perché sia tale e consolatorio, ma anche affinché venga avvertito come educativo dal punto di vista etico, vale in realtà a riscattare le peggiori nefandezze, su cui lettori e spettatori sono indotti a transigere con eccessiva disinvoltura.

Comunque, guai a rompere l'incantesimo.

ALTE TIRATURE
Così scrisse Luttazzi
di Giuliano Cenati

Se Carducci custodiva la biancheria intima di Annie Vivanti per inalarne all'occorrenza i tonici effluvi, Daniele Luttazzi è capace di annusare le mutande di Anna Falchi e di sfoggiarle poi nel taschino della giacca; ma sa anche inscenare atti di coprofagia e sgranare «lepidenze postribolari» come fossero le orazioni di un rosario. Dietro le provocazioni più smaccate, però, si scoprono nei libri del mattatore televisivo contenuti letterari tutt'altro che spregevoli, resistenti alla facile usura delle speculazioni editoriali.

Se si comincia a mangiare la cacca, c'è gente che si sente minacciata.

Altan, 10 febbraio 2001

Nella comune percezione critica i libri di Daniele Luttazzi mancano non solo di una dignità ma anche di un'identità letteraria vera e propria. In quanto sottoprodotti dell'industria culturale di matrice televisiva, vengono esclusi a priori dall'universo della letterarietà. Il loro «vizio» d'origine consiste nel situarsi allo snodo di confluenza tra diversi mezzi espressivi. Portatori come sono di un'incorreggibile doppiezza estetica e, peggio, beneficiari della popolarità massiccia garantita dalla televisione, rischiano così di essere esclusi persino dall'ambito della paraletteratura. A ciò contribuisce peraltro la loro stessa costituzione testuale, in apparenza franta e destrutturata, che li priva di uno statuto di genere perspicuo e univoco, e consente di rifondere i medesimi materiali nelle diverse occasioni di stampa.

I testi di Luttazzi derivano in gran parte, come quelli di molti altri attori comici, dall'assemblaggio dei motti, lazzi, *sketch*, monologhi, sceneggiature, copioni su cui si basano i suoi spettacoli teatrali e televisivi. È vero che a tratti si avverte in essi la bru-

sca immediatezza del passaggio da un mezzo all'altro, tale da presupporre nel lettore una precedente fruizione sotto specie performativa. E quando non risulta possibile la conversione degli eventi «spettacolari» in scrittura, le didascalie soccorrono alla meglio. Simili casi, tuttavia, costituiscono un aspetto secondario nei volumi dell'umorista romagnolo, che tollerano in effetti una lettura indipendente dalle loro interpretazioni sceniche.

Sulla pagina vengono meno la fisionomia spiccata e scattante dell'autore-attore, la sua incalzante freddezza recitativa, ma il testo si avvantaggia del codice librario in cui viene calato, per conseguire effetti specifici altrimenti impensabili. Nel momento di adattarsi al veicolo editoriale, sono messe a frutto le diverse opportunità di significazione della forma-libro: a cominciare dai risvolti di copertina, i frontespizi, le istruzioni per l'uso, che ospitano alcune delle trovate più spassose e orientano in sede preliminare il destinatario: «Questo libro è stampato su carta ricavata esclusivamente da alberi criminali che meritavano di essere abbattuti» (*Luttazzi Satyricon*), «AVVERTENZA IMPORTANTE: Un giorno, l'intero universo (compreso questo libro) potrebbe collassare in un punto infinitamente piccolo. Se un altro universo dovesse in seguito riemergere, l'esistenza di questo libro in quell'universo non può essere garantita» (*Cosmico!*).

Le accuse di consumismo subletterario sono accolte e rivendicate beffardamente non solo rispetto al contenuto concettuale ma alla stessa materialità costitutiva del testo: «Una valida alternativa all'intrattenimento intelligente» (*Cosmico!*); «(Appiat-tire dopo l'uso)» (*Barracuda*). Accanto alla primaria valenza autoironica, slogan di questo tenore sottendono l'effettiva svalutazione dei prodotti letterari, giornalistici e soprattutto televisivi ai quali Luttazzi rifà il verso. Telegiornali, notiziari, annunci, interviste, documentari, *sit-com*, programmi d'informazione o intrattenimento sono passati al tritacarne di una parodia surreale: ne emergono tutto il pressapochismo facilone, l'arrivismo trasformista, il narcisismo divistico, la sguaiatezza dozzinale di cui spesso sono sostanziate.

Molti di questi libri denunciano sin dal titolo la parentela con gli omonimi spettacoli, rubriche o *show* condotti da Luttazzi: *Tabloid*, *Sesso con Luttazzi*, *Barracuda*, *Luttazzi Satyricon*, *Teatro. Rettili & roditori*, *Scene da un adulterio*. Ma altri sussistono invece,

con autonomia linguistica compiuta, in una dimensione pressoché interamente letteraria, pur restando passibili di un adattamento per la scena o la telecamera: *Adenoidi*, *101 cose da evitare a un funerale*, *Locuste, come le formiche sono più cattive*, *C.r.am.p.o.*, *Va' dove ti porta il clito*. Bisognerà notare allora che l'impostazione degli uni non si discosta in maniera rilevante da quella degli altri: insomma l'origine o la mediazione televisiva non incide più di tanto sulla struttura dei testi editi. I quali tutti inoltre sviluppano un robusto nesso tra la parola scritta e le immagini-disegni soltanto all'interno dell'orizzonte librario. Assieme a una grafica dinamica e imbonitoria, l'apparato iconico così strettamente integrato al testo ne riafferma l'appartenenza all'universo tipografico-letterario nel mentre agevola e sveltisce l'impegno di lettura.

Gli spettacoli di Luttazzi d'altra parte sono «retorici» in sommo grado: consistono in azioni discorsive, si fondano sul linguaggio e vengono concepiti come testi. Il punto è che adottano la sintassi compositiva di una comicità rapida, animosa, fulminante: i ritmi d'impostazione del discorso e il suo scioglimento sono alquanto scorciati. Ed è questa la ragione fondamentale per cui lavori siffatti funzionano egregiamente in televisione: perché si adeguano alla tempistica accelerata e ristretta imposta dall'estetica cattolica prevalente. Il fatto che l'umorismo di Luttazzi operi sulla stessa minimale lunghezza d'onda del linguaggio televisivo, non preclude comunque la sua godibilità per il tramite della lettura.

L'unità testuale di base è il motto di spirito, che appare dominante anche qualora il discorso assuma uno svolgimento estesamente narrativo. Una porzione assai ampia delle opere luttaziane è occupata infatti da lunghe sequenze di battute spicciolate che vertono sulle questioni più diverse, di maggiore o minore urgenza entro l'immaginario collettivo: sesso, religione, politica, lavoro, criminalità, salute, famiglia, scienze, invenzioni, scuola, cultura, divertimenti, passatempi. La loro alterna scansione conferisce all'insieme varietà e movimento: sono toccate tutte le circostanze e le ossessioni dell'esistenza associata, al pari di tutte le evenienze e i disagi della psicologia individuale. Ne risultano, per così dire, dei breviari umoristici di andamento aforismatico, che sovvertono però la presunzione d'autorevolezza oracolare propria nell'inattendibilità scompisciante del buffone.

Ogni nucleo discorsivo si condensa nell'arco di poche ri-

ghe, non di rado in una soltanto; quanto più forzosa è la sintesi logica, e implicito lo svolgimento dell'argomentazione, tanto più efficace si rivela l'esito comico: «MEDIO ORIENTE. Prosegue il processo di pace. 67 morti» (*Tabloid*). A ogni modo, nel singolo motto è sovente riconoscibile una struttura ternaria: un assunto generale o di base introduce il tema ovvero definisce il contesto d'avvio, segue un assunto particolare di complemento o precisazione che si pone in ovvia sintonia con il precedente e consolida le aspettative da esso indotte, interviene infine una conclusione eccentrica – iperbolica o banalizzante – che contraddice in termini grotteschi le premesse o le conferma per forza di paradosso. Dal deragliamento della coerenza elocutoria, dallo scarto di registro emotivo, non può che scaturire la risata.

Non diversamente si articola la finzione epistolare su cui Luttazzi basa parecchi dei suoi soliloqui. Nell'ambito di questo genere la proposta del tema si suppone provenire dal pubblico: da lettori o spettatori che rivolgono domande sulla vita privata, il lavoro, le opinioni dei protagonisti-narratori, o più spesso espongono i problemi da cui sono afflitti e chiedono suggerimenti in proposito. Le curiosità e gli assilli che alimentano gli interrogativi del pubblico fittizio si segnalano per ovvietà ingenua, preta idiozia, strampalatezza o ridicola eccezionalità. Le risposte del resto, nella loro frequente inconseguenza rispetto ai quesiti, sono condotte sui medesimi toni, senonché il protagonista maschera la propria folleggiante sprovvedutezza con l'ostentare sufficienza benevola, susiego sapienziale o intimità sfrontata nei riguardi degli interlocutori. L'asimmetria tra i corrispondenti trova conferma nella disparità degli spazi testuali riservati alle domande e alle risposte: per lo più succinte le prime, sbrigiate e sovrabbondanti le altre. *Sesso con Luttazzi* è interamente costruito per mezzo di questo modulo interrogativo-responsivo, così come in altri libri i capitoli dedicati alla «posta» o alle «interviste».

Le serie di motti e gli essenziali brani dialogici sono raccordati talora intorno alla ricorrenza di alcuni personaggi o tematiche, in maniera da abbozzare, se non contraffare, una sorta di trama. I raccontini, le prose brevi, gli apologhi amorali nei quali talora il dettato acquista lineamenti narrativi sono intessuti, anzi costituiti di battute infilzate una via l'altra. L'intreccio delle vicende, d'altronde, obbedisce al medesimo principio di dismisura fanta-

stica che presiede alla funzionalità della facezia scompagnata. Non abbisogna quindi di sorveglianza particolare, anzi il profitto maggiore proverrà in questo senso da una sconclusionatezza allucinata. Alcuni degli schizzi narrativi più riusciti si ritrovano in *Adenoidi: Martini contro Galactus*, ad esempio, narra lo scontro apocalittico tra l'onnipotente avversario di Silver Surfer e l'arcivescovo di Milano, alleato a difesa della Terra con i Fantastici 4 e gli X-Men.

Si coniugano insomma tratti paraletterari e tratti antiletterari: giallistica *hard boiled* e sapere sofisticato, fumetti popolari e seriosità clericale, reminiscenze televisive e pletora merceologica, protagonismo sportivo e slogan pubblicitari, leggende metropolitane, spocchia intellettualoide, miracolismo scientifico-tecnologico sono centrifugati assieme ad altri eterogenei elementi desunti da ogni livello del sistema culturale per produrre storielle buffe e aberranti.

Se poi il pretesto fabulatorio è fornito da un bersaglio parodico di cui ribaltare passo passo gli sviluppi, un simile procedimento di racconto può essere stiracchiato alla dimensione di «atto unico», come avviene in *Scene da un adulterio* ai danni di Bergman, o alla misura romanzesca di *Va' dove ti porta il clito*: che rovescia nella comicità pornografica più sbracata l'efferatezza sentimentale profusa da Susanna Tamaro in *Va' dove ti porta il cuore*. Da un lato il burrascoso rapporto tra nonna Olga e sua nipote, rievocato in chiave patetico-appendicistica, dall'altro l'intesa carnale tra una nonna ninfomane e il nipote adolescente, mediata dalla visceralità animalesca del transessuale Fernanda e ravvivata da un innocuo corredo di scatologia e sadomasochismo.

Nonostante l'apparente scompigliatezza degli assetti semantici, tuttavia, il linguaggio di Luttazzi resta sempre chiaramente comunicativo. Modellato su un italiano formale ma accessibile, si apre agli apporti dei gerghi giovanili e ai modi della colloquialità anche triviale, senza disdegnare gli americanismi di pertinenza soprattutto massmediatica. A garanzia di fruibilità, le opzioni sintattiche ripetono dal discorso orale il loro procedere coordinativo, frammentato da segni di punteggiatura forte. La componente lessicale più caratterizzante e rappresentata dalla terminologia clinica, che l'autore padroneggia in virtù dei suoi studi in medicina. La si ritrova, oltre che in *Sesso con Luttazzi*, specialmente in *Cappuccetto splatter*, un racconto compreso nell'antologia *Gioventù cannibale* che traspone la celebre favola nel circuito milanese della moda e

la rielabora in direzione orrorifico-grottesca. Il ruolo di Cappuccetto rosso lo interpreta infatti una modella ungherese asmatica, mentre il lupo seviziatore è il «P.R.» Marco: e ogni atto di violenza, descritto con un'algida puntigliosità anatomica, è inflitto per mezzo di utensili e oggetti domestici identificati dal marchio di fabbrica. Perciò a ciascun organo violentato si abbina il nome di un prodotto, quasi a conferire una tangibilità lancinante, eppure fasulla, all'assedio consumistico delle merci e della pubblicità.

La critica satirica di Luttazzi sembra esercitarsi a 360 gradi, senza risparmiare nessuno, concedendosi assidue incursioni nell'area dell'umorismo nero. Ma i personaggi da cui essa promana non si raccomandano certo per costanza e affidabilità, e spesso neppure per acume d'intelligenza. I giudizi quasi sempre condivisibili che si celano nei cortocircuiti logico-emotivi dei loro motti di spirito sono infirmati dal dichiarato compromesso con i disvalori e gli atteggiamenti che loro stessi mettono alla berlina. Non tanto sono detentori di prospettive davvero stranianti, quanto partecipi dell'imbecillità che vanno illustrando nel loro discorso. Qualche volta offrono sì punti di vista alternativi, giungendo a conclusioni esplicite di razionale buon senso, ma più abitualmente si dimostrano solidali all'universo dissennato che pure s'incaricano di denunciare. In fondo appartengono a quell'immaginaria classe dirigente composta di professori, politici, pedagoghi, capitani d'industria, luminari incravattati (quali appaiono nell'apparato fotografico) che essi bersagliano con i loro sfontamenti o che onorano dei loro encomi antifrastici e delle loro citazioni bibliografiche stralunate.

La leziosità schizofrenica di Panfilo Maria Lippi e del suo amico immaginario Dingo, il metaforismo psicotropo del professor Fontecedro, la professionalità maniacale del «dott. Luttazzi» sono altrettanti aspetti del principio di piacere montato in cattedra. Non solo destituiscono di legittimità le ordinarie inibizioni ma dettano le norme di un universo capovolto, in cui il primato è riconosciuto al vitalismo fisiopsichico individuale, di contro alla cretineria e alla malizia generalizzata che rilevano tutt'intorno.

Il *C.r.am.p.o.*, «corso rapido di apprendimento minimo per ottenebrati», riconferma nella platea studentesca la principale componente del pubblico di Luttazzi: si tratta di un bigino enciclopedico basato sul presupposto utilitaristico, svolto fino all'assurdo,

che il successo socioeconomico del singolo non sia per niente commisurabile ai suoi meriti, né tanto meno alle sue competenze. Il «dott. Luttazzi» si prodiga a delucidare compitamente perversioni pittoresche e satiriasi arzigogolate, confortando la trattazione con dovizia di esperienze vissute sulla propria pelle. La sessualità adulta regredisce nelle sue parole alla fase orale, e la pulsione libidica si confonde con quella fagica, fino alla sovrapposizione di copula e crapula. Stupirà allora riconoscere qua e là, fra tanti immaginosi spropositi, un'autentica propensione didattica a impartire laiche nozioni di educazione sessuale.

In definitiva, se al riduzionismo «edonistico» delle creature luttazziane non reggono le leggi della fisica, né quelle della logica, né quelle della fisiologia, figurarsi quale sarà la tenuta dei codici giuridici e morali. Tutto ciò non sbocca nel trionfo nichilistico dell'indifferenziato: benché tendano sovente al *nonsense* e al demenziale, in questi libri permane sempre una consapevolezza ideologica marcata. È pur vero tuttavia che i personaggi-narratori sono i soli a ergersi sopra un brodo primordiale di turpitudini e stramberie, in grazia della loro sarcastica esuberanza. Sono loro i depositari di un principio ordinatore, per quanto anomalo e provocatorio, del caos evenemenziale. In tal senso, se Luttazzi scampa per solito al rigorismo del moralista, non sempre si sottrae ai rischi dell'autolatria anticonformistica. Il candido entusiasmo espresso da un personaggio di Aldo Nove sarà dunque da temperare con qualche cautela. «Daniele Luttazzi vale da solo dieci Alda Merini e cinquanta Mario Luzi, il fatto che esiste Daniele Luttazzi mi rende felice» (*Superwoobinda*).

COMPRA TI IN EDICOLA Gli occhi tondi dei manga

di Luca Raffaelli

Ancora oggi in Italia si guarda al cartone animato nipponico con una certa diffidenza, benché apprezzatissimo da giovani e giovanissimi: o forse proprio per questo. Eppure se si conoscesse un po' meglio uno dei suoi disegnatori di punta degli anni Settanta e Ottanta, Osamu Tezuka, tale diffidenza verrebbe meno: poco computer, tanto lavoro casalingo (Tezuka era un vero e proprio stakanovista del fumetto e del cinema d'animazione), molta originalità nell'uso di un disegno sia pittorico sia vignettistico, capacità di inserire situazioni comiche anche nei momenti più drammatici della vicenda e grande passione per i comics americani, soprattutto Arcibaldo e Petronilla.

Alcuni bambini italiani appassionati dell'animazione giapponese si stanno avvicinando ai quaranta. Ben ventiquattr'anni sono infatti passati da quel fatidico 1978 in cui gli anime hanno esordito sugli schermi Rai. Chi aveva tredici anni allora, oggi ne ha trentasette, chi ne aveva sette ha superato i trenta. Questo dato è essenziale per capire a fondo l'attuale successo dei fumetti e dei cartoni giapponesi, nonché la rivalutazione, ampiamente annunciata e ora in atto, dei personaggi del passato. Esattamente come è avvenuto per Collodi, per Salgari, per Flash Gordon e Mandrake, per Tex e Diabolik, oggi la cosa si sta ripetendo per Goldrake e Mazinga, per Heidi e Remi, per Lupin III e Lady Oscar. La storia insegna poco o nulla, se puntualmente avviene che le generazioni adulte guardino con sospetto – se non con astio – alle letture, le passioni, le canzoni, le novità che appassionano quelle giovani e giovanissime. Che poi si prendono la rivincita non appena raggiunta la maturità e dunque la possibilità di essere soggetto critico, dopo essere stato oggetto educativo e commerciale. Sotto questo aspetto il mondo culturale italiano, dopo due guerre, il Sessantotto, vari papi, la caduta del muro e altri svariati avvenimenti, non sembra molto diverso da quello di fine Ottocento. Il saggio è sempre un vecchio barboso che consiglia la lettura di ciò

che era buono ai suoi tempi. Quello che cambia è piuttosto la disponibilità economica delle nuove generazioni. Che non hanno mai ragione dal punto di vista del gusto e da quello culturale, ma hanno molto più potere di cassa. Gli ultra quarantenni non possono amare i Pokèmon e in genere lo stile grafico giapponese (allo stesso modo in cui si sono sentiti turbati dagli americanissimi Simpson) ma non possono niente contro l'accumulo di gadget, figurine e multiformi prodotti di merchandising da parte dei figli o nipoti. Un tempo le collezioni dell'«Avventuroso», quando scoperte, venivano buttate nella spazzatura e gli albi di «Diabolik» e «Kriminal» nascosti nella segreta fessura tra l'armadio e il muro. Oggi le passioni mal sopportate dagli adulti sono dagli adulti supportate economicamente, ed esposte dalla pubblicità e dal marketing alla luce del sole. C'è da chiedersi se anche il ritardo con cui giornali e media in genere arrivano alla comprensione di questi fenomeni non sia anch'esso un'operazione di marketing, visto che sarebbe fortemente antipopolare andare contro il comune sentire della generazione degli «anta» che acquista quotidiani e settimanali. Però sarebbe segno di maturità culturale anticipare i tempi, evitando poi alle generazione di nuovi maturi una passione estrema e acritica nei confronti di quegli entusiasmanti ricordi. In questo senso sono da sottolineare due volumi usciti da Castelvechi per mano di Marco Pellitteri e Loredana Lipperini. Il primo, *Mazinga Nostalgia*, ripercorre motivi e passioni della generazione (delle generazioni) influenzata dai cartoni giapponesi, inserendola proprio nel rapporto con quella (quelle) precedente. Il secondo, *Generazione Pokèmon*, anticipa i tempi, analizzando l'ultimo successo giapponese (oramai in declino) con lo sguardo di una studiosa e madre che riesce a guardare con passione le passioni dei suoi figli. Da segnalare che Pellitteri fa parte della Goldrake generation, mentre Loredana Lipperini è diventata spettatrice di cartoni animati giapponesi da adulta e grazie ai figli (caso non unico ma raro). Anche il sottoscritto ha sfiorato la passione adolescenziale giapponese. Nel 1978 scendevo in piazza e guardavo con un certo fastidio i ragazzini «lobotomizzati» che si appassionavano tanto a Goldrake. La professione mi ha poi fatto rinsavire. Ma non solo quella. Ora mi spiego. L'animazione giapponese non ha esordito in Italia con gli schermi televisivi. Nei primi anni Settanta, in alcune grandi città, si poteva assistere a delle *matinée* con proiezioni di cartoni animati dallo stile

profondamente diverso da quello – disneyano, warneriano, hanna-barberiano, o perfino ungherese o jugoslavo – cui si era abituati a quei tempi. I titoli erano piuttosto normali, ad esempio *Le meravigliose favole di Andersen*, oppure *L'orsetto Panda e gli amici della foresta*, o ancora *Il gatto con gli stivali*, ma ancora più particolari erano i nomi degli autori. *Leo, il re della giungla*, film premiato con il Leone di San Marco alla XIX Mostra del Cinema per Ragazzi di Venezia, aveva uno staff molto sospetto. Soggetto e sceneggiatura di Ald Monthen, adattamento di Henry Bajard e dialoghi di Boris River: i nomi sembrano, e probabilmente sono, l'adattamento inglese dei nomi dei distributori italiani o di loro amici. Chiaramente inventato *ad hoc* il nome del regista: Al (o All) Bisney (si può controllare la veridicità di quanto scritto nelle varie enciclopedie del cinema). Letto da lontano, Bisney poteva facilmente generare confusione. Ma un attento spettatore del film non poteva non accorgersi che Disney niente poteva avere a che fare con quel film. Che era diverso lo stile grafico, la tecnica narrativa, il ritmo di regia, perfino la filosofia che aveva ispirato la storia. Solo molti anni più tardi si sarebbe saputo qualcosa del suo autore, il cui nome è Osamu Tezuka, in Giappone «il dio del manga», tanto per essere chiari. Altro che Bisney. (Avrei capito molto tempo dopo che il film, altro non era che il montaggio di quattro episodi della serie televisiva *Kimba, il leone bianco*.) Ci sono delle occasioni della vita che non possono essere colte appieno. Al sottoscritto è capitato nel 1985. Luogo: Hiroshima. Avvenimento: primo festival internazionale del cinema d'animazione. Quello d'autore, s'intende, in cui sono protagonisti i cortometraggi, film da due fino a trenta minuti che raramente trovano spazio nelle distribuzioni cinematografiche o televisive. Ero l'unico italiano presente a Hiroshima tra decine di addetti ai lavori americani, canadesi, bulgari, sovietici, ungheresi. A parte gli spettatori, quasi nessun asiatico, e nessun operatore e autore giapponese che non fosse di cortometraggi. quindi nessuno che facesse parte della grande industria del cartone nipponico. Anzi, solo uno: Osamu Tezuka. Di lui al di fuori del Giappone si sapeva pochissimo, così come si sapeva pochissimo dell'animazione giapponese che tanto successo e tante polemiche stava suscitando in tutto il mondo, e particolarmente in Italia. Anzi, molto di quello di cui si era a conoscenza era profondamente sbagliato: che sono cartoni fatti con il computer, ad esempio. Che i perso-

naggi hanno gli occhi tondi per poter invadere il mondo. Colmo della mia ignoranza (consapevole) chiesi un'intervista al dio del manga, intervenuto a Hiroshima a pieno titolo: aveva infatti esordito da trionfatore anche nell'animazione d'autore, conquistando l'anno prima il Gran Premio a Zagreb (allora uno dei festival più prestigiosi del mondo) con uno strano cortometraggio, *Jumping* cioè *Saltando*. Il film era una lunga soggettiva di un essere che cominciava a saltare da una strada tipicamente giapponese, ma i suoi salti erano sempre più lunghi e più alti. In pochi minuti, attraverso gli occhi di questo strano saltatore, si faceva un giro del mondo alla scoperta delle contraddizioni del nostro pianeta: la ricchezza e la povertà, il bello e il brutto, il vecchio e il nuovo, la pace e la guerra si alternavano salto dopo salto, finché il protagonista si avventurava giù giù per una lunga discesa nella crosta terrestre fino a trovarsi nell'inferno, al cospetto di diavoli con il forcone. Grazie ai quali (grazie al forcone) aveva la forza per saltare di nuovo verso l'alto per ritrovarsi al punto di partenza e alla fine del film. Una grande idea per un film dalla grafica indiscutibilmente giapponese e molto ben animato. A Hiroshima Tezuka fece il bis. Con *Onboro film* ovvero *Film Tutto Rotto*. Anche qui c'era una grande idea: i protagonisti sono un cowboy, un cattivo e la fanciulla. Ma il film finge di essere un film vecchio, degli anni Venti, e quindi tutto rotto. Tanto rotto che una scena è tutta fuori quadro, e questo permette al cowboy di prendere alle spalle il cattivo che stava per rapire la ragazza. Tanto rotto che quello che agli spettatori sembra un pelo può venire usato dal cowboy come un coltello per slegare la ragazza. Tanto rotto che a un certo punto la proiezione sembra venire interrotta dallo spezzarsi della pellicola. E quando gli spettatori si guardano attorno in cerca di chiarimenti, dopo qualche fischio in sala, la proiezione riprende tranquillamente. L'aveva spiegato bene all'inizio l'autore: il film è tutto rotto. Applausi scroscianti ai titoli di coda. A risentire quella mia intervista al dio del manga mi prende lo sconforto, anche perché Tezuka morì dopo soli quattro anni, nel 1989, a sessantun anni: quell'occasione si rivelò davvero unica. E quante domande avrei potuto fare a Tezuka se solo avessi saputo qualcosa in più sulla sua vita, la sua carriera, i suoi personaggi, i suoi innumerevoli lavori. Gli ho chiesto perché avesse voluto entrare nel mondo del cartone d'autore, lui che era già un dio del manga. Mi rispose che era quella una delle poche possibilità per poter sperimentare.

Anche se si pagava a duro prezzo. Perché un film come *Saltando o Film Tutto Rotto* costava un sacco di yen, essendo l'animazione assai più fluida di quella di un cartone televisivo. Gli chiesi quale fosse il suo lavoro in un film d'animazione. Mi rispose che poteva avere l'idea, scrivere la sceneggiatura, realizzare lo storyboard, curare la regia, disegnare le animazioni, pitturare i fondali e anche fare qualche intercalazione (i passaggi intermedi tra il disegno di un animatore e l'altro).

Insomma, poteva fare proprio tutto. (Chi lo ha chiamato il Disney giapponese, può capire qui quale fosse la grande differenza fra i due: Disney era un meraviglioso supervisore, un ispiratore. Tezuka lavorava in prima persona, e i fumetti che firmava li faceva davvero lui. Insomma, se Disney era un direttore d'orchestra, Tezuka era anche il compositore e il primo violino.) In quella occasione mi disegnò la mappa per poter arrivare, una volta a Tokyo, agli studi della Toei, quella del Gatto con gli Stivali e di Goldrake e di Sailor Moon, in cui anche Tezuka esordì nel campo dell'animazione. E fu quella visita a farmi capire che c'era qualcosa che non andava, in Italia, sulla continua falsa informazione a proposito dei cartoni animati giapponesi. Non c'era un computer che funzionasse alla Toei. Non si facevano i film spingendo un bottone. E invece c'erano tante lettere di giovani, giovanissimi spettatori italiani che volevano venire a lavorare a Tokyo, e che protestavano per gli articoli sui giornali che gettavano fango sulle loro passioni. Me le fecero leggere perché le potessi tradurre in inglese e rendergliele comprensibili. Erano lettere appassionate, nient'affatto lobotomizzate. Dopo svariati anni di fumetti giapponesi editi in Italia, Tezuka, il dio del manga, è arrivato buon ultimo in questi ultimi due, tre anni. Forse perché per gran parte della sua carriera lui ha disegnato soprattutto per i bambini, forse perché, in quanto pioniere del fumetto e dell'animazione in Giappone, è stato superato da artisti più innovativi e trasgressivi. Forse perché Tezuka era un vero buonista doc. I suoi lavori sono fortemente influenzati dalla sua fede pacifista, dal suo assoluto amore per la natura, dalla sua strenua lotta a ogni forma di razzismo e di intolleranza. Di Tezuka la Comic art ha proposto il fumetto di *Astroboy*, che fu il primo personaggio dell'animazione giapponese, e quello di *Kimba il leone bianco* (da cui venne *Leo, il re della giungla*). Si parlò di questo personaggio di Tezuka quando la Disney propose il suo *Re Leone*,

chiaramente ispirato al personaggio del dio del manga. Ma non ci fu nessuna causa internazionale, forse perché Tezuka, in vita, aveva già confessato che per il suo Kimba si era a sua volta ispirato alle avventure di Bambi, che al cinema aveva visto quasi duecento volte). La Hazard sta invece pubblicando *Budda* (quattordici volumi per un totale di quasi tremila pagine!) e *La principessa Zaffiro*, mentre ha concluso la pubblicazione dei quattro volumi della *Storia dei tre Adolf*. Altri quattro volumi sono stati necessari alla Coconino Press per la pubblicazione della biografia manga di Osamu Tezuka. Una fantastica biografia a fumetti realizzata nello stile di Tezuka sulla base dei suoi scritti, che fa cogliere il senso generale attraverso la sapiente scelta dei particolari, di momenti a volte per nulla cruciali ma che colgono nel segno (al contrario di quanto visto nelle storie a fumetti didattiche cui siamo abituati). Si viene così a conoscere un Tezuka interessantissimo, un autore instancabile, uno stakanovista del fumetto e del cinema d'animazione, capace di lavorare per quattro giorni senza mai prendere sonno, di sfuggire come una spia agli editor (che in Giappone si installano in casa dei fumettisti per obbligarli, se ci riescono, a rispettare le date di consegna). Finiva che in casa ne aveva ben otto, o magari di più, ed erano tutti in fila a pregare il Maestro di finire, che si deve andare in stampa. Si scopre il Tezuka amante della natura, il giovanissimo studioso di insetti e in seguito il dottore laureato con una tesi sullo sperma delle lumache d'acqua. Si scopre il Tezuka insicuro di sé, colpito da crisi creative quando altri autori conquistano il cuore dei lettori. Si scopre il Tezuka appassionato di cinema, che va a vedere un film al giorno, ma qualche volta anche di più, saltando di cinema in cinema per cogliere le scene più belle di ogni film. Si scopre il Tezuka imprenditore, che crea la Mushi Pro per il primo cartone animato televisivo del Giappone, e si dimette prima che questa fallisca. (È opportuno segnalare che su questo episodio Saburo Murakami, autore di *Anime in TV*, pubblicato da Yamato Video, offre un'altra versione, mentre Monica Piovan in *Osamu Tezuka, l'arte del fumetto giapponese* è in perfetta sintonia con quella della biografia.) A proposito della Mushi e del lavoro massacrante di Tezuka (costretto in quei tempi a lavorare sia sui fumetti sia sui cartoni animati) e dei suoi collaboratori, la biografia offre un quadro a volte straziante: «Poco prima della fine delle trasmissioni, il 20 dicembre, il direttore della Mushi Pro, per il grande sforzo della

produzione di Atom (nome originale di Astroboy), era crollato a terra ed era morto improvvisamente durante il lavoro». Poi, quando nel 1974 Tezuka accantonò la sua passione per i cartoni animati per gettarsi di nuovo a capofitto sui fumetti «disegnò in media ogni mese 312 tavole. Ma spesso capitò che ne producesse 363... un'energia incredibile!». Dalla biografia si viene a sapere che Tezuka lavorava a decine di storie contemporaneamente. E non si tratta di storie brevi, semplici, con pochi personaggi. *La storia dei tre Adolf*, un fumetto straordinario, uno dei pochi chiaramente diretti a un pubblico adulto, è una lunga vicenda dal sapore dostoevskijano, con decine di personaggi i cui destini si intrecciano in un gorgo di vicende appassionanti. E dalla biografia si scopre anche un Tezuka appassionato di letteratura, che a fumetti ha tradotto nientepopodimeno che il *Faust* di Goethe, *L'isola del tesoro* di Stevenson e, non a caso, *Delitto e castigo*. Tezuka il precursore, colui che per primo ha usato il fumetto non per le strisce umoristiche, ma anche per raccontare lunghe avventure (story-manga, così vengono chiamati), nelle sue storie mette a fuoco anche un elemento fondamentale del manga e del suo successo: il difficile rapporto tra bambini e adulti. Questi ultimi devianti e corrotti da un mondo adulto incapace di ascoltare, insensibile e spesso corrotto dall'ansia del denaro e del potere. Nella *Storia dei tre Adolf*, questi i ricordi del figlio di un ufficiale dell'esercito giapponese, passato alla parte avversa e dunque spia in casa del genitore: «I manciuriani erano continuamente maltrattati dai soldati giapponesi. A scuola mi insegnavano come questo avvenisse in nome della cosiddetta "guerra santa". Continuavo a chiedermi perché i giapponesi trattavano in quel modo i manciuriani quando vivevamo tutti nello stesso posto, mangiavamo lo stesso cibo [...]. Capii che la giustizia che impariamo a scuola non aveva niente a che fare con i concetti di giusto e sbagliato, ma che serviva per giustificare l'oppressione e il potere». E ancora: «No! Non avrò niente a che fare con un patriottismo che nutre l'odio e la discriminazione!». I meccanismi narrativi di Tezuka sono forti, e tenuti insieme dalla perfetta conoscenza del linguaggio fumettistico (Tezuka amava molte strip americane, in particolare quelle di Geo McManus, l'autore di Arcibaldo e Petronilla), cinematografico e letterario. Ma nei suoi manga ci sono alcune tendenze stilistiche originalissime, come ad esempio l'inserimento di situazioni comiche anche nei momenti più drammatici

della vicenda, e anche l'uso di uno stile di disegno pittorico in alcune panoramiche mentre il segno si sveltisce nelle vignette piccole in cui l'occhio non deve soffermarsi più di tanto. In tutti questi manga, anche nella biografia, i giapponesi hanno gli occhi tondi, occidentali. La risposta a questo problema l'ho trovata a Takarazuka, cittadina giapponese vicino a Osaka, famosa per il teatro locale in cui lavorano solo attrici. Lì è stato costruito un Museo Tezuka, in cui si trovano esposti i suoi originali di fumetti con le centinaia di personaggi di sua invenzione, i suoi disegni d'insetti, mentre vengono continuamente proiettati i suoi cartoni animati (lungometraggi, cortometraggi e serie TV) e venduti gli oggetti di merchandising: orologi, foulard, magliette e quant'altro abbia il marchio Tezuka o l'effigie di uno dei suoi personaggi. A cura del Museo è stato ripubblicato un fumetto realizzato da Tezuka appena dodicenne, in cui tutti i personaggi hanno gli occhi tondi e c'è un'apparizione speciale di Arcibaldo e Petronilla. Gli occhi dei personaggi sono tondi perché Tezuka, riprendendo il disegno degli ammirati *comics* americani, li ha voluti così.

COMPRA TI IN EDICOLA
L'anno orribile
delle riviste
scientifiche

di Sylvie Coyaud

Tre le principali ragioni alla base di questo annus horribilis per le riviste scientifiche. La prima etica: è nata la figura dello «scienziato imprenditore» che possiede brevetti, azioni o un'azienda personale e che spinge alla pubblicazione in rivista per aumentare il valore della propria impresa. La seconda di ordine economico: il mercato globale ha concentrato le riviste in mano a pochi editori, cosa che non garantisce la necessaria indipendenza dai monopoli industriali. La terza legata a Internet: troppo spesso gli articoli vengono messi on-line nel momento in cui escono su carta o addirittura prima.

Durante il convegno *Image and Meaning in Science* che si teneva al Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, USA) nel giugno scorso, Ellis Rubinstein, direttore di «Science» edito dall'Associazione americana per l'avanzamento della scienza, disse che il suo giornale vendeva più dell'inglese «Nature», pubblicato dall'editore MacMillan (americano). Al che Philip Campbell, direttore di «Nature», rispose: «ma stiamo guadagnando terreno». In realtà i due settimanali scientifici più famosi vendono insieme appena 240 mila copie, salvo numeri speciali come quelli con la mappa del genoma umano usciti nel febbraio 2001. Da solo il settimanale inglese «New Scientist» ne vende 150 mila, un successo unico in Occidente anche se va tenuto conto che in Gran Bretagna non esistono mensili di aggiornamento come «Scientific American» e «American Scientist» negli Stati Uniti o «La Recherche» in Francia.

In Italia esistono mensili specializzati, ad esempio in astronomia o in informatica, bollettini di categoria come quello dell'Istituto nazionale per la fisica nucleare, organi di aziende farmaceutiche inviati in omaggio a medici e giornalisti, ma soltanto «Le Scienze» fa divulgazione in tutte le discipline. Oggi non è più la mera traduzione di «Scientific American», sollecita e accoglie contributi di ricercatori e da cinque anni oscilla tra le 66 e 77 mila co-

pie al mese. Qui, come nel resto dell'Unione Europea, la divulgazione scientifica vende poco ed è povera perché non esiste un mercato del lavoro scientifico (o meglio, esiste ma non è né libero né pubblico), perciò le mancano gli annunci di offerte di lavoro che garantiscono un reddito costante, coprendo circa il 50% delle spese di «Nature», «Science» e «New Scientist».

In compenso, dopo l'affermazione di «Focus» (Gruner+Jahr-Mondadori), di origine tedesca, passato tra il 1995 e il 2001 da 333 mila a 774 mila copie, sono nate via via «Newton» (RCS-Newton Press) di origine giapponese (da 216 mila nel 1998 a 268 mila all'inizio del 2001) e nel 2001 altre due testate legate a trasmissioni televisive e partite con grandi speranze, «La macchina del tempo» (Mondadori) e «Quark» (Rusconi-Hachette) per le quali, al momento in cui scriviamo, non esistono dati certificati ma soltanto voci di esiti più modesti del previsto.

D'altronde quattro mensili popolari per «scoprire e capire il mondo» (il motto di «Focus») sono tanti. Oltretutto si somigliano, con «Newton» forse più attento alla qualità delle informazioni e «Quark» più piccolo ed economico (3.500 lire invece di 5.000). Sono accomunati non soltanto dalla scrittura piana, dai temi – animali, salute, Internet, suggerimenti per acquisti high-tech –, dall'esuberanza grafica e dai richiami in copertina come se tutte le notizie avessero la stessa importanza, ma anche dalla spettacolarizzazione della scienza.

Sono tanti anche perché la stampa generica, quotidiana e settimanale, dedica uno spazio crescente agli argomenti scientifici. La tendenza è iniziata sul finire degli anni Ottanta, rafforzandosi con una serie di episodi clamorosi: fusione fredda, identificazione di geni veri o presunti, clonazione della pecora, vita su Marte, e non dà segni di rallentamento. I lettori avranno notato che gli argomenti sono uguali in tutte le testate e più fitti il giovedì e il venerdì. L'uniformità di tempi e di contenuti è dovuta in parte al conformismo (fa notizia ciò di cui tutti parlano) e in particolare alla politica promozionale di «Nature» e di «Science». Con sei giorni di anticipo, le redazioni di Londra e di Washington trasmettono per e-mail ai giornalisti che ne fanno richiesta, e accettano di rispettare l'embargo fino al mercoledì sera, il riassunto in dieci righe di una dozzina di articoli in uscita nel numero successivo, con le coordinate degli autori disponibili per un'intervista. Il

resto della settimana, arrivano soltanto i comunicati del Comitato nazionale delle ricerche, che si è dotato di un ufficio stampa efficiente, e il risultato si vede, dell'Ansa, delle agenzie specializzate accessibili su Internet. Questi però non hanno lo stesso peso, perché non sono stati filtrati dalla «peer review» (ci torniamo dopo).

Le notizie scientifiche pertanto non mancano e nemmeno gli scienziati pronti a commentarle, a vantare gli ultimi ritrovati e i miracoli a venire. Con l'eccezione della rivista «Sapere», gloriosa ma ormai confidenziale, e di pochi giornalisti che non si accontentano di fungere da portavoce – vengono in mente Pietro Greco sull'«Unità», Yuri Castelfranchi sul «manifesto» – manca una critica scientifica che sia in qualche modo l'equivalente intellettuale della (buona) critica letteraria o cinematografica. Né si parla delle condizioni di lavoro dei ricercatori, dei condizionamenti politici e finanziari, del ruolo dei linguaggi formali rispetto a quello delle idee, della scienza come attività sociale e culturale insomma.

Però non è questo che turba gli scienziati. Di recente, in occasione di quella «prima nazionale» che è stata la protesta in piazza a Roma del marzo scorso, delle conferenze di Spoleto Scienza e di quelle più specialistiche sui rapporti scienza e società che si sono tenute in Italia nel 2001, si sono lamentati di essere degli incomprendi. L'opinione pubblica pare loro tanto ignorante da non capire e quindi non credere quanto affermano sull'inutilità delle cure omeopatiche o sull'innocuità dell'uranio impoverito o degli organismi geneticamente modificati. Mai come oggi, dicono, questioni scientifiche diventano oggetto di dibattito collettivo e di provvedimenti politici: e servirebbero organi di divulgazione seria che educino la cittadinanza, tanto sprovveduta poverina, a prendere decisioni consapevoli.

La tesi dell'analfabetismo scientifico di massa non ci convince, a meno di non estenderla anche agli scienziati stessi che lavorano per lo più in ambiti così ristretti da ignorare quanto accade nelle discipline contigue, oltre che nella storia della propria. A noi l'opinione pubblica non pare né idiota né disinformata: non va dall'omeopata per un'appendicite o una frattura del femore; siccome l'uranio impoverito serve a costruire armi e munizioni, si rende conto che è ridicolo dire che non fa male a nessuno; a proposito dell'ingegneria genetica, stando ai sondaggi dell'Eurobarometro è favorevole alla ricerca di terapie geniche ma perplessa sulle nuove

varietà di mais inventate dalle multinazionali per essere più produttive, posizione sensata per chi ricorda che l'Unione Europea sovvenziona gli agricoltori perché producano di meno.

La divulgazione fatta dai quotidiani italiani non sarà raffinata ma è dignitosa, per quantità e anche per correttezza, in un paese che investe nella ricerca meno della metà dei fondi che le destinano gli altri paesi dell'Unione Europea. Resta però di seconda mano, traduzione e commento a partire da fonti che sono le riviste scientifiche, quasi tutte di lingua inglese. E queste hanno appena attraversato un *annus horribilis*.

Come si sa, gli interventi nei convegni e le pubblicazioni sulle riviste fanno parte delle mansioni dei ricercatori. Per loro, la libertà di espressione è più un obbligo che un diritto: devono riferire del proprio lavoro con la massima onestà, cercando di tenere a bada pregiudizi personali, pressioni, interferenze. Questa è la teoria, l'ideale al quale aspirare. In pratica, pubblicare serve anche a farsi una reputazione, a ottenere un posto in un laboratorio o una cattedra, i fondi per il personale e per le attrezzature. Quindi esiste un accordo tacito tra l'editoria scientifica internazionale e i ricercatori, che non sono retribuiti per i propri articoli e nemmeno quando valutano i testi altrui. Questa valutazione – il processo di revisione e di controllo («peer review») – è cruciale per l'affidabilità delle riviste. Le migliori hanno «reviewers» che non approfittano del fatto che ricevono in anteprima i risultati altrui per appropriarsene o per frenarne o impedirne la pubblicazione perché essi stessi o alcuni loro amici o studenti stanno facendo ricerche nello stesso settore e sono in competizione con gli autori da valutare. Ovviamente, succede che la tentazione sia troppo forte e l'ambizione prevalga sul senso del dovere; ogni tanto scoppia uno scandalo (il giro degli specialisti è piccolo e le cose si fanno presto) e tutti si rimettono in riga fino al prossimo, ma in generale il sistema funziona.

O meglio funzionava: ma non più. Fra le molte ragioni, tre sembrano decisive. La prima è etica. È nata «la figura dello scienziato imprenditore», come ha scritto Pietro Greco su «Sapere» (maggio 2001), che ha brevetti, azioni, o un'azienda propria. I centri pubblici e accademici di ricerca sono spinti dai governi a diventare imprenditori, «business-oriented», a legarsi in qualche «joint-venture» a società private in cambio di finanziamenti. Pubblicare significa quindi aumentare il valore economico dell'impresa.

Inoltre lobby potenti condizionano le ricerche che si fanno e quindi che si pubblicano, creando conflitti d'interesse in serie che non vengono dichiarati, a dispetto delle regole di trasparenza che quasi tutte le riviste hanno adottato. Nel 2001, è nato negli Stati Uniti il Project «Integrity in Science» che supplisce all'eventuale sbadattaggine dei ricercatori indicandone i finanziamenti privati da fonti imbarazzanti, ad esempio a ricerche che mettono in dubbio il ruolo dei gas da effetto serra sul clima e vengono pagate da aziende petrolifere (il database è consultabile sul sito www.integrityin-science.org).

La seconda ragione è una «ristrutturazione» tipica da mercato globale che ha concentrato le riviste in mano a pochi editori. Il colosso anglo-olandese Reed Elsevier che pubblica 1.200 testate ha acquistato la Harcourt General che ne pubblica 500; adesso controlla il 20% del mercato. Alcune riviste hanno tirature minime ma sommandosi rappresentano un giro d'affari di 10 miliardi di dollari all'anno, con margini di guadagno strabilianti: Reed Elsevier dichiara il 35% di profitti sulle riviste scientifiche rispetto al 20% sulle altre pubblicazioni (cfr. «The Economist», 12 maggio 2001 per un'analisi dei bilanci 2000). La situazione di quasi monopolio consente agli editori di dettare i prezzi a proprio piacimento: dalla metà degli anni Ottanta, il costo degli abbonamenti fatturati alle biblioteche degli enti di ricerca è aumentato del 207%. Brain Research, ad esempio, costa più di 17 mila dollari all'anno. E nonostante enormi incassi pubblicitari, gli autori e i «peer reviewers» gratuiti, gli editori conservano il copyright sugli articoli e quindi i diritti di riproduzione.

La pratica finisce così per essere ben diversa dall'ideale ed è questa: le imprese biotech fanno pubblicità sulle riviste specializzate dove pubblicano i loro scienziati-azionisti. E questi si permettono, forti delle inserzioni che favoriscono, di infrangere le regole di correttezza e di integrità: ad esempio descrivono il nuovo metodo messo a punto per identificare le forme di una proteina, ma non dicono di possedere quote dell'azienda che sta per metterlo in commercio. O scrivono di aver sequenziato i geni del topo ma non ne divulgano le sequenze perché hanno interessi in un'azienda che distribuisce le sequenze a pagamento.

Un terzo fattore dell'*annus horribilis* è stato Internet. In certi rami della fisica, in astrofisica o in cosmologia – scienze dai

risultati non reeditizi a breve termine – gli articoli vengono messi on-line nel momento in cui escono su carta, e spesso ancora prima. Ma secondo Steven Harnad («New Scientist», 26 maggio 2001), nelle scienze della vita e in altre accade che «un giovane ricercatore provi a mettere i propri articoli sul web. La rivista che li ha pubblicati minaccia di far causa a lui e al titolare del suo server per violazione di copyright. Allora il giovane chiede all'editore: "Scusi, ma il copyright è destinato a proteggere gli interessi di chi?" "I suoi!" risponde l'editore. C'è qualcosa che non va. I ricercatori regalano il proprio lavoro e in cambio chiedono soltanto che sia accessibile ai potenziali utenti, cosa che il web ha reso possibile. Diversamente da cantanti e musicisti che esigono royalties sulle vendite delle proprie opere e non vogliono che gli utenti le scarichino gratuitamente (come questi fanno lo stesso), i ricercatori vogliono regalarle (e non possono farlo)».

Steven Harnad ha proposto un sistema di auto-archiviazione sul sito Internet dove si trova il ricercatore. Già esistono software gratuiti per semplificare la procedura e rendere i testi e le illustrazioni leggibili da altri computer, qualunque sistema usino. L'idea è buona ma ottimista: in realtà, se il ricercatore lavora per un istituto privato può mettere i propri testi on-line ma sono consultabili soltanto dagli utenti autorizzati. Un ente pubblico potrebbe impedirglielo o restringere l'accesso agli utenti dotati di password e quindi preselezionati, per non rischiare processi con l'editore o per non contrariare uno sponsor. Mettiamo che una ricerca dimostri che un certo farmaco per placare l'agitazione dei bambini crei dipendenza, interferisca con altri farmaci e quindi sia dannoso. La presenza di quei dati sul sito di un'università potrebbe incitare l'azienda produttrice del farmaco a essere meno generosa di borse di studio, a non finanziare un nuovo laboratorio o a non sponsorizzare la prossima conferenza internazionale sui disturbi infantili dell'attenzione e dell'umore. È già successo.

Proprio per lottare contro le interferenze del mercato nella libera circolazione è accaduto un fatto inaudito nella storia dell'editoria scientifica: 25 mila scienziati di tutto il mondo hanno aderito all'appello per una «Public Library of Science». Si sono impegnati a boicottare le riviste che non avrebbero reso i propri articoli accessibili gratuitamente su Internet entro sei mesi dalla pubblicazione. Harold Varmus, il biologo americano, premio Nobel

1989 per la medicina e uno dei promotori della mobilitazione per una diffusione senza intralci prima di tutto per le scienze della vita e specialmente nei centri di ricerca del terzo mondo, ha detto «è una rivoluzione». Forse esagerava, però non si era mai vista tanta gente famosa dichiarare apertamente che avrebbe smesso di scrivere, di rivedere testi, e disdetto i propri abbonamenti alle riviste che entro il 1° settembre non avessero aderito alle loro richieste (cfr. il sito www.publiclibraryofscience.org).

Gli editori hanno cercato di fare resistenza, adducendo che avrebbero perso tanto denaro da dover chiudere e sostenendo che l'accesso gratuito on-line avrebbe danneggiato le riviste di nicchia, pubblicate a fatica da piccole associazioni scientifiche. In realtà una diffusione mondiale è proprio ciò che queste hanno sempre sognato senza potersela permettere e che ora verrà loro regalata.

Infatti il boicottaggio è stato sospeso, temporaneamente, perché i sei più importanti editori internazionali della stampa biomedica (rappresentano l'80% delle 1.240 pubblicazioni esistenti) hanno ceduto. Saranno le Nazioni Unite, attraverso l'Organizzazione mondiale della sanità di Ginevra e grazie a una donazione del finanziere George Soros, a gestire il portale Internet che servirà inizialmente 600 istituzioni nei 63 paesi più poveri del mondo e via via altre.

A settembre, invece, è successa un'altra «prima» nella storia della comunicazione globale della scienza. «Science», «Nature» e tre delle migliori testate biomediche hanno adottato, e dettato ai potenziali autori, regole più severe: con due scopi. Il primo è di rendere più difficili – perché più palesi – la mancata dichiarazione di interessi finanziari, le scorrettezze crescenti e i colpi bassi usuali (cfr. l'editoriale di «Science» del 3 agosto 2001, in cui Donal Kennedy fa un bilancio del suo primo anno da direttore). Il secondo, un altro indizio della crisi dovuta alle «joint-venture» fra enti pubblici e aziende private, è quello di difendere il diritto/dovere di comunicare (che, come abbiamo visto, fa parte del lavoro di un ricercatore) dalle interferenze di aziende farmaceutiche e biotech, sempre più baldanzose nell'esigere che, se negativi, i risultati di una ricerca condotta in un laboratorio indipendente rimangano segreti. E se lo scienziato li riferisce lo stesso, magari in un seminario ristretto? Un tempo, l'azienda si limitava a far pressione (o forse si dice «ricattare»?) sull'università o il centro di ricerca, minac-

ciando di sospendere le proprie elargizioni. Oggi, vanno direttamente in tribunale e chiedono risarcimenti di miliardi di dollari al ricercatore. È successo a un biologo dell'università della California che aveva annunciato il cattivo andamento in vitro di un vaccino contro l'AIDS messo a punto da una ditta biotech, la quale si è rivolta a un tribunale accusandolo di aver fatto perdere denaro ai propri azionisti.

Viene in mente che gli azionisti in questione ne avrebbero perso di più se quel vaccino fosse stato prodotto e somministrato, danneggiando chissà quanta gente. Ma il ragionamento è errato. Alcuni mesi fa, la Bayer ha ritirato dal mercato un proprio farmaco. In ritardo, hanno detto i critici ricordando segnalazioni preoccupate già nel 1998. No, ha risposto la Bayer, prima di medici, farmacisti e pazienti dovevamo avvisare gli azionisti, per evitare che le tre altre categorie si dessero all'*insider trading* (in italiano: vendessero le eventuali azioni della Bayer in loro possesso prima che gli altri sapessero della cattiva notizia).

È stata una lezione di new economy. Abbiamo imparato questo. La recente ondata delle concentrazioni aziendali, in cui le società acquirenti si sono indebitate sui mercati finanziari per poter comprare le concorrenti, ha cambiato le regole: non è più il successo/insuccesso delle merci – e quindi la soddisfazione/insoddisfazione di clienti e consumatori – a decretare il valore in borsa, è quest'ultimo a decretare se un prodotto va venduto. Di solito, se la merce è scadente e il cliente poco entusiasta, il produttore cerca di supplire con campagne pubblicitarie *ad hoc*. Nel caso dei farmaci o degli Ogm (due esempi, ma ce ne sono altri) il produttore cerca di supplire con ricerche scientifiche appropriate. Meno male che molti scienziati ed ex-scienziati ora direttori di riviste non si lasciano né comprare né imbavagliare.

A noi, tutto ciò pare utile «per scoprire e capire il mondo», ma non ne abbiamo letto nulla sulle nuove riviste in edicola. Viviamo in un altro mondo?

ADOTTATI A SCUOLA
Il manuale come
laboratorio storico
di Giorgio Giovannetti

Il fallito tentativo del presidente della regione Lazio di formare una commissione preposta al «controllo» dei manuali di storia denunciava una concezione della didattica in cui lo studente e l'insegnante avevano solo un ruolo passivo e l'attenzione si concentrava sul libro di testo, inteso come una sorta di vangelo da assimilare acriticamente. Oggi, invece, lo studio della storia non consiste più in una semplice memorizzazione di dati e date, ma in una sorta di laboratorio di cui il manuale è l'indispensabile strumento di lavoro tanto per gli insegnanti quanto per gli studenti.

Tra i tanti demeriti dell'iniziativa sui libri di testo di storia assunta, nell'autunno 2000, dal presidente della regione Lazio Francesco Storace, vi è anche quello di *non* aver suscitato un serio e approfondito dibattito sul tema dell'insegnamento della storia nella scuola italiana e sulla funzione dei libri di testo. Infatti, come purtroppo capita spesso nel dibattito politico italiano, superata la fase di polemica con gli avversari, l'oggetto del contendere è passato nel dimenticatoio. Cercherò in questa sede di colmare in parte questa lacuna, facendo tesoro del fatto di essere in questo ambito decisamente in prima linea, in qualità di docente di storia e filosofia nelle scuole superiori e di autore di manuali di storia per gli istituti professionali di Stato.

Il punto di vista, sulla base del quale riesaminare la vicenda è quello didattico. Dei tre protagonisti del processo di insegnamento-apprendimento – lo studente, l'insegnante e gli strumenti didattici – nell'ottica storaciana i primi due passano decisamente in secondo piano, svolgendo una funzione meramente passiva, mentre gli unici protagonisti sembrano essere esclusivamente gli strumenti didattici, peraltro ridotti al solo libro di testo. In sostanza, emerge l'idea che per lo studente lo studio della storia consista semplicemente nella memorizzazione acritica delle pagine del li-

bro, senza alcun intervento di mediazione da parte dell'insegnante. Ora, benché certamente non manchino docenti il cui metodo di insegnamento della storia consiste semplicemente nella attribuzione agli studenti delle pagine del manuale da studiare a casa, per lo più le cose nella scuola italiana di oggi non funzionano così. In particolare, negli ultimi due decenni si è sempre più diffusa tra gli insegnanti italiani una didattica della storia di tipo attivo e operativo. Secondo questa impostazione, lo studio della storia non deve consistere nella semplice memorizzazione dei contenuti del manuale, ma deve essere il risultato di una serie di operazioni di composizione e ricomposizione del testo, attuate con l'ausilio di strumenti come grafici, tabelle, mappe concettuali, ecc. È evidente che, secondo questo tipo di approccio, il manuale cessa di essere, se mai lo è stato in passato, una sorta di «vangelo» da assimilare passivamente, ma diventa uno strumento di lavoro da accogliere criticamente.

Questo tipo di approccio emerge sempre più spesso dalla struttura stessa dei manuali. Ormai il libro di testo di storia è in genere costituito non dalla semplice e lineare narrazione degli eventi, ma da una pluralità di materiali, di cui il testo narrativo classico, nei casi in cui continua a esistere, è solo una parte. Esso è infatti accompagnato non solo da un apparato geografico sempre più ricco, ma anche da documenti scritti e iconografici, scelte antologiche di testi storiografici e, soprattutto, da un ricco apparato didattico, fatto di esercizi e indicazioni metodologiche. Insomma, il manuale di storia si presenta ormai come una sorta di laboratorio, sul quale lo studente e l'insegnante sono chiamati ad attivarsi.

Questa mutazione del manuale di storia ha avuto importanti conseguenze sul lavoro stesso dell'autore. Innanzi tutto sono rari i casi di libri di testo scritti da un singolo individuo, mentre ormai prevalgono le équipes di autori; la pluralità di elementi che vanno a comporre un manuale rende infatti necessaria la presenza di competenze diversificate che è molto difficile trovare in una singola persona. Inoltre, sempre per questo motivo, il peso delle redazioni nella stesura di un libro di testo è notevolmente cresciuto, al punto che non mancano sul mercato manuali privi dell'indicazione degli autori, in quanto prodotti direttamente dalle redazioni delle case editrici.

Tutto ciò non significa certo che il testo-base del manuale non abbia più importanza. Soprattutto nel triennio delle superiori,

le ragioni del successo di un manuale sono ancora prevalentemente, anche se non più unicamente, legate alla qualità del testo. Per questo il lavoro di scrittura di un manuale rimane un'operazione delicata, in quanto l'autore deve saper mantenere un equilibrio tra la giusta, e ineliminabile, esigenza di far emergere il proprio taglio interpretativo e la necessità di offrire al lettore una trattazione vasta e circostanziata degli argomenti. Peraltro, esaminando i principali testi sul mercato, credo che nella maggior parte dei casi questo equilibrio sia garantito. Che poi il tipo di interpretazione prevalente sia quello economico-sociale, è il risultato non già di una persistente egemonia culturale marxista, ma del fatto che la più seria ricerca storiografica degli ultimi anni, ormai molto più sotto l'influenza della scuola delle «Annales» che di Marx, privilegia lo studio della dimensione sociale.

Anche in questo caso non bisogna però dimenticare che gli insegnanti, quando valutano la qualità del testo di un manuale di storia, considerano non solo e non tanto l'impostazione storiografica o ideologica, ma soprattutto la sua chiarezza, poiché uno dei principali problemi nello studio della storia da parte degli studenti è costituito proprio dalla difficoltà di decodificazione del manuale. Dunque l'autore, per produrre un testo che riesca a essere tanto divulgativo quanto approfondito, deve non solo possedere capacità di sintesi – visto che spesso è costretto a riassumere approfondite e ponderose ricerche storiografiche in poche righe – ma anche fare scelte, spesso dolorose, su che cosa trattare e che cosa tralasciare.

Questo forse è il punto nodale di ogni riflessione sul manuale e, in generale, sulla didattica della storia: che cosa deve sapere di storia uno studente che esce dalle scuole italiane? La questione è stata negli ultimi anni particolarmente dibattuta dagli insegnanti, anche in seguito alla riforma della scansione dei programmi di storia introdotta nel 1996, che, comprimendo nei primi due anni l'arco di tempo trattato in precedenza in quasi tre anni, ha imposto la necessità di tagliare alcuni argomenti. In realtà la risposta non è detto che riguardi solo i contenuti della disciplina; certamente potrebbe essere utile, al contrario di quanto accade con gli attuali programmi che sono una semplice cronologia, stabilire dei «canoni» espliciti, cioè dei contenuti irrinunciabili. Tuttavia è lecito domandarsi se una adeguata preparazione storica debba con-

sistere solamente nel possesso di un insieme più o meno ampio di nozioni, o se invece essa non debba comprendere anche una serie di specifiche abilità cognitive.

Sulla scia della nuova didattica della storia centrata sull'operatività, ci si è infatti resi conto che apprendere argomenti storici non consiste solo nella semplice memorizzazione di alcune nozioni, ma anche nell'attivazione di molteplici competenze cognitive, come contestualizzare un evento, periodizzare un insieme di fenomeni o problematizzare una spiegazione. Si tratta, come si vede, di quell'insieme di competenze indispensabili affinché le conoscenze storiche abbiano un minimo di spessore critico e non siano la semplice ripetizione mnemonica di un testo. Ma si tratta anche di competenze che vanno al di là dello studio della storia e che, probabilmente, dovrebbero far parte del bagaglio formativo di ogni cittadino. Il loro possesso, infatti, costituirebbe il miglior antidoto contro ogni tentativo di plagio, a opera dei «manuali faziosi» o – come è più probabile che possa capitare – di chi controlla i mezzi di comunicazione di massa e li usa a senso unico.

ADOTTATI A SCUOLA
Le scienze e
la vita quotidiana
di Rinaldo Cervellati

Nella scuola italiana uno strumento indispensabile per insegnanti e studenti rimane pur sempre il manuale. E allora la scelta dei contenuti, l'approccio metodologico e didattico, il linguaggio adottato dovrebbero tenere conto sia degli obiettivi dell'insegnamento in relazione al tipo di scuola cui il testo si riferisce sia del livello di sviluppo cognitivo raggiunto dagli allievi cui il testo è destinato. Eppure ancora oggi capita che si realizzino testi molto simili per tipi diversi di scuole o che le informazioni in essi contenute (è il caso dei manuali di chimica) siano troppo teoriche e troppo poco pratiche. Forse bisognerebbe prendere spunto dall'inglese Salters' Approach.

Il libro di testo continua a svolgere, nella scuola italiana, un ruolo molto importante sia a causa del vincolo normativo che ne impone l'adozione obbligatoria, sia perché molti docenti gli sono ancorati come insieme di nozioni confezionate e immediatamente utilizzabili.

Anche se recentemente sono in atto tentativi per affiancare al testo altri sussidi didattici (ipertesti, multimediali, uso di Internet, ecc.), il libro resta ancora il principale «dispensatore di cultura», in questo caso di cultura scientifica e in particolare chimica, perché chi scrive è un chimico che si occupa anche di didattica della chimica a livello di scuola secondaria superiore.

Una caratteristica tipica del nostro paese è l'elevatissimo numero di testi disponibili, talvolta di contenuto non molto omogeneo. Un'indagine campione sulle adozioni, svolta nell'anno scolastico 1985-1986, nell'ambito del Progetto Strategico «Tecnologie e Innovazioni Didattiche» del CNR, ha messo in luce che esistevano sul mercato ben 118 testi di chimica, 119 testi di biologia e 77 testi di geografia fisica e geologia. E ogni anno vengono pubblicati più testi di quanti ne escano dalla circolazione. Ciò è ovviamente da collegare all'aspetto economico del problema: allargandosi il mercato sono aumentati gli interessi delle case editrici

e, se pure in misura più modesta, le prospettive finanziarie di coloro che scrivono testi. Un'espansione poco controllata aumenta la quantità dei testi ma rischia di andare a scapito della qualità.

Alla domanda: *Chi dovrebbe essere il principale fruitore del libro di testo?*, la risposta dovrebbe essere una sola: *l'allievo*. Di conseguenza la scelta dei contenuti, l'approccio metodologico e didattico alla loro trattazione e il linguaggio utilizzato nella loro esposizione dovrebbero tener conto degli obiettivi dell'insegnamento in relazione al tipo di scuola cui il testo si riferisce e del livello di sviluppo cognitivo raggiunto dagli allievi cui il testo è destinato.

Purtroppo l'esame dei numerosissimi testi oggi in commercio mostra che queste aspettative sono ancora, in generale, largamente disattese.

La situazione dovrebbe migliorare con l'entrata in vigore del decreto 7/12/1999 n. 547, che detta norme e avvertenze tecniche per la compilazione del libro di testo da utilizzare nella scuola dell'obbligo. Fra le norme più importanti ricordiamo:

- Il libro di testo deve sviluppare i contenuti fondamentali delle singole discipline con attenzione a renderne comprensibili i nessi interni e i collegamenti indispensabili con altre discipline; deve inoltre recare l'indicazione delle fonti alle quali è possibile attingere per ulteriori approfondimenti.
- In rapporto alla diversificazione di percorsi didattici [...], si renderà necessario l'uso di strumenti facilmente componibili e integrabili [...].
- Il libro nel suo complesso deve essere presentato con indicazioni che ne chiariscano l'impostazione, le scansioni, la metodologia e i collegamenti con altri strumenti didattici.
- Il linguaggio impiegato dovrà essere coerente con l'età e le competenze a essa corrispondenti. Sarà opportuno corredare il libro o ciascuna sezione di un glossario che dia il significato delle parole di uso meno frequente utilizzate nel testo.
- Nel libro di testo o in ciascuna delle sezioni che lo compongono devono essere riportati i prerequisiti necessari agli alunni per la fruizione del materiale didattico ivi contenuto e l'indicazione degli obiettivi di apprendimento perseguiti dal testo nonché i criteri per la verifica del sapere e del saper fare correlati ai suddetti obiettivi.

Ovviamente questo decreto è strettamente correlato alla riforma dei cicli scolastici. Purtroppo non sappiamo cosa intenderà fare il nuovo governo riguardo al futuro della riforma, ci auguriamo che le disposizioni contenute nel summenzionato decreto restino in vigore. Molte case editrici stanno stipulando convenzioni con le agenzie (in particolare con i Centri Interdipartimentali per le Ricerche Educative ormai operanti in quasi tutte le università) preposte a stabilire se i libri di testo meritano l'attestato di conformità alle norme contenute nel decreto.

Ancor oggi gli autori di libri di testo realizzano usualmente, per lo stesso editore, testi molto simili per diversi tipi di scuole. A volte si è in presenza di una vera e propria «costellazione» di opere, che si differenziano l'una dall'altra in modo marginale. Queste «famiglie» sono generate, di solito, con un meccanismo comune: l'autore costruisce l'opera di maggior estensione che in generale corrisponde al testo per i licei. Da questa, mediante operazione di tagli e/o di qualche aggiunta, ricava i libri «specificamente» destinati alle altre scuole. Non cambia quindi né il livello di trattazione dei contenuti, né l'approccio metodologico, né il linguaggio.

Gli insegnanti, che devono «mediare» fra gli allievi e il testo, potrebbero calibrare le loro scelte e il loro intervento didattico tenendo conto dei fattori di cui si è detto. Purtroppo, per quanto riguarda l'insegnamento scientifico nei licei (e in molte altre scuole) le varie scienze sono accorpate in un'unica materia, che nel caso dei licei è Scienze naturali, chimica, geografia e microbiologia, insegnata da laureati nelle più disparate discipline scientifiche. Inoltre, gli insegnanti sono in generale privi di una preparazione pedagogica e didattica. L'istituzione, da due anni a questa parte, delle Scuole di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario (con esame finale abilitante) dovrebbe far superare questi problemi. Tornando alla scelta del libro di testo va anche detto che ben difficilmente un singolo insegnante può, per ragioni di tempo, esaminare dettagliatamente più di due o tre libri, per cui la scelta di quello da adottare viene generalmente effettuata su un ristretto numero di possibilità.

È poi importante ricordare che l'*Indagine sulle adozioni*, già citata, ha mostrato che alcune case editrici hanno proposto e continuano a proporre versioni tradotte e/o adattate di testi di

chimica di origine americana. Tali libri sono una percentuale non irrilevante di quelli effettivamente adottati. Questi testi, scritti per gli allievi americani delle High Schools, in cui l'insegnamento della chimica è impartito a 16/17 anni di età e non è obbligatorio, vengono adottati dagli insegnanti italiani indifferentemente sia in scuole dove il corso di chimica di base è previsto al primo anno (allievi di 14 anni), sia in scuole che sviluppano il corso al secondo anno (allievi di 15 anni), sia nei licei classico e scientifico in cui la chimica è generalmente insegnata al terzo/quarto anno (allievi di 16/17 anni).

Quale organizzazione dei contenuti e quale approccio didattico-metodologico vengono privilegiati nei testi scolastici di chimica? I risultati di una prima indagine sistematica sono stati pubblicati nel 1986. Le aree di contenuti individuate furono: a) richiami di matematica e fisica; b) argomenti di chimica «classica», formalismo chimico e concetto di mole; c) struttura atomica, sistema periodico e proprietà degli elementi, legame chimico e geometria molecolare; d) stato gassoso, liquido e solido (comprese le nozioni di mineralogia quando presenti); e) equilibrio, cinetica, elettrochimica; f) chimica inorganica descrittiva; g) chimica organica, nozioni di chimica biologica; h) argomenti socio-economico-ambientali: chimica e salute, chimica e alimentazione, chimica e inquinamento, risorse energetiche, ecc.

Vi sono notevoli differenze nei pesi dati ai diversi argomenti. Si può dire che la maggior parte dei testi esaminati sono nettamente orientati «ai principi», sulla falsariga di un corso universitario, privilegiando argomenti di tipo chimico-fisico, quali quelli delle aree c), d), e). Alcuni testi si muovono principalmente nel solco «classico», cioè danno spazio ai contenuti compresi nelle aree b), f), g). Infine, pochi testi presentano un certo equilibrio fra i due modi di affrontare la chimica di base, dove per chimica di base si intende quell'insieme di conoscenze di chimica che dovrebbero far parte del bagaglio culturale di tutti i cittadini.

A mio parere entrambi questi modi non sono efficaci per invogliare gli allievi alla chimica. Nel primo caso, l'esigenza di inquadrare il complesso dei fenomeni chimici nell'ambito di una teoria razionalizzatrice fa sì che gli aspetti pratici della chimica siano trascurati. Nell'altro è eccessivo lo spazio dato a nomenclatura, for-

mule, sintesi di intere classi di composti, che gli allievi difficilmente collegano alla loro realtà.

Accanto a presenze ridondanti si notano purtroppo assenze preoccupanti. Mi riferisco in particolare agli aspetti positivi della chimica nel quotidiano e nel sociale: saponi e detersivi, medicinali, materie plastiche, nuovi materiali per l'elettronica, fibre sintetiche, ecc. Anche i testi che episodicamente affrontano questi temi tendono sorprendentemente a enfatizzare solo i lati negativi (inquinamento, pesticidi, additivi, ecc.). Viene spesso dimenticato quanto la ricerca e l'industria nel settore chimico abbiano migliorato la qualità della nostra vita. Tali scelte rischiano di rafforzare l'immagine negativa che della chimica forniscono i mezzi di comunicazione.

Per quanto riguarda l'approccio metodologico-didattico, la ricerca menzionata ha mostrato che la modalità di gran lunga prevalente è quella di tipo descrittivo-teorico, con riferimenti scarsi o inesistenti ai fatti sperimentali. Pochi testi sono accompagnati da un manuale di esperimenti di laboratorio. Questi risultati sono un'ulteriore conferma della tendenza a privilegiare gli aspetti teorici, prevalente da quasi quarant'anni nei testi di chimica italiani, qualsiasi sia l'età degli allievi e la scuola che frequentano.

Le cose non sono state molto modificate dal tempo dell'indagine menzionata, anche se c'è stato un cambiamento nell'organizzazione del testo che ora ha generalmente un impianto modulare con i moduli che si sviluppano in unità didattiche. I contenuti e l'approccio metodologico e didattico sono tuttavia generalmente gli stessi.

Ciò che accomuna praticamente tutti i testi è il fatto che, qualsiasi siano l'organizzazione dei contenuti e l'approccio metodologico prevalente, la preoccupazione principale degli autori è di rispettare sempre e comunque la struttura «dottrinale» della disciplina (ciò è vero anche per le altre scienze). Gli autori (e gli insegnanti) ritengono quindi che il rispetto dell'evoluzione dei contenuti e la coerenza interna della disciplina (così come si è andata precisando in un percorso lungo più di due secoli) sia condizione necessaria a garantire l'efficacia dell'insegnamento, cioè sia il modo migliore per trasferire la conoscenza scientifica agli allievi quali che siano la loro età, la loro esperienza e il loro insieme di abilità e capacità. (Questo è l'atteggiamento evidente, ma vi è anche quello nascosto e cioè il desiderio, più o meno in-

consapevole, e in parte legittimo o legittimato dal nostro paradigma accademico, di mostrare all'esterno – colleghi, editori, ambiente accademico, ecc. – quanto sono bravi, capaci cioè di produrre un'opera la più scientificamente completa. Ne deriva che, più o meno nascostamente, la maggior parte degli autori scrive per sé e per i colleghi piuttosto che per gli allievi.) È fuor di dubbio che questo sia il modo corretto di procedere a livello secondario avanzato e a livello terziario, ma non è detto che sia altrettanto corretto (oltre che efficace) a livello introduttivo o di formazione generale culturale.

La nostra società è pervasa dai risultati della scienza tradotti nelle innumerevoli applicazioni tecnologiche di cui l'individuo ha percezione praticamente dalla nascita. Non dovrebbe quindi sembrare scandalosa l'idea di precisare agli adolescenti i concetti e i modelli esplicativi della scienza partendo dagli oggetti della vita di tutti i giorni. Bisogna tener conto che la maggioranza di questi studenti diventeranno avvocati, letterati, commercialisti, giornalisti, impiegati, ecc., mentre solo una minoranza proseguirà studi di tipo scientifico.

Questa idea ha in effetti informato in certa misura gli estensori dei programmi di scienze per la scuola media laddove, nei suggerimenti metodologici, si legge che: «L'osservazione diretta di fatti, fenomeni e ambienti, considerati nel loro insieme e progressivamente analizzati nei particolari [...], porterà all'individuazione di problemi». E successivamente: «si ribadisce [...] l'efficacia di un contatto diretto con la natura e con l'ambiente umano, compiendo ricerche su ecosistemi facilmente raggiungibili e sugli aspetti delle trasformazioni che l'uomo ha operato sull'ambiente».

Anche nei successivi programmi, per quanto riguarda la chimica, si raccomanda di fare riferimento: «a sostanze [...], a trasformazioni di particolare importanza nella vita quotidiana».

Queste indicazioni sono state generalmente disattese dagli autori dei testi di scienze per la scuola media, che conservano una impostazione «dottrinale» delle diverse discipline.

È ovvio che l'introduzione e la precisazione dei concetti e dei modelli scientifici a partire dall'esame degli oggetti di tutti i giorni è un'operazione tutt'altro che banale. Essa, oltre alla parziale rinuncia all'impostazione «dottrinale», si presta indubbiamente al rischio della volgarizzazione e dell'approssimatività.

Pertanto, un libro di testo che volesse seguire questo approccio non può scaturire altro che da un progetto fondato su solide basi, frutto del lavoro di un'équipe di persone competenti piuttosto che da un singolo e che sia stato adeguatamente sperimentato.

Queste sono ad esempio, le caratteristiche del progetto inglese per la chimica chiamato *The Salters' Approach*, sviluppato da un ampio gruppo di docenti universitari e di insegnanti di scuola secondaria. Un totale di più di 30 persone. Il progetto *Salters'* presenta un approccio completamente nuovo per insegnare e imparare la chimica a livello di età 13-16 (classi corrispondenti al nostro ultimo anno di scuola media e al biennio secondario superiore). Il progetto, sperimentato a partire dal 1989, ha dato ottimi risultati rispetto al sistema tradizionale di organizzare i concetti chimici. Nel progetto *Salters'* ogni argomento si basa su aspetti della vita di tutti i giorni e i concetti chimici e le interpretazioni dei fenomeni scaturiscono naturalmente dallo studio di queste situazioni quotidiane.

L'intero corso (G. Hill et al., *Introducing Chemistry. The Salters' Approach*), si articola in 16 unità, così distribuite: 3° anno (età 13-14): Metalli. Bevande. Calore. Vestiario. Alimenti; 4° anno (età 14-15): Materie plastiche. Materiali da costruzione. Lavorazione degli alimenti. Aumento delle risorse alimentari. Cura dell'igiene. Minerali. Trasporto di prodotti chimici; 5° anno (età 15-16): Combustione e legame. Energia oggi e domani. Energia elettrica e suo uso. Prevenzione e lotta alle malattie.

Posso assicurare i molti insegnanti, probabilmente inorriditi di fronte a questo tipo di contenuti e alla loro organizzazione, che nei libri del *Salters'* vi sono tutti i concetti di base della chimica dei libri «tradizionali», ma il modo di introdurli, che parte da situazioni quotidiane o dalle nostre necessità, risulta molto più piacevole per gli allievi e conduce a un apprendimento efficace e duraturo.

Naturalmente sono consapevole che non è possibile trasferire le esperienze di paesi con organizzazioni e strutture scolastiche diverse da quelle del nostro, tuttavia, dato che i problemi di fondo sono gli stessi, non sarebbe possibile produrre un progetto italiano (e relativo libro/i di testo) con gli stessi principi informatori del *Salters'*? Questa sfida potrebbe essere raccolta dalla Divisione di Didattica della Società Chimica Italiana, che comprende

docenti universitari e insegnanti di scuole medie e superiori particolarmente impegnati nella ricerca educativa per l'insegnamento della chimica.

Va comunque riconosciuto che nessun nuovo progetto, nessun nuovo testo potrà dare buoni frutti se coloro che saranno chiamati a sperimentarlo e a utilizzarlo non saranno consapevoli e convinti della necessità del cambiamento.

ADOTTATI A SCUOLA

La bicicletta della narrativa scolastica

di Vincenzo Campo

Se è possibile paragonare la narrativa scolastica a una bicicletta per bambini, allora è possibile sostenere che l'apparato didattico (ossia il corredo di note e schede che accompagna l'opera narrativa per chiarirla o commentarla) è come le due rotelle collegate alla ruota posteriore: favoriscono l'apprendimento e, una volta esaurito il loro compito, possono essere svitate e accantonate. Peccato che, nella maggior parte dei casi, prosa narrativa e impianto critico, cioè bicicletta e rotelle, siano saldati in un inscindibile e pesantissimo oggetto, ben poco congeniale per un giovane discente.

Esistono, nella letteratura del Novecento, diversi sistemi di classificazione e comparazione. Italo Calvino, riprendendo Isaiah Berlin, ricorre agli animali, cita la volpe e il riccio, li usa per definire se stesso, i suoi colleghi, le opere da loro prodotte. Io sono volpe – scrive in una lettera del 1978 a Guido Almansi – Moravia e Gadda sono istrici, mentre Pasolini è nel contempo istrice e volpe.

Wystan Hugh Auden si serve dei personaggi letterari. Gli scrittori, salvo i supremi maestri che trascendono qualsiasi sistema di classificazione, sono nella maggioranza dei casi o tante Alici o tante Mabel. Rimandano ad Alice, Jane Austen, Virginia Woolf, Paul Valéry; a Mabel, Charles Dickens, Fedor Dostoevskij, James Joyce.

Sulla scorta di tali numi, proviamo a chiedere soccorso a un'immagine: il libro di narrativa scolastico è una bicicletta per bambini. La prima bicicletta di un bambino, escludendo per ovvie ragioni il triciclo, possiede, collegate alle ruote posteriori, due rotelle. Favoriscono l'apprendimento del mezzo dando stabilità ed equilibrio. Esaurito il loro compito, che in genere dura qualche mese, vengono svitate e accantonate. La loro utilità sta nell'essere smontabili. Le rotelle della narrativa scolastica si chiamano apparati didattici. L'apparato didattico è un corredo di note e schede

che accompagna l'opera narrativa nel desiderio di chiarirla o commentarla; raccoglie al suo interno una serie di esercizi di varia natura e difficoltà. È la presenza dell'apparato/rotelle a differenziare il libro di narrativa per la scuola dal libro di narrativa *tout court*.

Pur non mancando le eccezioni, i casi in cui le rotelle sono costituite da un allegato fascicolo che consente autonomia d'uso e di lettura (sono così concepiti, per citare come esempio le due opere più note, *Ragazzi di vita* dell'editore Archimede e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* dell'editore Garzanti), la maggior parte delle collane scolastiche legano prosa narrativa e impianto critico, saldano in un unico, inscindibile oggetto bicicletta e rotelle. Appare chiaro che un prodotto editoriale così concepito e appesantito può vivere soltanto segregato in un'aula. Risulta difficile immaginare che un lettore dotato di senno e possibilità di scelta (lo stesso studente liberato dai legacci dell'imposizione didattica) si metta a sbrogliare le matasse di domande, schemi, confronti, tipologie, questioni narratologiche e dettagliate analisi che infestano la lettura.

Stefano Benni, non molto tempo fa, ha allestito una lista di temi e di esercizi allo scopo di «convincere definitivamente gli alunni a smettere di leggere». Desiderava fare ironia sul tema, eppure la più estrema tra le sue proposte – la figura di Renzo nei *Promessi sposi* se avesse avuto un cellulare – non si allontana di molto da diversi casi incontrati nel reale.

L'adolescente/discente è dunque costretto a scriteriate pedalate. Regolato e guidato dalle rotelle, egli avanza nel testo con fatica: cerca lo scarto, il balzo, la virata. Ogni via d'uscita gli è preclusa. Si limita allora, dinanzi all'incombere della pena, a chiedere: «quanto è alto?». La libertà invocata dai pedagoghi e dai promotori della lettura finisce col diventare paradosso. *Come un romanzo*, col suo ruffiano decalogo appeso all'albo dei diritti studenteschi (ma anni prima di Pennac, sullo stesso tema, Hans Magnus Enzensberger era parso più incisivo e sorprendente) è proposto a scuola con le sue rotelle di note ed esercizi (edizione Paravia).

Questo il principio. E basterebbe a liberarsene ridurre il tutto a una sola indicazione che preveda, ultimata la lettura (o interrottala per il dispiacere che arrecava), di fotocopiare e leggere in classe una sola pagina ritenuta meritevole e farne casomai col tempo antologia.

Resta in ogni caso inteso che l'uso dei materiali adibiti alla costruzione delle rotelle e la scelta delle biciclette su cui issare i corridori è invero vario. Né mancano le singolarità. L'edizione per la scuola e quella nei tascabili Einaudi, che l'ha nel tempo preceduta, dei *Consigli a un giovane scrittore* di Vincenzo Cerami sono del tutto eguali. Non c'è una nota, una domanda, una sola ipotesi o griglia di lavoro che permetta di differenziarli. Si registra persino una sorpresa: il tascabile ha una nota biografica che manca allo scolastico. Eppure il prezzo muta: l'edizione per la scuola risulta più costosa, e ci sembra che questo dica tanto.

In generale il rapporto tra biciclette e rotelle varia da collana a collana. Esistono apparati ingombranti, che arrivano a inserirsi tra i capitoli fino a risultarne maggiori in estensione, e apparati lievi. Sono lievi i coraggiosi titoli della collana «Iride» (Adelphi-La Nuova Italia) che danno ulteriore dignità a scrittori appartati o poco noti (Anna Maria Ortese, Alberto Savinio, Guido Morselli) e costruiscono intorno a loro una rete di letture parallele, un sistema di assonanze che porta a passeggio l'opera tra quelli che si ritengono suoi simili. E sono ancor più lievi i testi della Einaudi scuola con una *Letteratura del Novecento* costruita sul modello di un tascabile, senza alcuna proposta operativa o esercizio di scrittura. Comunque anche in questi casi fortunati gli apparati didattici – le rotelle – contribuiscono al farsi del volume con una percentuale che quasi sempre supera il 20%. Su un totale di 196 pagine *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo, romanzo «ben costruito» e dall'arduo impianto, conta 33 pagine di schede per approfondire (interviste all'autore, pagine critiche, bibliografia), 19 di prefazione e 518 note a piè del testo.

Altrove il rapporto tra le parti diventa strabiliante. *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia (edizioni Garzanti) conta 119 pagine di «strumenti per una lettura consapevole» (e si elencano tra questi 233 note): l'apparato ha superato in estensione il romanzo (119 a 109).

Né questi dati incupiscano poiché c'è dell'altro. Adriano Colombo, citando una ricerca condotta dal Gisel Emilia-Romagna sulle antologie più adottate, fa notare come gli apparati occupino dal 50 al 70 % dello spazio in quelle per la scuola media e dal 46 al 62 % in quelle per il biennio delle secondarie.

Ma abbandoniamo le rotelle. Fingiamo, per convenzione,

d'ignorarne l'esistenza. Riprendiamo la bicicletta narrativa sull'orlo di una corsa a tappe. L'agone presenta un esito scontato in quanto il prodigioso don Lisander distanzia ogni inseguitore (e Verga e Pirandello e Svevo). Vivono del resto tutti questi autori molteplici parallele esistenze (si contano ad esempio più di dieci edizioni scolastiche de *I Malavoglia*, altrettante de *La coscienza di Zeno*) e vedono nel contempo raggruppate le loro opere in modi singolari: si arriva a titolare *Racconti delle rondini* una scelta delle *Novelle per un anno*.

Esclusi i sommi per manifesta egemonia e limitato pertanto l'ordine di arrivo al solo secondo Novecento, il testo più adottato risulta *Se questo è un uomo*. Gli altri seguono a distanza e sono *Il resto di niente* del sorprendente Striano, *Fontamara* di Silone, *La luna e i falò* di Pavese, ed ancora *Il Gattopardo*, *La vita è bella*, *Sostiene Pereira*, *Il giorno della civetta*. Leonardo Sciascia è l'autore che ha il maggior numero di titoli – cinque – nella scolastica delle superiori; seguono Vasco Pratolini (4), Giuseppe Berto (3); Italo Calvino, da poco uscito da intricate vicende di diritti, arranca con sorpresa (due titoli, come Buzzati) rifacendosi in altra sede (otto titoli nelle letture per la scuola media). Questo gruppo, senza raggiungere le posizioni di testa, costituisce nel suo insieme un paesaggio variegato. Oltre alle opere già elencate si notano le asperità di una sintassi sulfurea (il *Pasticciaccio* di Gadda), diversi componimenti misti di storia e d'invenzione con rimandi al mondo greco (*Lo scudo di Talos* di Valerio Massimo Manfredi), medievale (*I dodici abati di Challant* di Laura Mancinelli), seicentesco (*La chimera* di Sebastiano Vassalli), e persino la futuribile ipotesi di un uomo rimasto solo sulla terra (*Dissipatio H.G.* di Guido Morselli). Resta ai campioni conclamati dalla critica come classici viventi l'onore di andare in tandem e di essere comparati con i grandi del passato. Così, in una collana intitolata «Specchi» (Bruno Mondadori) Giani Stuparich è accanto a Hermann Hesse, Alberto Moravia a Fëdor Dostoevskij, Dino Buzzati a Robert Louis Stevenson, Giuseppe Pontiggia a Joseph Conrad, entrambi garanti della vitalità del racconto di formazione.

Per la categoria degli scrittori giovani (ma l'aggettivo in questo caso risulta insulso) la partecipazione al tour della scolastica è di già un premio: sancisce infatti l'ingresso tra gli illustri e allora, come accade nelle cronache dedicate alla provincia, ne diamo

l'elenco come fosse una vittoria: il già citato Culicchia, il Baricco di *Novecento*, il Lodoli de *I fannulloni*, la Tamaro de *La testa fra le nuvole* e la Capriolo dei suoi primi racconti (*La grande Eulalia*). Hanno tutti l'apparato e note a piè di pagina. Altri, come la Ballestra che chiude, più giovane esponente tra 18, una raccolta – ahinoi – di racconti di sole donne, attendono nel limbo delle antologie, confidando in una prossima autonomia.

La corsa così procede e si ripete, controllata dalle grandi squadre editoriali che hanno il beneficio di accedere ai munifici – e tutelati dal diritto – cataloghi delle case madri (ma oggi, con la crisi del ciclismo, diremmo, con impertinenza, che si tratta di ricche farmacie). Suscitano costoro il lamento negli esclusi che, impossibilitati a proporre e applicare a chi vorrebbero nuove e mirabili rotelle, si trovano costretti ad affilar l'arme e gli strumenti sui già citati e arcinoti. E ne hanno amarezza e gran dispetto.

Si ringraziano Pietro Caracciolo, Edoardo Lugarini, Carlo Minoia, Francesco Turletti.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

La libreria targata Fnac
di Fabio Gambaro

E-book: tanto rumore per nulla?
di Paola Dubini

Alte le quotazioni dell'informatica umanistica
di Alberto Cadioli

Noi traduciamo ma non siamo tradotti
di Laura Novati

Dal testo al libro

Un lustro in «Stile Libero»
di Bruno Pischedda

I pochi italiani delle librerie virtuali
di Enzo Marigonda

Le vie della produzione

Torino, dalla Fiera al Salone
di Antonella Fiori

Premi per tutti e per nessuno
di Laura Lepri

CRONACHE EDITORIALI

La libreria targata Fnac

di Fabio Gambaro

Il mondo della libreria è in grande fermento: i librai si sono resi conto che vendere solo libri ormai non basta più. Oggi, infatti, i potenziali clienti cercano in un unico luogo un'offerta diversificata di articoli commerciali affini tra loro (oltre ai libri, dischi, cd rom, videocassette, DVD, informatica, elettronica, biglietteria). La Fnac di Milano e di Genova (ma altre se ne stanno aprendo sul territorio nazionale) offrono appunto tale varietà di prodotti, a cui si aggiungono la caffetteria, le azioni culturali (mostre, concerti, incontri con artisti e scrittori) e gli eventi multidisciplinari che abbinano la letteratura alla musica o alle nuove tecnologie.

Giuseppe Allegri è stato il responsabile del primo punto vendita aperto a Milano dalla Fnac, società di cui è attualmente il Direttore Acquisti Libri per l'Italia. In passato ha lavorato dieci anni per le librerie Rizzoli e ha diretto la libreria Cavour di Milano.

Da molti anni lei lavora nel mondo della libreria. Quali sono stati i cambiamenti che più hanno segnato questa attività nell'ultimo decennio?

La novità maggiore è stata certamente il cambiamento d'atteggiamento dei librai, i quali si sono resi conto che vendere solamente libri ormai non basta più. Ma se costoro sono cambiati è anche perché è cambiato l'atteggiamento dei consumatori. Oggi i clienti cercano spazi più «conviviali» e un'offerta più varia di articoli commerciali affini tra loro. Ecco perché abbiamo visto entrare in libreria la cartoleria più o meno specializzata, i dischi, le videocassette e così via. Alcune librerie hanno anche proposto l'edicola, pur di rendere più dinamico un luogo che fino a qualche anno fa era freddo e spesso polveroso. Non a caso per molto tempo la libreria è stata un luogo riservato agli addetti ai lavori e assoluta-

mente repulsivo per la maggior parte del pubblico. Per fortuna, negli ultimi anni la situazione ha iniziato a evolvere: oggi il grande pubblico teme meno le librerie, ma le vuole diverse. Insomma, il pubblico è cambiato, e con esso le librerie.

Era inevitabile tale cambiamento?

Direi di sì. Infatti, o i librai vogliono allargare il mercato del libro e quindi si adeguano agli atteggiamenti dei consumatori oppure rimangono legati al loro *modus operandi* tradizionale, accettando però di rivolgersi esclusivamente a una nicchia limitata di lettori abituali. Gli operatori che hanno cercato di dinamizzare la libreria, proponendo nuovi prodotti, aprendo una caffetteria e organizzando eventi di vario genere, sono quelli che oggi hanno le maggiori possibilità di sopravvivere in un mercato che stenta a crescere. Certo, in passato alcuni di questi tentativi sono falliti, forse perché prematuri o perché male organizzati, ma oggi questa sembra essere la strada obbligata attraverso cui raggiungere un nuovo pubblico. Questa evoluzione è quindi necessaria ed essenziale, anche perché, nonostante tutto, la libreria resta ancora il canale privilegiato della vendita di libri.

Perché dice «nonostante tutto»?

Perché negli ultimi dieci anni abbiamo assistito alla nascita e allo sviluppo del canale della grande distribuzione, un nuovo canale, certo importante ma che resta ancora molto lontano dai risultati della libreria.

Parlare di grande distribuzione significa parlare di sconti. Qual è la sua posizione?

Personalmente, non amo gli sconti. In un mercato tutto sommato asfittico come il nostro, non credo che lo sconto sia lo strumento giusto per cambiare radicalmente la situazione. Gli sconti possono risolvere il problema nel breve periodo. Il nostro mercato è tenuto in vita da pochi lettori forti, di conseguenza gli sconti avvantaggiano soprattutto coloro che i libri già li comprano, mentre non spingono all'acquisto chi non ha l'abitudine di entrare in li-

breria. La recente legge sugli sconti, quindi, a mio avviso non allarga il mercato. Per altro, non protegge nemmeno le piccole librerie, visto che, permettendo uno sconto del 15%, di fatto lascia quasi immutata la situazione passata. La grande distribuzione, che prima faceva uno sconto medio del 20%, adesso lo fa del 15%, continuando a vendere gli stessi libri di prima e continuando a minacciare le piccole librerie. Se veramente si voleva proteggere queste ultime, sarebbe stato meglio fare una legge più restrittiva. Così, mi sembra un'occasione sprecata. Inoltre, con la scusa della nuova normativa, gli editori più importanti potrebbero essere tentati di aumentare il prezzo dei libri, in previsione di un'ipotetica flessione delle vendite imputata alla limitazione degli sconti. La legge, quindi, potrebbe anche avere un effetto perverso per le tasche dei consumatori, che già rischiano di pagare le spese del passaggio all'euro. Non a caso il loro giudizio su questa normativa non è particolarmente positivo.

La Fnac quale politica di sconti adotta?

Più che di politica di sconti preferirei parlare di posizione consumerista della nostra azienda. La nostra politica di prezzi tende a tutelare il consumatore, al quale vogliamo assicurare il prezzo minimo garantito, vale a dire il miglior prezzo sul mercato per un dato prodotto. Ovviamente questo tipo di impegno commerciale dà esiti diversi in mercati diversi. In un mercato del libro calmierato (come lo è diventato il nostro dopo l'applicazione della nuova legge), se ciò significa fare lo sconto, noi lo facciamo. D'altronde, il mercato italiano del libro è particolarmente difficile ed è in preda a importanti trasformazioni che richiedono da parte delle aziende e delle istituzioni una grande flessibilità e adattabilità. Staremo quindi a vedere cosa succederà durante l'anno di applicazione della legge, anche se, come già detto, non credo che essa contribuirà ad allargare il mercato. Per ottenere un simile risultato sarebbe piuttosto utile una lunga opera di promozione della lettura.

La promozione della lettura è auspicata da tutti, ma nella pratica poi si fa molto poco. Secondo lei, cosa si dovrebbe fare?

Innanzitutto sarebbe necessaria una vasta e prolungata campagna di sensibilizzazione dell'opinione pubblica, in cui la lettura

dovrebbe essere presentata come un'attività positiva, utile e gratificante, un'attività culturalmente non sostituibile da altre attività. Anche i programmi scolastici dovrebbero porsi più concretamente il problema di come avvicinare gli studenti alla lettura. Si tratta di iniziative che potrebbero essere avviate abbastanza facilmente. Purtroppo, nonostante tante dichiarazioni altisonanti, finora in Italia è mancata la volontà di attuare una seria politica di promozione del libro e della lettura. Si è preferito privilegiare le facilitazioni per gli editori a discapito degli investimenti utili ad allargare il pubblico e a sviluppare il mercato. La responsabilità non è solo del mondo politico, ma anche dei più importanti operatori del settore, i quali hanno preferito privilegiare i propri interessi immediati piuttosto che gli investimenti a lunga scadenza.

La filosofia consumerista della Fnac riesce a raggiungere un pubblico più largo di quello tradizionale?

Se non altro ci prova. Il nostro è un modello multiprodotto che propone libri, dischi, DVD, videocassette, informatica, elettronica e biglietteria. A questi prodotti si aggiungono poi la caffetteria e le azioni culturali, vale a dire le mostre, i concerti, gli incontri con artisti e scrittori, nonché gli eventi multidisciplinari che abbinano la letteratura con la musica o le nuove tecnologie. Noi vorremmo che il negozio Fnac non fosse solo un centro commerciale, ma anche un centro di convivialità. Per questo, i nostri negozi si propongono come spazi piacevoli da vivere, nei quali il cliente trova una quantità di prodotti diversi, tutti consultabili e disponibili senza alcuna limitazione e senza che alcun commesso spinga all'acquisto. Per questo, ad esempio, abbiamo creato alcune zone dove è possibile leggere i libri presenti in libreria. La nostra proposta, fortemente rivolta al consumatore, poggia anche su un'articolata politica di servizi, come ad esempio la prenotazione dei libri non disponibili in libreria, che noi c'impegniamo a procurare anche quando sono pubblicati da piccolissimi editori.

Quanto rappresenta il fatturato del libro in un negozio Fnac?

Nei negozi francesi i libri rappresentano il 20% del fatturato. Il mercato italiano è però solo un terzo di quello francese, di

conseguenza la nostra percentuale sarà probabilmente inferiore. In ogni caso la Fnac di Milano, che ha una superficie di 3.600 m² (20% dei quali consacrati ai libri), quando sarà a regime diventerà una delle più importanti librerie italiane, anche se la sua collocazione geografica non è ideale.

L'interazione tra il libro e gli altri prodotti è molto marcata?

Sì certo, ed è verificabile tutti i giorni. Sono molti i clienti che, entrati nel negozio per cercare un video o un disco, passano poi per la libreria dove magari comprano libri che non avevano previsto di acquistare. Il pubblico che frequenta il reparto libreria è soprattutto un pubblico interessato ai libri, ma certo non mancano coloro che vi giungono solo per curiosare, senza alcun progetto preciso di acquisto. Va detto però che per molti clienti la presenza nello stesso negozio di prodotti diversi è ancora una novità.

Il negozio di Milano è stato aperto nell'ottobre del 2000 e quello di Genova nel maggio 2001. Quali saranno le prossime tappe?

Nei primi mesi del 2002 apriremo il negozio di Torino. Sarà poi la volta di quello di Verona in autunno, seguito da quelli di Napoli e Padova nel 2003. Si tratterà di negozi che saranno più piccoli di quello di Milano, ma più grandi di quello di Genova, avranno cioè una superficie tra i 2.000 e 2.500 m². La joint venture con il gruppo Coin prevede una prima serie di sei negozi fino al 2003. In seguito ce ne saranno altri. Ad esempio stiamo cercando spazi adeguati a Roma e in altre città. Insomma, il progetto della Fnac in Italia è un progetto ambizioso, un progetto a cui l'azienda stava pensando da anni, ma senza riuscire a trovare il partner adeguato. Forse perché la strategia che sta alla base dei negozi Fnac non è facilmente condivisibile dagli altri gruppi commerciali. Ad esempio, la volontà di essere a tutti i costi indipendenti dai marchi non è sempre accolta favorevolmente dagli operatori del settore. Questa difesa dell'indipendenza per noi vale nel settore dell'informatica e dell'elettronica, ma anche in ambito editoriale, tanto che abbiamo del tutto abbandonato la suddivisione per editori all'interno del negozio. Noi non abbiamo alcun marchio editoriale di riferimento,

non favoriamo nessuno né spingiamo in maniera particolare un editore in quanto tale. La nostra attenzione è sempre rivolta ai singoli libri. In questa prospettiva, che privilegia un commercio tematico e non di marca, il plus per il cliente è la selezione dei prodotti proposti dalla Fnac. Date queste premesse, non è stato facile trovare un gruppo che sposasse la nostra strategia. È evidente, ad esempio, che non avremmo potuto allearci con Mondadori o Rizzoli.

Non è che in passato la Fnac considerava il mercato italiano non ancora abbastanza maturo?

Assolutamente no. È stata solo una questione di partnership e di spazi, perché nelle città italiane è difficile trovare gli spazi di cui abbiamo bisogno, vale a dire spazi molto grandi e molto centrali.

In Francia, le librerie Fnac si propongono come delle grandi librerie generaliste, al cui interno coesistono tante librerie specializzate. La Fnac in Italia adotta lo stesso criterio?

Certo, è un criterio adottato in tutti i negozi Fnac. A Milano all'ingresso della libreria c'è un'area generalista da cui si accede ai diversi settori specifici della narrativa, delle scienze umane, dei libri per bambini, delle guide di viaggio ecc.

All'inizio, il nostro assortimento era molto generico e generalista, perché, non avendo dati pregressi, aspettavamo di vedere quali fossero le richieste dei clienti. In seguito, ci siamo resi conto che alcuni settori dovevano essere sviluppati, ad esempio quello dei fumetti o quello dei libri stranieri in lingua originale, inglesi soprattutto ma anche di altre lingue. Un settore che invece ha dato risultati più deludenti rispetto alle aspettative è quello dei libri di economia e gestione, e ciò è probabilmente dovuto alla collocazione della libreria e al tipo particolare di pubblico che per ora la frequenta. In ogni caso, cerchiamo sempre di presentare la più ampia offerta in tutti i settori, prestando particolare attenzione all'editoria di solito meno reperibile. Penso a quegli editori di fascia medio-piccola – ad esempio Newton Compton o Minimum Fax – che fanno fatica a essere presenti nelle librerie di dimensioni minori della nostra.

Come lavorano i vostri librai?

Servizio al cliente significa innanzitutto avere librai molto competenti, che conoscono bene i libri negli scaffali e sono capaci di orientare e informare chi entra in libreria, ma senza voler vendere a tutti i costi. In un mercato pieno di novità, questa competenza non è facile né scontata, richiede quindi uno sforzo di formazione significativo. I nostri librai sono propositivi senza essere assillanti, organizzano percorsi tematici e segnalano in ogni reparto i libri che più sono loro piaciuti, proponendo così autori particolarmente interessanti, indipendentemente dalle logiche editoriali.

Alcuni addetti ai lavori ritengono però che il libraio che consiglia il cliente è una figura ormai obsoleta. Il bravo libraio è colui che sa gestire bene la sua libreria. Lei cosa ne pensa?

Secondo me, i due aspetti possono e devono convivere. È vero che la gestione della libreria moderna implica soprattutto la gestione dello stock e degli acquisti. Ma è anche vero che, se un libraio giudica buono un libro e decide di tenerlo in stock, deve poi saperlo vendere. Il libraio deve sempre proporre il miglior catalogo possibile ai suoi clienti, ma poi gestire lo stock non basta, occorre valorizzarlo. E comunque non è vero che oggi i clienti non hanno più bisogno dei consigli del libraio. Certo, i soliti lettori forti – sono quasi due milioni coloro che leggono più di dieci libri all'anno – dispongono ormai di molti canali d'informazione all'esterno della libreria e quindi sono più informati di una volta. Il grande pubblico dei lettori occasionali ha però ancora molto bisogno dei librai, i quali naturalmente devono saper avanzare consigli appropriati. Il pubblico apprezza i consigli del libraio perché li sente più indipendenti dalle case editrici di quanto non lo siano le recensioni della stampa o i consigli della televisione. Proprio perché il libraio è percepito come una garanzia di qualità e indipendenza, i suoi consigli continuano ad assolvere una funzione essenziale per molti lettori. A questo proposito, abbiamo constatato che le richieste riguardano sempre meno le case editrici e sempre più spesso temi e autori. È per questo che – come ho già detto – nelle nostre librerie abbiamo abbandonato la ripartizione per case editrici. Quando si organizza una libreria con questo criterio si favoriscono esclusivamente i lettori forti, che sono i soli a conoscere le case editrici, a sapersi orientarsi tra le diverse sigle. Ma il 90% dei clienti non

conosce gli editori, tranne naturalmente le solite quattro o cinque case editrici molto connotate o molto famose. Organizzando il negozio, il libraio deve soprattutto pensare a costoro.

Alcuni sostengono che di fronte all'aumento costante di novità e agli invii d'ufficio degli editori, il libraio rischia di diventare una specie di edicolante passivo tutto preso dalla gestione dei pacchi e senza più il tempo di promuovere i libri. È davvero così?

In gran parte è vero. E spero che in futuro gli editori selezionino meglio la loro produzione, come per altro alcuni di loro stanno già facendo. Rispetto all'inizio degli anni Novanta, infatti, mi sembra che oggi ci sia maggiore selezione. Naturalmente, anche noi librai dobbiamo contribuire al rafforzamento di questa tendenza, resistendo di più alla pressione delle case editrici. Non è assolutamente detto che il libraio debba accettare passivamente ogni proposta dell'editore, anche perché, quando il lettore è scontento, protesta in libreria, non dall'editore. Il libraio deve sempre poter scegliere i titoli su cui puntare, diversificando l'offerta e diversificandosi nell'offerta, in funzione della sua clientela specifica.

Ma è possibile fare questo discorso con le grandi case editrici?

Con gli editori di maggior peso occorre trovare un compromesso, e naturalmente ciò sarebbe più facile se il mercato fosse più ampio e dinamico. In Francia, le librerie Fnac lo fanno, perché operano in un mercato che lo consente. In Italia, il libraio ha ancora bisogno di cavalcare la tigre: se un titolo va bene e se viene molto mediatizzato, egli non può certo ignorarlo. Tutti i librai vorrebbero operare scelte molto significative e culturalmente orientate, ma nella realtà poi debbono fare i conti col mercato. Ciò però non significa che si debbano accettare passivamente tutte le indicazioni degli editori, si può raggiungere un compromesso.

Fino a oggi però i rapporti di forza tra editori e librerie sono stati tutti a vantaggio dei primi, tanto è vero che i librai accusano gli editori di finanziarsi sulla libreria...

Effettivamente è stato spesso così, specie per le librerie piccole e medie. Diverso è il discorso per le grandi catene, che non

credo si lascino imporre tanto facilmente le scelte degli editori. Senza dimenticare, inoltre, che in Italia le grandi catene di librerie appartengono spesso a un gruppo editoriale o a un editore, il che evidentemente rende la situazione un poco diversa.

Le vostre politiche nei confronti dei grandi e dei piccoli editori sono diverse?

Come ho detto prima, la Fnac non fa mai una politica nei confronti degli editori, ma solo nei confronti di titoli. Non valorizziamo mai una casa editrice in quanto tale ma solo i titoli in cui crediamo.

E sul piano commerciale?

Cerchiamo di ottenere da tutti gli editori le migliori condizioni sul mercato.

Può fare degli esempi?

Preferirei di no.

I vostri acquisti di libri sono e saranno centralizzati?

L'acquisto è centralizzato solo per prodotti di un certo tipo, giacché preferiamo che l'acquisto vero e proprio rimanga sempre nelle mani dei librai. Deve essere il responsabile della narrativa a scegliere l'assortimento del suo reparto; per noi infatti è importante che egli sia direttamente coinvolto nell'acquisto dei titoli che dovrà poi vendere. Solo alcuni libri con dati di vendita abbastanza regolari sono acquistati direttamente dall'ufficio centrale, proprio per evitare le rotture di stock. In pratica, cerchiamo di creare una sinergia tra i nostri librai e l'ufficio centrale acquisti. In questo modo, vogliamo beneficiare degli strumenti della grande distribuzione, senza però penalizzare l'iniziativa e la responsabilità dei singoli librai. Il libraio infatti è maggiormente motivato quando cerca di vendere un libro scelto da lui. È chiaro invece che per un libro calato dall'alto non dimostrerà la stessa motivazione.

Ma è vero che la Fnac può chiedere agli editori sconti e condizioni economiche particolari, impossibili da ottenere per le librerie più piccole?

È una domanda per il momento molto prematura, visto che in Italia, con solo due negozi, abbiamo poco da imporre agli editori. Non siamo quindi noi che chiediamo agli editori scontranti particolari. Per quanto riguarda la Francia, oltre alla legge Lang che limita gli sconti ai clienti al 5%, vige anche un accordo tra editori e librai che vieta le trattative sull'invio di novità. Le trattative alla fine riguardano solo lo stock e le modalità di lavorazione del catalogo, il quale peraltro è quello che finanziariamente pesa di più per l'editore. È chiaro quindi che le case editrici si avvantaggiano se riescono a farlo muovere in libreria. Da qui le trattative con i librai per incentivarli.

Qual è il rapporto novità/catalogo nelle vostre vendite?

Per il momento, le novità rappresentano all'incirca il 40% del nostro venduto, ma è una percentuale che probabilmente crescerà nei prossimi mesi, stabilizzandosi alla fine attorno al 50%. Tuttavia, noi vorremmo caratterizzarci come una libreria di catalogo, cercando quindi di lavorare molto i titoli in stock, anche se naturalmente non si riesce sempre a farli muovere tutti. Nell'assortimento di una libreria, infatti, figurano sempre alcuni libri che non si riesce a vendere, ma la cui presenza facilita la vendita di altri titoli. È così in tutte le griglie di assortimento.

Secondo alcuni esperti del settore sono le novità che fanno vendere il catalogo. È così anche per voi?

A questo proposito non abbiamo ancora dati precisi, ma è certo che il cliente entrato per comprare una novità può scoprire opere di catalogo che non aveva previsto di comprare. Ancora una volta è il lavoro del libraio a essere determinante. Una libreria non può mettere in evidenza solo le novità, deve fare sempre proposte di catalogo.

Secondo lei come potrebbero essere migliorati i rapporti tra editori e librerie?

Un problema da risolvere è quello del non sufficiente adeguamento dei nostri editori agli standard informatici utilizzati in

tutto il mondo. Da questo punto di vista, il mercato italiano è ancora in ritardo, giacché il sistema di catalogazione esistente non viene sempre rispettato e risulta zeppo di errori. Un altro problema riguarda la scarsa capacità degli editori di comunicare le loro politiche editoriali, i libri in uscita, le date e i prezzi esatti. Tra il momento in cui noi prenotiamo i libri e la loro pubblicazione effettiva, quasi il 50% dei prezzi cambia, e talvolta in maniera significativa. Le politiche di acquisto dei librai rischiano di rivelarsi del tutto inadeguate, visto che un libro prenotato a 49.000 lire, ma poi messo in vendita a 69.000 lire, non avrà certo la stessa potenzialità di vendita. Questa incertezza sui prezzi rende molto difficili le previsioni e i programmi dei librai. Analoghe osservazioni si potrebbero fare per le politiche commerciali degli editori, che variano improvvisamente in base ai risultati di fatturato da loro conseguiti, oppure per i calendari di pubblicazione che vengono poco rispettati. Non è infrequente che un libraio, dopo aver puntato su alcuni titoli per fare fatturato in certi mesi dell'anno, scopra che questi non arriveranno in libreria perché la casa editrice ha deciso di rimandarne la pubblicazione. Insomma, tutto ciò denota una mancanza di rigore, che sicuramente non aiuta il lavoro dei librai ed è tipica di un mercato asfittico, dove si fronteggia sempre l'emergenza, senza mai riuscire a pianificare regole, scelte e strategie.

Per alcuni librai il problema delle rese è particolarmente grave, se non altro perché denota un grande spreco, visto che il 20-25% delle copie di un libro viaggiano avanti e indietro dalle librerie per nulla...

Di nuovo, occorre parlare delle politiche di acquisto delle librerie, giacché i librai devono saper scegliere e selezionare i libri che tengono sui banconi. Va riconosciuto però che le analisi previsionali in libreria sono sempre molto problematiche, poiché, a differenza di altre merceologie, le previsioni si fanno sempre su prodotti nuovi, per i quali non c'è alcuna esperienza precedente. Si lavora senza garanzie e sicurezze.

Ma a maggior ragione il libraio deve imparare a comprare. Anche gli editori, peraltro, si sono ormai resi conto che non serve forzare i librai ad accettare contro voglia i loro libri. Oggi essi spingono meno e sfruttano meno alcuni marchingegni commerciali volti

a forzare la mano al libraio, come ad esempio l'aumento del distribuito attraverso le copie gratuite, che però diventano tali solo nel caso che siano effettivamente vendute (perché altrimenti vengono riaddebitate nel conteggio delle rese). Questi sistemi potevano funzionare fino a quando si gestivano 10-12.000 novità all'anno. Oggi le novità sono più di 30.000, occorre quindi cambiare metodi. In effetti, alcuni editori, consci del problema, hanno iniziato a lavorare in questa direzione, calibrando le novità ed evitando di spingere inutilmente i librai all'acquisto. Non a caso le loro rese sono progressivamente calate.

Alcuni piccoli editori chiedono più spazio per i libri a rotazione lenta. Nella Fnac trovano un interlocutore attento?

Certo. Come ho già detto, noi ci rivolgiamo a tutti gli editori senza pregiudizi, ma in particolare ci siamo schierati dalla parte di quei piccoli editori che in Italia non hanno una libreria per vendere i loro libri. Noi li sosteniamo, cerchiamo di promuovere i loro titoli e proviamo a dare loro una possibilità. Naturalmente, se un libro proprio non si vende, non possiamo tenerlo a oltranza, giacché non possiamo accollarci noi le scelte sbagliate degli editori. Che poi non è detto si tratti sempre di scelte sbagliate. Talvolta sono solo scelte inadeguate al mercato in una data fase, giacché quegli stessi libri che non si vendono in un dato momento, qualche anno più tardi possono trovare un loro pubblico. Si pensi al caso di John Fante, che all'inizio degli anni Novanta era stato proposto da Leonardo senza successo, mentre qualche anno dopo, grazie alla Marcos y Marcos, riuscì a sfondare.

A chi dice che i libri non si possono vendere come saponette, lei cosa risponde?

Che non si può generalizzare, perché indubbiamente ci sono alcuni libri che si vendono come saponette, anche perché hanno la forza per essere venduti in questo modo. Sono i best seller o comunque libri che hanno raggiunto un tale successo che non hanno più bisogno dell'apporto specifico del libraio. È il caso in questo momento di Camilleri, i cui libri si vendono da soli. Per tutti gli altri titoli, invece, è ancora necessario – per quanto possi-

bile – un accompagnamento personalizzato del libraio. Si tratta evidentemente di libri che non si possono vendere come saponette.

Perché la Fnac fa tanta paura?

In realtà si è parlato molto di noi, prima ancora di vedere come effettivamente ci saremmo comportati, dimenticando oltretutto che i mercati sono diversi gli uni dagli altri e la situazione italiana è molto lontana da quella francese. Il nostro atteggiamento qui non ricalca in tutto quello francese, sebbene la filosofia di fondo sia la stessa. Ma ciò che soprattutto fa paura è proprio la novità di tale filosofia, specie in un mercato molto conservatore come il nostro. Per alcuni osservatori, infatti, il nostro concetto di libreria è una novità dirompente.

Ma le piccole librerie devono temervi?

Noi non minacciamo nessuno e non abbiamo alcuna volontà di affondare le piccole librerie. Da un punto di vista generale, la nostra presenza può essere anche benefica, perché, se si stimola il mercato, tutti i librai ne possono trarre profitto. In Portogallo, dopo il nostro arrivo, il mercato del libro è cresciuto del 7%, senza danneggiare i piccoli librai. Speriamo che sia così anche in Italia.

CRONACHE EDITORIALI E-book: tanto rumore per nulla?

di Paola Dubini

Lanciati circa un paio d'anni fa, gli e-book, almeno nel nostro paese, non hanno ottenuto particolare successo. Molte sono ancora le barriere psicologiche ed economiche che ostacolano a una loro più vasta commercializzazione, senza contare che le dimensioni dei cataloghi disponibili sono a tutt'oggi alquanto contenute e che non vi sono canali consolidati di distribuzione. Eppure dal punto di vista del venditore al dettaglio gli e-book rappresenterebbero un interessante complemento di offerta; e per gli editori la loro diffusione significherebbe l'annullamento dei costi di stampa, magazzino, spedizione e distribuzione.

Negli ultimi due anni, hanno fatto il loro ingresso sul mercato gli e-book, libri in formato digitale acquistabili prevalentemente via Internet dagli editori, da librerie on-line o da rivenditori specializzati e scaricabili su personal computer, su PDA o su un apposito hardware. Il termine e-book definisce sia il lettore specifico, sia il contenuto digitale, sia il sistema di offerta libro digitale + supporto. Tentativi sperimentali di offrire libri elettronici erano stati avviati a partire dalla metà degli anni Ottanta su prodotti di consultazione destinati a un mercato professionale. Dal 2000 però, a seguito del perfezionamento dell'hardware e dell'investimento di Adobe e di Microsoft sul software editoriale, è aumentata significativamente l'offerta di titoli nel segmento dell'editoria professionale prima, scolastica poi, infine anche di varia.

Le stime sull'evoluzione del mercato degli e-book sono ancora molto incerte e discordanti, come avviene tipicamente per i prodotti in fase di introduzione. Negli Stati Uniti, le vendite di e-book sono in media di qualche centinaio di copie a titolo all'anno; per puro esempio, si noti che un best seller Random House vende circa 3.000 copie in versione digitale e 3.000.000 in versione cartacea. In Italia, AIE stima che il fatturato di e-book per il 2001 potrebbe raggiungere il miliardo di lire. Book on Line (joint venture Bertelsmann-

Mondadori per la vendita di e-book) nel primo trimestre di attività ha messo a disposizione 110 titoli, e registra una media di 10 copie vendute al giorno, dopo avere permesso nel weekend di lancio di scaricare i titoli gratuitamente. Apogeo e Longanesi hanno messo a disposizione gratuitamente alcuni titoli, che sono stati scaricati da un migliaio di utenti in un intervallo di circa 8 mesi. È da notare che i titoli sul mercato sono versioni digitali di libri cartacei, ovvero titoli disponibili solo su e-book; rispetto agli analoghi titoli su carta, i libri su e-book permettono – in funzione del formato – marcature o controlli del significato delle parole su un apposito dizionario.

Il nuovo prodotto ha suscitato una certa curiosità nella stampa e diversi commenti da parte degli editori; per valutare se si tratti di un sistema di offerta destinato a raggiungere una quota di mercato soddisfacente, ovvero se si stia creando tanto rumore per nulla, può essere utile domandarsi quale sia il bisogno che soddisfa e per quali attori della filiera.

Dal punto di vista del lettore, non sembrano molte le occasioni di consumo nelle quali l'e-book rappresenta un formato competitivo rispetto alla carta: ideale per leggere a letto senza disturbare il partner che desidera dormire, perfetto per il forte lettore-forte viaggiatore che non deve più partire con una valigia di libri, adatto per scolaresche numerose in località poco facilmente raggiungibili dai mezzi di trasporto, o in comunità fortemente tecnologiche, l'e-book non sembra reggere la concorrenza della carta negli altri casi; i testi di consultazione si prestano più dei romanzi a essere letti su e-book. Forse i ragazzi sotto i vent'anni, cresciuti a game boy e playstation, trovano più agevole la lettura su uno schermo – per quanto ad altissima risoluzione – rispetto a un cinquantenne; in compenso, dal punto di vista del lettore, vi sono almeno quattro elementi che giocano a sfavore del nuovo supporto e rappresentano importanti *switching costs*:

- Esistono barriere psicologiche ed economiche all'utilizzo degli e-book.
- Le dimensioni dei cataloghi di e-book disponibili nei diversi formati sono a oggi ancora molto contenute rispetto alle dimensioni del catalogo dei libri in commercio.
- Non vi sono ancora canali di distribuzione consolidati per la vendita di e-book.

- Il cliente finale che percepisca l'utilità dell'e-book rispetto alla carta richiederà titoli in formato digitale, indipendentemente dal fatto che siano libri o periodici; per alcuni segmenti di mercato, la percezione di inadeguatezza del catalogo tende quindi ad aumentare.

Da quanto detto, non sembra quindi che – almeno nel nostro paese – le dimensioni del mercato potenziale siano tali da far prospettare tassi di crescita significativi per il settore librario.

Se il mercato potenziale degli e-book non sembra quantitativamente e qualitativamente interessante, perché aumenta l'offerta di titoli digitali e il nuovo sistema di offerta suscita proporzionalmente ben più attenzione rispetto ad esempio al *print on demand*? La risposta forse sta nell'interesse che la filiera, più che il mercato, mostra per il nuovo prodotto.

Dal punto di vista del distributore al dettaglio – sia fisico, sia virtuale – l'e-book rappresenta un interessante complemento di offerta, che genera curiosità, se non traffico, non ha problemi di magazzino, ha un flusso di capitale circolante favorevole. Se poi, oltre ai titoli, il libraio decide di vendere anche i lettori e-book, e perché no, qualche accessorio da computer, la nuova gamma di offerta presenta uno scontrino mediamente più alto, che forse compensa i rischi di maggiore obsolescenza rispetto ai libri. La vicinanza «concettuale» dell'e-book rispetto al libro tradizionale rende inoltre possibile un'interessante sperimentazione in termini di processi di selezione e d'acquisto da parte dei lettori; la filiera libraria conosce molto bene la disciplina della carta, ma poco o nulla sa della disciplina imposta dai prodotti digitali. Sono più scaricati i testi in formato PDF o in formato Microsoft? Quale correlazione esiste fra libri venduti in formato digitale e libri venduti su carta? Se il libro è proposto in formato digitale, è possibile/opportuno rendere gratuito l'accesso all'informazione e cercare ricavi pubblicitari come già avviene per gli altri segmenti dell'editoria? La strategia di integrazione «negozio fisico-negozio virtuale» è premiata anche per gli e-book o solo per i prodotti cartacei? Non stupisce che nel mondo anglosassone, dove gli e-book hanno per primi fatto il loro ingresso, le maggiori sperimentazioni attorno al nuovo prodotto siano poste in atto dagli anelli intermedi della filiera, siano essi librerie virtuali specializzate (come *ibooks.com* e

books24x7.com), librerie virtuali o librerie fisiche, variamente integrate fra loro (barnesandnoble.com ha probabilmente a oggi il catalogo più ampio, con 2.700 titoli acquistabili sia on-line sia presso i punti vendita Barnes & Noble).

Anche per l'editore, l'e-book rappresenta un'interessante tappa intermedia verso il libro digitale, perché costringe la redazione ad appropriarsi di competenze necessarie per la gestione dell'informazione sotto forma digitale, tradizionalmente non disponibili all'interno della casa editrice. Il vantaggio teorico della pubblicazione su e-book è rappresentato dall'annullamento dei costi di stampa, magazzino, spedizione e distribuzione, che possono raggiungere il 70% dei costi; a fronte di questi risparmi occorre tuttavia considerare che l'editore deve sostenere alcuni costi di licenza del software per la pubblicazione on-line, deve predisporre un archivio in forma digitale dei titoli da offrire on-line, deve promuovere il proprio catalogo digitale e – last but not least – deve rinegoziare i diritti d'autore per il supporto e-book. Se nel caso dei libri su carta il diritto d'autore è in media il 10% del prezzo di copertina, i diritti su e-book arrivano a raggiungere il 35% e il 50% per i titoli autopubblicati, ossia quelli sui quali l'editore non effettua selezione. Va notato tuttavia che il prezzo di copertina in formato e-book tende a essere più basso rispetto al prezzo di copertina del prodotto cartaceo. Viste le ristrette prospettive di mercato per gli e-book, è difficile che gli investimenti richiesti dalle attività citate siano coperti dai ricavi di vendita degli e-book. Nondimeno, la decisione di avviarsi sulla strada della digitalizzazione appare opportuna, consentendo a chi parte per primo di perseguire economie di apprendimento; come già è avvenuto per i cd rom, la produzione di e-book forza la casa editrice (e in particolare le redazioni e il marketing) a muoversi in due direzioni importanti:

- la progettazione di sistemi di offerta integrati carta-digitale pensati a partire da esigenze specifiche o a occasioni di consumo definite per specifici gruppi di clienti;
- il trattamento, laddove possibile, del testo come somma di «oggetti» indipendenti, che formano – combinati in modo intelligente – un numero potenzialmente elevato di nuovi titoli.

Si tratta di un cambiamento culturale e di modo di lavorare – soprattutto delle redazioni, per di più spesso «ristrette» da operazioni di *outsourcing* non sempre felici – significativo. Per le case editrici, ciascun titolo (o meglio ciascun codice ISBN) rappresenta tradizionalmente l'unità di riferimento; la digitalizzazione – e la possibilità che ne deriva di separare il contenuto dal supporto – moltiplica le occasioni di utilizzo in modo economico di «porzioni» di contenuto; perché ciò dia luogo a prodotti coerenti al loro interno dal punto di vista editoriale, occorre:

- che i testi di partenza siano progettati in modo da rendere possibile e agevole l'identificazione di unità più piccole al loro interno (i capitoli, le singole poesie, i lemmi, ecc.);
- che le redazioni individuino format di prodotti editoriali intermedi su cui confluiscono le combinazioni di «porzioni»;
- che la casa editrice abbia a disposizione un numero sufficientemente ampio di «porzioni» con cui costruire i nuovi prodotti editoriali.

A evidenza, questo percorso risulta più percorribile per chi produce guide turistiche o manuali universitari che non per chi pubblica romanzi, poiché è molto diversa la modalità di accesso all'informazione da parte del lettore e quindi relativamente meno complessa la «scomposizione» del libro originario in «porzioni» digitali. Non si tratta di un percorso agevole, né percorribile da tutte le case editrici; chi riuscirà per primo ad appropriarsi di questa logica, tuttavia, è destinato a sfruttare i vantaggi competitivi legati al libro digitale.

Vi è poi chi vede nell'e-book la possibilità per l'autore di disintermediare la filiera editoriale e raggiungere più facilmente il lettore, sottolineando il carattere «democratico» della rete come editore per autori altrimenti condannati dall'establishment. Può darsi; dato lo straordinario eccesso dell'offerta editoriale rispetto alla domanda, tuttavia, non sembra che il mercato abbia un gran bisogno di opere in più rispetto ai libri attualmente in commercio.

CRONACHE EDITORIALI

Alte le quotazioni dell'informatica umanistica

di Alberto Cadioli

Che cos'è l'informatica umanistica? È solo un aggiornato settore di discipline già note, o una disciplina del tutto nuova, che gode di uno statuto indipendente, richiede competenze specifiche, propone modelli conoscitivi utili per ambiti scientifici diversi?

Su queste domande si è sviluppato negli ultimi tempi un vasto dibattito, che coinvolge studiosi di letteratura, di filosofia, di storia. Se ne possono indicare i temi di fondo, dando conto delle diverse posizioni e presentando alcune iniziative già sviluppate, dentro e fuori il mondo universitario.

L'«informatica umanistica» sembra godere di un momento favorevole: guardata a volte con simpatia e a volte con fastidio, considerata, fino a ora, solo da poche università come un possibile ambito di investimenti, adesso compare addirittura nel titolo di un corso di laurea specialistica: «Informatica per le discipline umanistiche».

Se alcune facoltà umanistiche sono già al lavoro per inserire nei programmi futuri questa classe di biennio (ad esempio Roma «La Sapienza», Siena, Firenze, Trieste), tutte devono comunque fornire nelle classi di laurea triennale (secondo l'indicazione sempre presente nelle declaratorie ministeriali degli obiettivi) una prima competenza informatica: chiunque, insomma, dopo la laurea, deve sapere come si accende un computer e come si utilizza un programma di scrittura. Peccato che non ci sia alcuna indicazione per interventi più consapevoli, per quanto di base, anche in rapporto alle principali discipline umanistiche studiate. Alcuni insegnamenti di informatica applicata alle discipline umanistiche sono stati comunque attivati, mentre rari sono i corsi triennali specificamente dedicati all'informatica umanistica nelle classi di lettere, di filosofia, di storia: tra questi un corso della classe di Lettere dell'università di Pisa (corso di laurea in «Informatica Uma-

nistica»), che «mira a formare laureati che possiedano una solida cultura di base in campo letterario, linguistico, filologico, storico, geografico e artistico e, al tempo stesso, un'autonoma capacità operativa nel trattamento informatico di lingue, testi, immagini e in generale contenuti culturali». Sono, per altro, in gran parte, gli stessi obiettivi del corso della classe di Lettere che all'Università degli studi di Parma si chiama «Scienze della comunicazione scritta e ipertestuale», che tuttavia, seguendo una linea le cui origini possono comunque essere ricondotte alle iniziali riflessioni di informatica umanistica, sposta l'accento sugli aspetti comunicazionali dei testi e sulla loro trasmissione con supporto digitale. Altre università (ad esempio Ferrara, Genova) stanno invece percorrendo la strada dei master inaugurata nel 1999 dall'Università degli studi di Milano con un «Master in Metodologie dell'informatica e della comunicazione per le scienze umanistiche», promosso dalla Facoltà di Lettere e Filosofia, in collaborazione con i Dipartimenti di Filosofia e di Scienze dell'informazione.

Nuove possibilità si stanno dunque offrendo, ma il passaggio dalle intenzioni alla realizzazione dei programmi non è facile, sia perché spesso non ci sono nemmeno le aule attrezzate necessarie, sia perché, anche quando esiste la disponibilità a incrementare il numero dei computer, la dotazione è in molti casi estranea (con le dovute eccezioni, naturalmente) a ogni sorta di programmazione, didattica e non. Come trasmettere, in questo quadro, anche solo quelle (prime) competenze informatiche che gli obiettivi indicati per le classi di laurea triennali nei settori umanistici (im)pongono con una ripetizione addirittura un po' ossessiva?

Prima o poi, comunque, si arriverà ad avere le strutture necessarie sia nelle facoltà umanistiche, sia nelle scuole secondarie non tecniche, e, in attesa di queste possibili, future e fortunate circostanze, si può, o addirittura «si deve», avanzare fin d'ora alcune riflessioni scaturite dai più recenti dibattiti.

La prima riguarda lo *status* (e lo statuto) della disciplina: l'«informatica umanistica» viene ormai sempre più spesso considerata un'area disciplinare indipendente, per cui alcuni studiosi hanno addirittura proposto la costituzione di un settore scientifico-disciplinare autonomo, da denominare «Metodologie umanistiche multimediali». Tra i sostenitori del progetto si può segnalare qui, per il suo indubbio prestigio in questo ambito, Tito Orlandi,

direttore del CISADU, Centro interdipartimentale di servizi per l'automazione nelle discipline umanistiche, dell'Università di Roma «La Sapienza», alla cui pagina web sono disponibili numerosi saggi per la discussione (<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi>).

Inserito tra i raggruppamenti delle Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche, il nuovo settore dovrebbe avere, come campi paradigmatici di competenza, i «Fondamenti dell'informatica umanistica», le «Analisi multimediali negli studi linguistici», «Analisi multimediali negli studi archeologici», «Analisi multimediali negli studi filologici», «Analisi multimediali negli studi filosofici», «Analisi multimediali negli studi storico-artistici», «Analisi multimediali negli studi letterari», «Analisi multimediali negli studi storici», «Analisi multimediali negli studi musicologici». Nella proposta di una possibile declaratoria si aggiunge che il settore «comprende gli studi relativi alle innovazioni metodologiche prodotte dall'utilizzazione dei sistemi multimediali nell'ambito delle discipline umanistiche, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dei dati, la formalizzazione delle diverse fasi del lavoro di ricerca e le tecniche di diffusione dei risultati».

Criticando l'esclusione della filosofia e delle riflessioni metodologiche nelle attuali tabelle della classe «Informatica per le discipline umanistiche», un gruppo di docenti di filosofia coordinati da Massimo Parodi, dell'Università degli Studi di Milano, ha ipotizzato, in un documento del maggio 2001 (disponibile all'indirizzo <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/parodi/nuovo.pdf>), l'istituzione di una classe di laurea specialistica intitolata «Teoria, critica e applicazione dell'informatica umanistica».

Lo si ricorda qui per dare un quadro del dibattito in corso, che coinvolge le ragioni stesse dell'informatica umanistica, come si rileva con evidenza dai messaggi raccolti nella lista Idulist (<http://linux.lettere.unige.it/pipermail/idulist/2001-April/subject.html>), che permettono di individuare due linee, diverse e ugualmente legittime, sulle quali, naturalmente, si possono condurre, anche in Italia, quelle discussioni e quegli approfondimenti già avviati da tempo in molte istituzioni culturali e universitarie straniere (in queste pagine ci si può limitare a ricordare i risultati di un gruppo di lavoro europeo, raccolti in *Computing in Humanities Education. A European Perspective*, edited by Koenaard de Smedt, Hazel Gardiner, Espen Ore, Tito Orlandi, Harold

Short, Jacques Souillot, William Vaughan; pubblicato nel 1999 da The University of Bergen, è leggibile anche all'indirizzo: <http://www.hd.uib.no/AcoHum/book/>).

Se da un lato c'è dunque l'idea dell'informatica umanistica come momento importante di approfondimento nello studio delle singole discipline, dall'altro cresce l'idea di una disciplina autonoma, i cui punti caratterizzanti sono così riassunti nel documento di Parodi sopra ricordato: «fondamenti teorici dell'informatica e loro rapporto con la più generale riflessione di carattere logico, conoscitivo ed epistemologico della cultura occidentale»; «rapporti tra discipline informatiche e saperi umanistici; contributi metodologici delle discipline umanistiche nei campi del linguaggio, dell'uso delle immagini, della storia e logica dell'archiviazione e delle indicizzazioni, della categorizzazione e della tassonomia»; «forme di rappresentazione della conoscenza, modelli di dati e formalismi adeguati ai diversi settori della ricerca umanistica, al fine di costruire competenze propriamente informatico-umanistiche, ad esempio nei campi della rappresentazione del testo (concetto di "documento digitale", caratteristiche della scrittura ipertestuale, ecc.) o delle architetture per biblioteche digitali»; «analisi critica delle implicazioni culturali e filosofiche connesse alla diffusione su larga scala dei nuovi mezzi di espressione e di comunicazione».

A favore della piena autonomia disciplinare dell'informatica umanistica si schiera uno degli studiosi più attivi nel dibattito degli ultimi anni, Dino Buzzetti, dell'Università di Bologna, che, in un lungo scritto alla lista Idulist, rivendica all'informatica umanistica il compito di essere «la disciplina che riflette sulle forme di rappresentazione della conoscenza più adeguate alle singole discipline umanistiche, sui modelli di dati che se ne ricavano, e sull'implementazione dei formalismi che si possono applicare a tali modelli di dati» (intervento in Idulist, <http://linux.lettere.unige.it/pipermail/idulist/2001-April/000013.html>).

Anche Gino Roncaglia, storico della filosofia medievale e impegnato da tempo nella riflessione sui «nuovi media» (con fortunati libri scritti in collaborazione con Marco Calvo, Fabio Ciotti, Marco A. Zela: l'ultimo è *Frontiere di rete. Internet 2000: cosa c'è di nuovo*, ma si può ricordare anche, scritto con Fabio Ciotti, *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*), propone di ripensare, e di strutturare disciplinarmente, i «Fondamenti e metodi del-

l'informatica umanistica», a partire dal riconoscimento dell'esistenza di «un armamentario teorico che faccia parte della nostra formazione umanistica *a monte* della differenziazione disciplinare e dei problemi delle singole discipline, e che sia direttamente influenzato dalla rivoluzione informatica» (intervento in Idulist, 19 aprile 2001, <http://linux.lettere.unige.it/pipermail/idulist/2001-April/000011.html>).

Nelle considerazioni qui sopra riportate, l'informatica umanistica si propone quindi come la disciplina che studia, anche, o soprattutto, a livello teorico, i modelli della formalizzazione dei testi e della loro rappresentazione su supporto digitale («facendo evidentemente riferimento a una concezione assai ampia di testualità, non limitata alla scrittura», come precisa ancora Roncaglia).

Sul versante di chi invita a prestare una più specifica attenzione alle questioni poste dall'informatica alle singole discipline, si possono citare invece le parole dello storico Andrea Zorzi: «la soluzione dei percorsi disciplinari tradizionali, corroborati da una solida formazione informatica applicata (che potrebbe anche configurarsi come un curriculum specifico) mi sembra migliore, sia in teoria, sia in pratica» (intervento in Idulist, 16 Aprile 2001, <http://linux.lettere.unige.it/pipermail/idulist/2001-April/000009.html>). Zorzi ricorda i risultati positivi del Corso di perfezionamento in «Storia e informatica» dell'Università di Firenze, operante dal 1998, aggiungendo che sono stati attivati «stage con aziende, enti e istituti di conservazione, che hanno consentito un reale inserimento professionale di quasi tutti i “perfezionati” nel mondo del lavoro».

Del resto anche limitando la riflessione al solo e più tradizionale versante delle applicazioni informatiche alle specifiche discipline, gli spunti per un approfondimento del dibattito non sono pochi. La contaminazione delle conoscenze e delle metodologie tradizionali con le innovazioni introdotte dalle applicazioni informatiche apre nuovi orizzonti (epistemologici e metodologici) con i quali anche gli specialisti «non informatizzati» dovrebbero fare i conti, se è vero, come ha scritto in più occasioni Raul Mordenti a proposito della filologia – ma le sue parole possono essere applicate alle altre discipline – che «l'informatica non tanto risolve, o aiuta a risolvere, i vecchi problemi, quanto determina un campo di problemi completamente nuovo» (*Textus Vs Textes. La filologia e l'informatica*, in *La bella e la bestia. Letteratura e informatica*, col-

lana «A tre voci. Seminari dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università degli studi di Parma», p. 40). Non dovrebbero essere gli studiosi dei singoli settori, in primo luogo, a misurarsi con queste parole? E tuttavia raramente si instaura un confronto, tanto più se il dibattito avviene fuori dell'ambito disciplinare. Fare i conti con le singole discipline, tuttavia, potrebbe spingere a ritrovare le ragioni per mantenere o abbandonare strade da tempo intraprese: nell'ambito della critica letteraria, ad esempio, Giuseppe Savoca, nel ripensare i temi della lessicografia e del metodo concordanziale anche in rapporto all'uso dei computer, non manca di sottolineare l'apporto del «critico» in quanto lettore dotato di una propria personale capacità interpretativa, che gli spogli lessicali facilitati dalle nuove tecnologie completano e sviluppano ma non sostituiscono (si veda a questo proposito Giuseppe Savoca, *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, edito da Olschki).

Il dibattito sui temi sopra toccati è naturalmente aperto e in continuo movimento, e la riflessione sulle due linee indicate si arricchisce grazie a convegni e a seminari, a incontri formali e informali, a esperienze concrete come l'organizzazione di biblioteche digitali che permettano l'accesso a testi informatizzati della letteratura o dei documenti del passato.

Anche se non esiste ancora un'iniziativa simile a «Gallica» – la grande biblioteca multimediale in rete promossa dalla Bibliothèque nationale de France (<http://www.gallica.bnf.fr>), che mette a disposizione 80.000 testi digitalizzati appartenenti a un arco cronologico compreso tra il Medioevo e gli inizi del Novecento, dei quali propone spesso la rappresentazione in formato immagine (con la possibilità, dunque, di poter consultare anche i paratesti e favorire la storia bibliografica delle varie edizioni) – alcuni importanti archivi in rete incominciano a offrire, anche in Italia, numerosi classici di letteratura italiana (che vanno ad aggiungersi alle pubblicazioni in cd rom, come l'ormai affermata Letteratura italiana Zanichelli o i titoli della Lexis sulla lirica italiana, su Petrarca, su Leopardi, ecc.).

A titolo d'esempio occorrerà ricordare almeno due grandi centri «pionieri» degli archivi digitali, ormai consolidati e sviluppati: il CRILet, Centro Ricerche Informatica e Letteratura (<http://crilet.let.uniroma1.it>), e il CIBIT, Centro Interuniversitario Biblioteca Italiana Telematica (<http://cibit.humnet.unipi.it>). La specificità del

CRILet (diventato, nel 2001, una Sezione di ricerca del Dipartimento di studi linguistici e letterari dell'Università di Roma «La Sapienza», di cui si è a lungo occupato Giuseppe Gigliozzi prematuramente scomparso lo scorso anno) è ormai da tempo l'attenzione prestata agli aspetti teorici e pratici della codifica dei testi (in particolare di SGML, Standard Generalized Markup Language), necessaria per l'allestimento di archivi capaci di offrire le più varie possibilità di ricerca, grazie alla flessibilità dell'impostazione e alla facilità di intervenire sulle codifiche con modifiche appropriate. Dalle riflessioni sviluppate dai ricercatori del CRILet è nato il progetto «TIL (Testi Italiani in Linea)», finanziato dal MURST, che ha già messo in rete oltre 400 testi della letteratura italiana codificati in SGML (<http://til.let.uniroma1.it>).

Il CIBIT, da parte sua, costituito dalle università di L'Aquila, Catania, Ferrara, Genova, Messina, Napoli, Padova, Pavia, Piemonte Orientale, Pisa, Roma «La Sapienza», Torino, Trento, Venezia e Stoccolma, sta realizzando (con un contributo del MURST) una grande Biblioteca Italiana Telematica (http://cibit.humnet.unipi.it/home_index.htm), e mette già a disposizione oltre un migliaio di testi, con possibilità di varie interrogazioni (linguistiche, metriche, ecc.) secondo il programma di ricerca DBT (Data Base Testuale), nato all'interno del Centro di Linguistica Computazionale del CNR di Pisa.

L'approfondimento delle problematiche dell'informatica umanistica si va tuttavia estendendo anche ad aspetti più tecnici: ad esempio la funzionalità di nuovi linguaggi o di software particolari. Si può ricordare, a questo proposito, il confronto su *XML e Conoscenza*, organizzato a Crema, nei giorni 29 e 30 giugno 2001, da alcuni esponenti del Dipartimento informatico dell'Università degli Studi di Milano e da studiosi di discipline umanistiche. Nella seconda giornata, dedicata al tema: *XML per le Applicazioni Umanistiche*, erano previste relazioni su singole discipline (ad esempio *Esperienze di trattamento di informazioni storiche e archeologiche usando XML*, di Franco Niccolucci, dell'Università di Firenze, o *Prospettive per XML e filologia*, di Simone Albonico, dell'Università di Pavia), e una tavola rotonda intitolata *Ricerca informatica e ricerca umanistica: XML come punto di convergenza?*.

Resta da dire velocemente qualcosa che meriterebbe invece uno spazio più ampio, prendendo in esame altre possibilità di con-

creta utilizzazione dell'informatica da parte della comunità degli studiosi. A ricordare cosa sia possibile fare sono utili almeno due esempi di rivista digitale, scelti, nel contesto italiano, in ambito storico e filosofico (in rete sono del tutto assenti riviste accademiche di critica letteraria, e si ha spesso l'impressione che gli italianisti siano più restii dei loro colleghi a servirsi della potenzialità a disposizione). Il primo esempio è «Reti Medievali. Iniziative on-line per gli studi medievistici» (www.retimedievali.it) che presenta in rete un'ampia biblioteca di saggi (ma anche una riflessione sul nuovo mezzo, con un articolo di Andrea Zorzi intitolato «*Reti medievali*»: *an initiative of new communication of historical knowledge*), e informazioni ampie su manifestazioni, convegni, incontri, offrendosi come un punto di riferimento per la comunità degli studiosi di storia del Medioevo. Il secondo è «De Musica. Annuario in divenire del Seminario Permanente di Filosofia della Musica», promosso nel 1993 da Giovanni Piana, all'interno del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, e ora coordinato da Carlo Serra (<http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>). Raccolti anno dopo anno, vi si trovano ampi saggi specialistici, liberamente utilizzabili.

Quelli citati sono solo due esempi, e, anche se potrebbero rappresentare i primi elementi di un elenco, anche lungo, delle diverse (e a volte poco note) risorse che la rete offre per le diverse discipline, si ricordano qui, esclusivamente, per testimoniare come stia crescendo nel concreto l'utilizzo delle tecnologie digitali, e della rete Internet in particolare, anche a fianco, e oltre, le riflessioni teoriche sulle innovazioni metodologiche, scientifiche, didattiche introdotte nel campo degli studi umanistici.

CRONACHE EDITORIALI
Noi traduciamo
ma non siamo tradotti
di Laura Novati

L'anglo-americano procede sempre più veloce nella strada dell'inglobamento e così noi italiani, ben avviati verso la colonizzazione linguistica (e non solo), viviamo di traduzioni. La situazione nostrana si allinea comunque a una tendenza in atto: tutte le lingue si pongono come minoritarie rispetto all'inglese e, soprattutto, allo spagnolo (le previsioni danno proprio lo spagnolo come la lingua più diffusa negli USA entro vent'anni). L'unico modo per contrastare tale preponderanza straniera è di suscitare maggiore interesse per la lingua/cultura nazionale e di dar vita a una politica istituzionale in grado di promuoverne la diffusione sul proprio territorio e all'estero.

Sarebbe abbastanza difficile ricostruire dalle analisi sia quantitative sia qualitative della lettura quanto il lettore italiano legga oggi "italiano", nella narrativa come nella saggistica come nella letteratura professionale; se anche si riuscisse a farlo, il massimo di italianità risulterebbe ovviamente affidato ai libri di testo scolastici, almeno fino a oggi, perché anche il mercato dell'educational, risultando assai appetibile e con grandi economie di scala se diffuso su scala «globale», sollecita l'interesse dei più grandi gruppi editoriali mondiali che stanno appunto cercando di entrare nei diversi mercati nazionali. Con la conseguenza che vale per tutti i supporti e le sistemazioni o localizzazioni, comunque in analogia a quanto per un secolo è avvenuto per il cinema: un film non cessa di essere hollywoodiano solo perché è doppiato in altra lingua.

Per dare però una risposta empirica, ma tangibile e visibile al primo quesito: quanto effettivamente leggiamo «italiano», basterebbe che dalle librerie si togliessero tutti i libri tradotti: gli scaffali apparirebbero improvvisamente alleggeriti in modo rilevante, e in alcuni settori semivuoti: ciò significa che la lettura prevalente è una lettura «tradotta». I dati Istat ci confermano da anni, peraltro, che siamo forti traduttori, con percentuali annue che variano tra il 20 e il 25% delle novità pubblicate: quindi circa un libro su

quattro è un libro tradotto e nel calcolo totale si tratta di diverse migliaia di titoli; per la precisione, negli anni Novanta l'incidenza delle opere tradotte sul totale della produzione nazionale non è mai stato inferiore al 22%, con punte che in alcuni anni sono arrivate a superare il 25% (1994) e il 30-35% delle copie stampate. L'area da cui proviene la maggioranza assoluta dei titoli tradotti (11.781 opere nel 1999) è quella di lingua inglese (7.349 titoli, 14,6% sulla produzione complessiva) che rappresenta da sola il 62,4% della produzione importata.

Non siamo soli, è vero, in Europa: i più forti traduttori sono i portoghesi, seguiti da noi e dagli spagnoli – abbastanza allineati – e dai tedeschi, che hanno una più bassa percentuale di traduzione (tra il 10 e il 15%), ma che, se calcolata sui grandi numeri della più forte editoria europea, porta i titoli tradotti a un totale che si avvicina a quello dei paesi latini. Fa eccezione la Francia, paese che mostra il più alto grado di affezione alla propria cultura nazionale, oppure dispone di un'editoria sufficientemente in grado di soddisfare le diverse fasce di pubblico e lettori.

Poi ci sono le aree linguistiche che si estendono al di là dei confini nazionali come l'area germanofona (Germania, Austria, Svizzera tedesca) o l'area fiamminga o l'area francese-belga-svizzera, all'interno delle quali non si pone il problema delle traduzioni dalle lingue-paesi confinanti: se mai ci sono problemi per il commercio librario e per il problema del prezzo, come ha dimostrato la lunga vertenza apertasi tra l'Ue e la Germania per la fissazione del prezzo di vendita nell'area allargata.

Sono forti traduttori anche i cosiddetti paesi terzi o in lista d'attesa per entrare nell'area comunitaria, e per due ragioni fondamentali: da un lato c'è la spinta a pubblicare ciò che nei decenni precedenti non era stato pubblicato (compresa la stessa «letteratura dell'esilio», a volte uscita magari in altra lingua veicolare della cultura occidentale, ma soprattutto in inglese e francese), dall'altro c'è una volontà di adeguamento ai gusti o alle tendenze del pubblico occidentale; un'altra ragione è poi l'insufficienza produttiva delle editorie nazionali; e questo vale dunque all'est come all'ovest dello spazio europeo.

Nel mondo nordico e scandinavo, dove pure è percentualmente più alto il numero dei lettori, non si traduce tanto come nei paesi latini: ma ciò è dovuto in buona parte al fatto che la lin-

gua di massima provenienza e vendita di diritti nel mondo, l'inglese (o meglio, l'anglo-americano), trova in questi paesi un bilinguismo piuttosto diffuso dei lettori.

Per quel che riguarda l'Italia, c'è un altro dato che sino a ora sfugge alle statistiche ed è la lettura di libri in lingua originale (ci sono i dati sull'import, è vero, ma non sono compresi gli acquisti diretti o l'e-commerce): è un fenomeno in costante crescita, legato o alla maggiore conoscenza o allo studio di altre lingue da parte delle giovani generazioni: si tratta di una lettura «alta» perché presuppone competenza linguistica (che però, sia detto per inciso, non coincide automaticamente con una lettura/competenza letteraria), anche se prezzi e formati sono soprattutto economici. Il fenomeno è visibile nelle grandi librerie (che non sono molte) e nelle grandi aree urbane, ma è un fenomeno comunque significativo, riguarda tanto i classici quanto i cosiddetti classici moderni oppure quelle poche centinaia di scrittori che dominano le prime posizioni nel mercato mondiale della lettura.

Se ciò vale per la narrativa, per la saggistica scientifica o per la cosiddetta letteratura «grigia» – aggettivo poco felice e quasi sinistro, in qualsiasi sfumatura semantica si voglia considerare – di stampo o natura accademica e di ricerca, ogni lingua nazionale si presenta ormai come barriera d'accesso e il supporto solamente cartaceo funziona da seconda barriera. Nello stesso tempo, è così ampia la possibilità di scelta specialmente sul mercato anglosassone, e così faticoso talvolta il rapporto tra editoria e mondo della ricerca italiano, che molti editori preferiscono tradurre un saggio o un manuale piuttosto che «costruirlo» in casa. Intendiamoci, non è un fatto nuovo, per la chimica come la fisica o altre arti/scienze industriali – ma anche nella filologia – all'inizio del secolo, ad esempio, si traduceva prevalentemente dal tedesco (in fondo, Primo Levi si salva nel lager anche perché ha studiato chimica «tedesca»), ma era logico che si andasse allora a una fonte scientificamente superiore, agganciata alla sua lingua; oggi non è più o non è sempre così, si va ad attingere fonti straniere anche o solamente perché è più comodo o collaudato; per chi può, dato che nel conto economico la traduzione è un costo fisso relativamente alto e non alla portata dei piccoli editori. E le fonti scientifiche sono prevalentemente in inglese: gli olandesi – che sono 15 milioni – l'hanno capito per primi e oggi controllano buona parte dei movimenti della

letteratura STM rigorosamente in inglese (il modo moderno di ripercorrere le sorti della «libera Anversa» nei secoli dell'intolleranza religiosa e di pensiero).

Sono dati ben noti, ma che per quel che ci interessa mettono in discussione il rapporto autore/opera/identità nazionale e linguistica come il rapporto tra lingua/cultura/mediazione editoriale; con variazioni di minore o maggiore gravità, ma che investono tutte le grandi culture occidentali.

E non solo quelle: in un bel convegno dedicato all'«ospitalità della lingua» (*L'ospitalità della lingua – Traduzione e poesia*, Milano 12 giugno, Museo di storia contemporanea, a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, con il Comune di Milano; convegno realizzato nell'ambito di *Hospes – Poesia e filosofia dello straniero*, nel decennale della morte di Edmond Jabès), Itala Vivian ha intitolato la sua relazione *Lo scrittore postcoloniale è uno scrittore tradotto*, riprendendo parole di Salman Rushdie («Ci descrivono [...]. Tutto qui. Hanno questo potere di descrizione e noi soccombiamo alle immagini che loro inventano»); una condizione che allude sì alla condizione di «straniero e/o ospite» dell'uomo contemporaneo, ma che si realizza purché l'opera sia «traducibile» ed è traducibile solo in quanto rimanda a un universo riconosciuto, sia pure multietnico, oppure a un esotico in qualche modo incorporato ed accettato e comunque passato al filtro della lingua-cultura di convergenza globale. E soprattutto, troppo spesso l'opera diventa davvero esportabile-traducibile se prima passa dal mercato americano: il caso famoso dei diritti di Calvino gestiti dopo la sua morte dal potente agente USA è stato un segnale preciso (anche se quasi unico per uno scrittore italiano).

Nel mercato cosiddetto globale del best seller (che, come ha ben dimostrato Alberto Rollo in *Tirature '01*, non è più un termine che designa un valore di mercato ma è un genere del mercato, nasce cresce e muore già così) ci sono però acquirenti più o meno zelanti: e zelantissimi sono i lettori italiani, forti, deboli, occasionali, del genere, stando a una tabella riportata nell'aprile scorso da «Publishers Weekly», relativa ai primi 15 mercati per l'export editoriale statunitense tra 1999 e 2000. Nel commento alla tabella, si sottolinea che il paese con il più alto incremento percentuale è stato l'Italia (nessun dubbio: + 61.6%, per 16,6 milioni di dollari) e in controtendenza rispetto agli altri paesi europei pur presenti nella rosa,

dove, si dice, le importazioni sono crollate per la battaglia ingaggiata dal dollaro contro l'euro. Una spiegazione abbastanza curiosa, dato che pure noi dovremmo fare i conti con il cambio euro-dollaro.

Tabella 1 – I primi 15 mercati per l'export editoriale statunitense, 1999-2000 (\$ in milioni)

	1999	2000	% Change
Germania	43.1	34.3	-20.4
Canada	807.5	756.7	-6.3
Regno Unito	253.6	264.2	4.2
Giappone	101.1	123.1	21.7
Australia	139.6	116.3	-16.7
Messico	65.6	73.9	12.6
Singapore	41.1	60.7	47.5
Olanda	68.1	58.8	-13.7
Corea del Sud	24.6	36.8	49.4
Taiwan	25.1	35.7	42.5
Hong Kong	20.7	32.5	57.2
Filippine	14.0	18.3	30.6
Belgio	24.7	17.6	-28.6
Italia	10.3	16.6	61.6
Brasile	16.9	16.5	-2.4
Totale, Top 15	\$1,656.0	\$1662.0	0.4%
Totale, mondo	1,871.1	1,877.0	0.3%

Fonte: U.S. Commerce Department

In questo floridissimo mercato per l'editoria Usa si può però ipotizzare una ancor maggior floridezza: se tra dieci anni, come è probabile, la conoscenza dell'inglese sarà più diffusa, varrà ancora la pena di tradurre i best seller o ci si limiterà a pagare sostanziose royalties alla fabbrica della lettura collettiva? L'ipotesi non è solamente futuribile perché nel frattempo l'anglo-americano avrà proseguito nella strada dell'inglobamento.

Per intanto, potremmo dire che non essendo popolo di scrittori postcoloniali non siamo tradotti; essendo però ben avviati sulla strada della colonizzazione, viviamo di traduzioni.

Per quanto esasperata, la situazione italiana si allinea a una tendenza in atto: tutte le lingue si pongono come minoritarie rispetto all'inglese e allo spagnolo, i grandi concorrenti, anche se, con vendetta della storia o per giustizia agli ispanici americani, le

previsioni a medio termine danno lo spagnolo come lingua più diffusa negli USA entro vent'anni; il subcontinente indiano ha i numeri, ma è diviso dalle sue molteplici lingue, il subcontinente cinese condivide la lingua scritta non la lingua parlata, ma è dubbio che il cinese possa diventare lingua veicolare scritta/letta: quindi, tutte le altre lingue devono difendersi sul fronte interno come rispetto al resto del mondo.

Un risultato che si ottiene con il fascino e l'interesse che la propria cultura è in grado di suscitare e con una politica istituzionale in grado di favorirne la diffusione. Per quel che riguarda il primo fattore, sarebbe interessante analizzare la concorrenza in atto tra le lingue/culture europee occidentali, ma in sintesi potremmo dire che la lotta avviene nelle prime cinque posizioni, con alternanze significative: ad esempio, le opere italiane tradotte sono state sempre al terzo posto (dopo le inglesi e le francesi) in Germania sino alla fine degli anni Novanta, quando si son viste soffiare la posizione dagli scrittori polacchi; stesso posto abbiamo occupato in Spagna, ma l'abbiamo perso nel 2000, dato che ci precedono scrittori francesi, portoghesi e inglesi. Siamo in posizione di arretramento, dunque, e sarebbe importante chiedersene le ragioni.

Sempre più decisivo si rivela comunque il ruolo pubblico, vale a dire una coerente politica di promozione sostenuta dai governi nazionali: quasi tutti i paesi europei e diversi paesi extraeuropei hanno infatti avviato negli ultimi decenni, i più previdenti ancor prima, una politica di incentivi per la traduzione di opere letterarie all'estero; un pregiudizio diffuso è però quello che privilegia poesia e prosa letteraria rispetto alla saggistica e questo è stato anche un limite del primo programma europeo per le traduzioni intracomunitarie, il programma Ariane (1996-2000), anche se ha avuto sicuramente il pregio di incrementare lo scambio tra Europa nordica e mediterranea e soprattutto di incoraggiare case editrici (per lo più medie e piccole) a «specializzarsi» chiedendo da un anno all'altro incentivi per la traduzione di opere da una stessa lingua.

Rafforzare la riconoscibilità di un marchio attraverso scelte editoriali non occasionali o saltuarie, ma coerenti e prolungate nel tempo, depone certamente a favore dell'intelligenza di un editore, ma è una scelta che può essere favorita da politiche pubbliche altrettanto intelligenti o quanto meno lungimiranti e tanto più da

una politica della cultura europea. Al contrario, i complessivi risultati positivi del programma citato si sono drasticamente ridotti nel successivo programma Cultura 2000 (2001-2004) che intendeva puntare soprattutto sugli eventi (!); il coro di proteste degli editori europei ha provocato una modesta retromarcia ed è tuttora aperta la lotta, da parte della Federazione europea degli editori, perché sia mantenuta costantemente una linea di credito aperta per il sostegno alle traduzioni.

Neppure la politica pubblica italiana brilla per efficienza ed efficacia: fino al 1998, i contributi annui si aggiravano sui 200 milioni (nel buio dei primi anni Novanta neanche i fondi promessi e concordati furono talvolta erogati agli editori stranieri); poi si arrivò di colpo alla cifra di un miliardo, ma con procedimenti così macchinosi (domande dell'editore straniero tramite Istituto di cultura → Ambasciata → Ministero e ritorno; inserzione caldeggiata della traduzione in «progetti culturali» d'intesa con gli Istituti, quasi la traduzione non fosse già un progetto; formulari di richiesta non uniformati agli standard utilizzati a livello internazionale, ecc.) che si stenta a credere che le domande arrivino. E invece arrivano e aumentano e quindi ci sarebbe spazio per fare molto di più per la diffusione della cultura italiana. Senza dimenticare che c'è una reale richiesta per la traduzione di classici (con veri *non sense*, come l'incentivo dato quest'anno per la traduzione «per ragazzi» della *Divina Commedia* in bulgaro; o la versione di dieci canti dell'*Inferno* in hindi lo scorso anno...), la cui traduzione andrebbe seguita con criteri più rigorosi e distinta (cioè con un doppio e diverso finanziamento) dalla traduzione di opere contemporanee; magari anche di saggistica, che invece non è prevista.

Il bilinguismo di comodo (o di potere) che ci aspetta non esclude che le nuove generazioni debbano conoscere almeno un'altra lingua europea, perché forse non è un grande vantaggio dell'integrazione europea se con uno spagnolo devo conversare in inglese; ciò non toglie che tutte sarebbe difficile impararle e quindi è bene che ci sia qualcuno che traduce, porta attraverso la «camera oscura» della propria lingua (la splendida metafora della traduzione è di Leopardi) la lingua/cultura dell'altro per farla convivere perpetuando la tradizione europea. Che è la nostra. Rendendo esplicito ciò che poteva essere o implicito o dimenticato: oggi non è più possibile tracciare la storia di nessuna grande tradizione cul-

turale senza evidenziare i legami, gli influssi, le vicende parallele o divergenti nella complessiva storia culturale europea. Insomma, va ripreso il consiglio di Carlo Dionisotti, di fare insieme geografia e storia di una letteratura che è europea in quanto non è solo nazionale. La comparatistica non può esser più una specializzazione, ma un obbligo per rivedere e ampliare orizzonti e prospettive in cui comunque ci muoviamo.

DAL TESTO AL LIBRO
Un lustro in
«Stile Libero»

di Bruno Pischedda

È possibile contemperare tradizione letteraria e mondo dei media? La partita appare complicata. Eppure è da ormai cinque anni che la sta giocando «Stile Libero», la serie einaudiana curata da Cesari e Repetti. L'intento è quello di associare al libro il basso e il marginale: il cabaret, il fumetto, la cyberscrittura; di far convergere nell'editoria il cinema, la musica, le performance televisive, il genere noir. Elementi di chiarezza progettuale non mancano, e alcuni risultati di vendita sembrerebbero confortare i promotori. Davvero il problema è aggiornare la forma romanzo, fuggendo però l'appiattimento sui linguaggi postumanisti.

Torino, maggio 1996. Al Salone del Libro, «Stile Libero» presenta i primi titoli: *Fuori tutti* del trio Antonelli, Delogu e De Luca, un volume di fotografie e testi dedicati ai luoghi dell'adolescenza; l'antologia *Battuti & Beati. I Beat raccontati dai Beat*, ovvero Kerouac, Dylan, Ginsberg, Burroughs, Ferlinghetti; quindi un romanzo epistolare costituito di 6 megabyte di e-mail, *Norman e Monique. La storia segreta di un amore nato nel cyber-spazio*; infine Vincenzo Cerami con il fortunato manuale *Consigli a un giovane scrittore* (sottotitolo: *Narrativa, cinema, teatro, radio*).

Cinque anni sono passati da allora. Disseminata tra i Tascabili Einaudi, la creatura di Severino Cesari e Paolo Repetti ha suscitato polemiche giornalistiche e qualche risentimento da parte dei letterati più tradizionalisti, ottenendo tuttavia lusinghieri successi di pubblico. Le cifre che ci vengono fornite dalla casa torinese fanno meditare: spiccano i comici nostrani, seguiti a distanza da cantautori, drammaturghi e da una nuova leva di romanzieri. 200.000 copie hanno ottenuto Benigni di *E l'alluce fu* e *La smorfia* di Arena, Decaro e Troisi. A 130.000 si è attestato lo psicologo Paolo Crepet con *Non siamo capaci di ascoltarli*. 100.000 copie hanno raggiunto De André, Guccini, Marco Paolini di *Vajont*. Ma sopra le centomila vi è anche il romanzo storico *Q* di Luther Blis-

sett, mentre tra le 50.000 e le 80.000 si collocano i gialli e i noir di Carlo Lucarelli, tra le 35.000 e le 40.000 Niccolò Ammaniti di *Io non ho paura*; 30.000 Simona Vinci con *Dei bambini non si sa niente*. Queste le punte di venduto, su un totale di 150 titoli prodotti (tirature medie iniziali di 10.000 copie, massimo 30.000, poi ristampe).

Caratteristica saliente di un progetto installato nel cuore della nostra editoria libraria pare insomma la multimedialità strategica. Ben prima del 1996, su una tale linea si muovevano del resto le pagine culturali del «manifesto» curate da Cesari, con la collaborazione di futuri supporter di «Stile Libero» come Giulia D'Agnolo Vallan per le nuove tendenze del cinema americano, Emanuele Bevilacqua e Alberto Piccinini per la cultura mediatica e giovanile. Dalla romana Theoria, in qualità di direttore editoriale, proviene Repetti; e con lui una rete di consulenti trentenni dalle competenze assai composite: specialisti del mondo delle discoteche come Pierfrancesco Pacoda e Fabio De Luca (ex Dj di Radio 2); talent scout discografici come Carlo Antonelli; un fisico come Andrea Aparo, praticante di Internet della primissima ora, già manager Fiat; un incursore informatico, Giuseppe Salza. Quindi redattori come Claudio Ceciarelli e Paolo Collo; romanzieri affermati del calibro di Cerami e Marco Lodoli, o sul punto di affermarsi come Carlo Lucarelli.

Vale la pena di osservare che «Stile Libero» prende il via a pochi mesi di distanza dall'affrancamento di Baldini & Castoldi dal marchio einaudiano. E che è stata la Baldini, nei primi anni Novanta, a inaugurare la vogue editoriale dei comici televisivi, introducendo un primo elemento di trasversalità culturale, volto all'acquisizione di nuovi e differenti lettori al mondo del libro. Al cospetto della casa di Alessandro Dalai, «Stile Libero» compie tuttavia un passo ulteriore. La copertura dei linguaggi espressivi diventa sistematica. Si va dal fumetto (Andrea Paziienza, Magnus, *Topolino noir*, Mattotti e Piersanti di *Stigmata*), alla musica: oltre a De André e Guccini, Ivano Fossati, Lennon, le compilazioni *Beat & Be bop* e *Hip hop italiano*, ma anche *Musica Coelestis* del giovane compositore e direttore d'orchestra Carlo Boccadoro. Da personaggi del piccolo schermo come Siusi Blady e Patrizio Roversi, a colossi della cinematografia internazionale come Wim Wenders di *Buena Vista Social Club* e Pedro Almodóvar di *Tutto su mia madre*. E mentre si fa strada la narrativa del cosiddetto cyberspazio: Brolli di *Cuori*

elettrici (Sterling, Gibson, Rucker); dall'altro lato, alla luce di un principio di convergenza tra i media, evidente è il desiderio di rivitalizzare linguaggi istituzionali come quello teatrale, con la sua esposizione diretta di corpi e voci. Vuoi attingendo alle risorse Einaudi: Dario Fo e Eduardo De Filippo; vuoi puntando su nomi come Roberto De Simone o su emergenti quali Paolini e Moni Ovadia.

Una doppia scommessa è quella tentata da «Stile Libero», e come tutte le scommesse doppie, non va esente da critiche ambivalenti. Per un verso il rilancio di un concetto di letterarietà indiscussa, magari coltivata nelle scuole di *creative writings* sparse per la penisola (oltre a Cerami, Carver di *Il mestiere di scrivere*, Vargas Llosa di *Lettere a un aspirante romanziere*); e ancora con narratori di buona stoffa come Tobias Wolff di *Proprio quella notte*, le lettere di Flannery O'Connor *Sola a presidiare la fortezza*, l'israeliano Englander, esordiente con *Per alleviare insopportabili impulsi*. Per altro verso, l'inserimento del libro entro nuovi orizzonti espressivi e ricettivi. La videocassetta, il cd che sempre più frequentemente Cesari e Repetti vengono associando ai loro titoli documentano di un pubblico che se non è post-gutenberghiano, si destreggia comunque lungo una pluralità di percorsi culturali, e senza gerarchie precostituite o problemi di minorità rispetto alle abitudini dei padri. Il caso della *Smorfia* è in questo senso interessante. Non si tratta di una mera riproposizione di filmati dal circuito televisivo al canale editoriale: i canovacci su cui si basavano i comici napoletani hanno assunto ora compiutezza testuale, le gags frammentate e disperse da una lunga pratica mediatica sono state ricomposte avendo di mira un concetto di Opera (inevitabilmente costituita ex-novo) e la sua stabilizzazione duratura. Lo si voglia o no, un criterio umanistico guida talune di queste proposte. Perché, beninteso, non è che manchino in «Stile Libero» concessioni alla stagione televisiva. Di Albertino e del suo *Benissimo!* si sarebbe potuto fare a meno, così come della scipitissima *Agenda di Mr. Bean*. Tuttavia esplicita è la voglia di fare catalogo, promuovendo titoli dotati di valore aggiunto, che cercano di prescindere da un dato di occasionalità spettacolare. Siamo nella riproducibilità tecnica più piena – come vorrebbe Benjamin –, ma applicata a zone culturali in precedenza escluse dalla valutazione artistica.

Se è questo il significato fondamentale dell'iniziativa, va anche messo in conto un forte elemento giovanilistico, che si esprime

in una letterarietà di genere, rigidamente orientata. «Stile Libero» è la serie editoriale che più ha dato evidenza in questi anni a un modernismo nostrano, non creandolo, ma certo conferendogli uno spessore istituzionale. Qualunque sia l'opinione prevalente, i così chiamati pulp *non* sono frutto di sconsiderate campagne giornalistiche o delle spinte assidue degli uffici stampa. Venivano dal basso, dai margini della scrittura nazionale; e di sicuro un'antologia come *Gioventù cannibale*, sempre a cura di Brolli, ha contribuito a dargli stabilità nel sistema. Nel bene e nel male, «Stile Libero» è ancora profondamente segnata da quella stagione. Larga parte delle proposte di narrativa italiana lo testimoniano: da Ammaniti di *Branche* a Simona Vinci, da Nove di *Superwoobinda* e *Puerto Plata Market* a Elena Stancanelli di *Benzina*, a De Cataldo di *Teneri assassini*. L'oralità, l'asintattismo, la sessualità esplicita, il montaggio incalzante che promanano da tante di queste opere caratterizzano anche proposte di diverso tenore: *Q* dei blissettiani, con l'intento di costruire un romanzo storico tutto in soggettiva, e gli svariati titoli (finora poco convincenti) di un prosatore comico come Paolo Nori: *Bassotuba non c'è*, *Spinoza*, *Diavoli*.

Cesari e Repetti si sforzano di introdurre nella tradizione colta, per tanti versi sfiatata o tarda, il basso e il marginale: il cabaret, il fumetto, il noir, e quest'ultimo addirittura in posizione egemone. Ciò che in Italia abbiamo chiamato pulp – infatuati da Tarrantino più che dalle *fanzines* d'oltreoceano – si può tradurre benissimo noir. Non a caso, «Noir» è la sottoserie inaugurata da Luigi Bernardi e Lucarelli, che annovera titoli come *Bad Boy* di Jim Thompson, *Cercando Sam* di Patrick Raynal, *Acidi accidentali* di Nicholas Blincoe, *Appuntamenti in nero* di Woolrich. Anche qui una constatazione è d'obbligo. Non si può non vedere quanto l'emergere del noir nei piani alti del sistema letterario debba all'universo televisivo e dei giornali. Anni di cronaca nera la più efferata, sparata in prima evidenza dopo sprazzi di papismo e miracolismi da Medioevo, hanno alimentato una sensibilità ansiosa, disposta a smemorarsi in una lettura che fa della violenza, del cinismo, del sadismo l'unica possibile catarsi. Sta in ciò l'ambiguità culturale e letteraria del fenomeno. Il noir sembra garantire un principio di contemporaneità, più che mai necessario a un costume romanzesco come quello italiano, che, se si escludono smammolamenti essenziali e metanarrativi, non sa riconoscersi se non sul tronco

primo-romantico del romanzo storico. Ma d'altra parte questa contemporaneità è abitata da molti fantasmi (da esorcizzare) e da poche donne e uomini a tutto tondo con cui entrare in rapporto eticamente proficuo: sembra esaurirsi in una discesa nel disordine e nell'istintualità selvaggia. È fatta insomma per provocare, sostituisce la suspense con lo choc. Mira al cortocircuito tra civiltà viva e tradizione del romanzo, mettendo in causa un gusto piccolo e medio borghese benpensante, che resta tuttavia il vero motore di successi editoriali estesissimi, da Eco alla Tamaro a Camilleri.

Il problema è davvero mediatizzare il romanzo: o meglio assecondare questo processo senza appiattirsi sui linguaggi post-umanisti, altrimenti la partita risulta persa in partenza. Se sfidata sul suo stesso terreno, la civiltà musicale o cinematografico-televisiva avrà sempre una presa maggiore di quella esercitata dalla parola scritta. Non di meno, chi non vede di buon occhio il ridursi della narrativa letteraria in un porto di quiete, zona separata che risarcisce dai clangori della strada, non può non raccogliere la sfida dei media vecchi e nuovi. Su questo gli ideatori di «Stile Libero» sembrano avere idee molto chiare. Il rapporto che intrattengono con la casa madre è stretto: partecipano alle discussioni del comitato editoriale e ad esso rendono conto. Ne sortisce un'area di contatto, o di mutua consulenza, a cui la casa di via Biancamano a sua volta non resta insensibile. Basti pensare a un'operazione spregiudicata come *Nelle Galassie oggi come oggi* di Montanari, Nove e Scarpa: raccolta di testi suscitati da brani musicali celebri (di Lou Reed, Kraftwerk, Police, Bowie, Cure, Talking Heads), inserita nella collana bianca di «Poesia», a gomito con Tessa e Valéry, Saffo e Rilke.

D'altronde – questo è il punto che più ha destato scalpore – «Stile Libero» è una serie fondamentale da libreria, non da edicola; la grande distribuzione, Mac II, trasceglie volta a volta titoli da portare nei supermarket, come fa con tutti gli editori di questo paese, ma non ne adotta la produzione nel suo insieme. Si possono trovare ombre e luci nelle proposte di «Stile Libero». Non serve nascondere però la progettualità meditata che la sorregge: che è quella di rilanciare l'editoria, nei suoi costituenti umanistici e letterari, al di là di una barriera generazionale che rischia di essere funesta. Come a dire al nuovo o potenziale lettore: guarda, la cultura in cui vivi è al crocevia di molti linguaggi; noi ti offriamo

la possibilità di renderne duratura una parte grazie all'ausilio della vecchia tradizione umanista, che così in qualche modo sopravvive nel cuore di una civiltà che costantemente tende a trascenderla. Ecco. Difficile dire quanto ci sia di aggressivo e quanto di difensivo in una tale proposta. Non va mai valutato «Stile Libero» come iniziativa a sé, ma come parte di Einaudi. Sarà da vedere, tra dieci, vent'anni, quanti e quali di questi titoli si confonderanno stabilmente nel vasto e glorioso catalogo dello «Struzzo». Certo è una biblioteca diversa, quella presupposta da Cesari e Repetti. Non è posizionata accanto al camino, né si affaccia su un tinello dotato di pianoforte a mezza coda; sta sopra un apparecchio TV con videoregistratore o lettore DVD; chi ne usufruisce tiene a portata di mano un apparecchio hi-fi e un computer connesso in rete. Ma è in fondo la situazione di ciascuno di noi, non solo dei nostri figli e nipoti (quando leggono): meglio riconoscerlo, vagliare sempre caso per caso, e guardare avanti.

DAL TESTO AL LIBRO I pochi italiani delle librerie virtuali

di Enzo Marigonda

Aggirarsi tra le librerie virtuali di Barnes & Noble e Amazon.com per scoprire quale posto (o posticino) occupano gli scrittori italiani riserva qualche sorpresa. In Amazon, ad esempio, tra i pochi top sellers figura anche Il castello dei destini incrociati di Calvino che, assieme a Eco e Primo Levi, primeggia incontrastato tra gli scrittori italiani più venduti e letti. Non mancano altri autori (Saba, Buzzati, Parise, Montale, Silone, Malaparte, Landolfi, solo per citarne alcuni), ma è difficile trovare in queste librerie virtuali segnali di un interesse reale e ben delineato verso la letteratura italiana, il più delle volte trattata semplicemente come uno dei tanti «colori» della cultura europea.

Numerose sono le scoperte che si possono fare in una libreria virtuale di prima grandezza, se appena si ha un po' di tempo da perdere e se si supera abbastanza in fretta la vertigine della sovrabbondanza dell'offerta. I titoli dei libri in vendita presso Barnes & Noble e Amazon.com – i due siti visitati per preparare il testo che state leggendo – sono dell'ordine dei milioni, non delle migliaia o decine di migliaia. Certo, i volumi non si possono toccare, soppesare, accarezzare, sfogliare, cercando di stabilire se fanno per noi, se andremo d'accordo una volta che li avremo portati nel nostro spazio privato. La mancanza del tatto e del contatto «animale» con il libro è tuttavia controbilanciata, nelle librerie virtuali, da una quantità di notizie e servizi che permettono, all'istante, di vedere (e ingrandire) la copertina e conoscere le misure del volume, leggere recensioni e pareri autorevoli sull'opera, constatare com'è piazzata nelle classifiche di vendita e quant'è stata gradita dai lettori, sapere che cos'altro legge (o meglio, compra) chi ha ordinato quel libro, e tante altre cose ancora. Così, ogni singolo titolo viene a presentarsi come un piatto ben farcito, contornato e decorato con esuberanza al limite dell'eccesso. E non si deve dimenticare che negli empori virtuali come Amazon o Barnes & Noble – tra i più grossi in assoluto su scala mondiale – i libri sono

soltanto una parte dell'offerta, la quale, per la dinamica stessa della competizione e della ricerca del primato, si è via via dilatata fino a coprire tutto un ventaglio di consumi culturali, dal cd al DVD, dai film ai videoclip, dai giochi ai videogiochi, per non parlare dei libri d'occasione. Torna ancora ad affacciarsi l'impressione che tutta questa ricchezza esagerata abbia al fondo un carattere di compensazione, come se si cercasse di sopperire all'assenza della «cosa vera» (che arriverà, beninteso, a domicilio per via postale) con il numero – debordante, schiacciante – delle opportunità, delle possibilità, dei vantaggi e servizi aggiuntivi.

Forse sarà anche per reagire alla dispersività e all'imbarazzo dell'eccesso che il visitatore, una volta trovato e ordinato ciò che desiderava, si lascia prendere dalla curiosità di esplorare un territorio circoscritto e sufficientemente familiare: gli scrittori italiani d'oggi (e di ieri). Che posto, o posticino, occupano questi autori nell'architettura complessiva delle più grandi librerie virtuali; a quali proposte accede il lettore anglofono (americano, soprattutto) che acquista attraverso questo canale; chi va per la maggiore, chi riscuote i maggiori consensi, e perché, in base a quali gerarchie di valori? Questioni su cui raccogliere semplici indizi, indicazioni sparse, senza troppe ambizioni di scientificità: in fondo, per quanto ne sappiamo, il pubblico di chi acquista via Internet potrebbe avere abitudini, gusti, peculiarità che si discostano sensibilmente dalla massa degli altri lettori.

Senza preoccuparci più di tanto, dunque, accediamo ad Amazon, «Books», «Literature & fiction» e scegliamo, tra le numerose stanze possibili, quella etichettata «World literature» (etichetta abbastanza rivelativa di un certo sciovinismo culturale americano, e delle enormi dimensioni di quel mercato, dal momento che tutte le altre categorie si riferiscono alla produzione in lingua inglese). Prima ancora di entrare nelle letterature nazionali, tra i pochi top sellers suggeriti oggi (siamo a metà luglio 2001), subito dopo *L'alchimista* di Paulo Coelho (ma prima di García Marquez), spicca Italo Calvino con *Il castello dei destini incrociati*: una presenza confortante, benché non si tratti propriamente di una novità.

Calvino si conferma come un nome-guida anche quando compare l'intera lista dei titoli e autori italiani disponibili, ordinati per numero di copie vendute. È un elenco di circa 250 titoli (anzi, un po' meno, a causa del frequente ricorso degli stessi titoli in di-

verse edizioni: copertina cartonata, paperback, ecc.), che colpisce subito per una certa sua stranezza.

Sono almeno due le particolarità che saltano all'occhio:

- Lo spettro degli autori e delle opere dell'ultimo Novecento è, se non completamente diverso, certo assai distante da quello che si può considerare il canone di un buon lettore italiano di gusto medio, ovvero di un lettore che segue con sufficiente costanza le vicissitudini dei premi letterari, le recensioni più importanti, le classifiche dei libri più venduti, le scelte delle maggiori librerie, ecc.
Molti nomi di spicco della produzione narrativa e poetica degli ultimi decenni non compaiono per nulla (tanto per fare qualche esempio: Meneghello, Pontiggia, Moravia, Morante, Penna, Delfini, Fenoglio, Zanzotto, Sciascia, Volponi, Gadda, Magris, Arbasino, ecc.), mentre altri, di pari valore o decisamente minori, spuntano fuori a un certo punto della lista (di solito, ben avanti) in modo apparentemente incongruo e casuale per poi non più ricomparire.
- Un numero molto ristretto di autori sembra dominare incontrastato, specie nella zona «nobile» della classifica; relegando tutti gli altri (classici compresi) in posizioni marginali. I nomi dominanti si riducono a tre soltanto, o forse a due e mezzo. Si tratta di Umberto Eco, Italo Calvino e Primo Levi. Quest'ultimo, rappresentato in misura inferiore agli altri due, appare considerato non solo come autore italiano di primaria importanza, ma anche come scrittore della Shoah, e quindi ascrivibile anche a un'altra tipologia letteraria.

Per Eco e Calvino il trionfo è totale e assoluto. I due insieme coprono 40 titoli sui primi 50 della lista e firmano tutti e dieci i libri più venduti. Quando si va a vedere da vicino di che opere si tratta, è facile scoprire che – a parte le non rare ricorrenze del medesimo titolo – di questi due autori è stato tradotto quasi tutto. Se per Calvino i conti tornano in fretta, nel senso che le sue opere di finzione sono numerose, appena arricchite da alcuni testi di saggistica, il caso di Eco appare sorprendente per la quantità e la disparità dei titoli, che vanno dai lavori più tecnici e specialistici alle raccolte di articoli e brevi scritti d'occasione, dai testi umoristici ai singoli contri-

buti apparsi in opere altrui. Lo spettacolare affollamento di testi così eterogenei dà il senso di un vero e proprio fenomeno di culto.

Un rapido controllo sugli analoghi elenchi di Barnes & Noble conferma tale quadro di forte centratura della produzione letteraria italiana più seguita su un esiguo numero di autori di grande prestigio e notorietà internazionale, che sopravanzano di parecchio una schiera di nomi «minori» o comunque poco conosciuti.

Anche qui Eco, Calvino e Primo Levi la fanno da padroni (22 titoli tra i primi 50), senza grandi diversità di peso e di preferenze (ma i primi tre titoli della classifica sono tutti di Eco). Il confronto con le corrispondenti liste di libri più venduti di altre letterature europee (non di lingua inglese) porta a sottolineare la peculiarità italiana: manca in altri casi la medesima concentrazione su pochissimi nomi-guida nettamente privilegiati su tutti gli altri.

Analogamente alla lista di Amazon, i titoli italiani ospitati da Barnes & Noble sono tra i 200 e i 300, ma è ben maggiore lo spazio di cui godono sia i classici (anche moderni) sia i contemporanei di qualità. A parte possibili considerazioni sulla diversa composizione e collocazione culturale delle due grandi librerie virtuali, va rimarcato il diverso radicamento di Barnes & Noble, che nasce e cresce come importante catena di librerie, ben prima dell'era Internet (in effetti si propone sul Web proprio per contrastare Amazon e simili).

Trovano così posto nella lista dei più venduti di B&N, sia pure in posizioni spesso di rincalzo, scrittori e poeti di valore come Saba, Buzzati, Parise, Luzi, Montale, Silone, Malaparte, Carlo Levi, Ginzburg, Calasso, Landolfi. O anche nomi più inattesi, come Maurensig (n° 7 in classifica!), Camon, Capriolo, Ferrucci, Pressburger, spiegabili piuttosto in base a influenze personali o ad accorte azioni editoriali di penetrazione sul mercato americano.

L'elenco di Amazon offre invece uno spolverio di autori più casuale, meno calibrato, in grado tuttavia ogni tanto di far emergere scrittori delle ultime generazioni come Del Giudice, Brizzi, Baricco, Riotta, Pera (Pia), Erri De Luca, Palandri, Simona Vinci, forse più congeniali a un pubblico in linea di massima più giovane di B&N, meno convenzionale e allineato. Molti autori di qualità sono ignorati o quasi (compaiono in classifica Flaiano, Manganelli, Tomizza e – piazzati un po' meglio – Tabucchi, Malaparte, Rigoni

Stern), mentre abbondano le antologie, le biografie dei grandi italiani del passato, le raccolte tematiche (con una consistente presenza di testi d'ispirazione femminista o comunque di «genere»), e i libri di critica, documentazione storica, memorialistica.

Gli interrogativi residui sui perché di una preferenza che premia sfacciatamente due o tre nomi, promuovendoli a indiscutibili star letterarie, mentre tutti gli altri rimangono indistinti sullo sfondo, trovano una parziale risposta nei commenti che i frequentatori più fedeli e motivati inviano generosamente a Amazon (e a B&N). Il concedere di buon grado la parola ai lettori è una particolarità pregevole delle librerie virtuali. Diversamente dalle librerie tradizionali, il contatto tra i lettori è facile e dà luogo a intrecci e rimandi reciproci, dialoghi a distanza che tornano assai utili ai lettori potenziali in cerca di lumi. Quanto più i commenti si accumulano e acquistano spessore, tanto più aumentano le credenziali del libro in termini di successo e attualità. È probabile che ci sia un'azione di filtro, così da scartare i testi scritti peggio, stravaganti, aggressivi, ecc., ma la libreria virtuale appare abbastanza accorta da lasciare campo libero anche ai pareri più critici o decisamente contrari, che comunque tengono desta l'attenzione e comunicano onestà, larghezza di vedute, rispetto della clientela. Le testimonianze dei lettori ripagano tale fiducia con la sincerità del tono, la semplicità e la concretezza delle osservazioni, meritoriamente lontane dall'esibizione retorica e stilistica, e tendenti semmai all'ingenuità e al basso-mimetico (anche per via dell'immediatezza e «oralità» del mezzo).

Per esempio, il *Sostiene Pereira* di Tabucchi, «meraviglioso racconto allegorico sulla condizione dei Portoghesi sotto il regime di Salazar» e sulla degenerazione del totalitarismo in Europa, pur lodato per la nobiltà dell'intento e per l'eccellente qualità della prosa («semplice», «essenziale», «delicata»), viene trattato con equanimità, facendone emergere alcuni limiti, come la prevedibilità dei personaggi e della storia, che può apparire consolatoria e fasulla.

Quanto a Brizzi, che secondo <tangela27> (Arkansas, US) sa esprimere con esattezza e «verità» il vissuto emotivo dei teenagers d'oggi, Cristina Scovel, lettrice di Los Alamos, NM, rimpiange di non «essersene andata via dal libro» come Jack Frusciante dal suo gruppo, mentre il ventiduenne David Hirschman (Providence,

RI) trova francamente «noiose le angosce adolescenziali» e censurabili i tentativi di fare il verso a Salinger senza possederne la profondità e la sottigliezza.

Il pulviscolo dei commenti su opere e autori meno noti non si deposita mai in forme, concetti, collegamenti che rimandino a un'immagine unitaria qualsiasi della produzione letteraria italiana. È difficile anzi trovare segnali di un interesse ben delineato verso la cultura italiana intesa come entità distinta e definita, entro cui s'inquadra poi l'esperienza di lettura di questo o quel testo. Ogni titolo viene trattato isolatamente e in modo autonomo. La matrice italiana è valorizzata, ma solo come uno dei tanti «colori» della cultura europea, senza troppo indulgere (tranne forse per le storie di ambientazione sicula) a folklorismi mediterranei o a stereotipi turistico-culturali. I soli tratti peculiari che s'intravedono nei commenti dei lettori hanno a che fare con attributi di eleganza istintiva, estro creativo e stilistico, senso del bello, talenti tradizionalmente riconosciuti all'artista italiano.

In fondo, anche i tre personaggi-guida – Eco, Calvino, Primo Levi – pescano in questo stesso patrimonio di capacità, anche se poi nel valutarli si applicano pesi e misure diverse (come forse sono diversi i tipi di pubblico che li apprezzano).

Grazie a *Il nome della rosa*, Eco è l'autore più esplicitamente trattato come un best seller internazionale, dalle cui storie ci si attende un doppio risultato: la combinazione ben riuscita tra una trama da thriller e un saggio di erudizione (con un connotato d'iniziazione ai segreti di qualche aspetto o momento poco conosciuto – ma decisivo – della cultura e della storia europea). La duplice identità che Eco viene ad assumere – scrittore estroso e professore-semiologo – lo rende a volte controverso: oggetto di grande ammirazione (leggerlo «fa alzare subito il vostro IQ di un paio di punti»), ma anche di attacchi e scatti d'impazienza, con possibili effetti di delusione, commisurati ad aspettative spesso mirabolanti.

Gli spunti critici più frequenti hanno a che vedere con la prolissità, la difficoltà di molti passaggi, la propensione allo sfoggio fine a se stesso («vuole sempre mostrare quanto è intelligente»). Tra i romanzi, *Il nome della rosa* risulta senz'altro il più appagante («profondo», «stupefacente», ecc.), a parte certe lungaggini sulle sette ereticali e la necessità di «tenere sempre a portata di mano un dizionario di latino», come suggerisce un lettore di Los Angeles.

Con *Il pendolo di Foucault* i segnali d'irritazione diventano più chiari e numerosi: John Martin, da Bloomington, IL, non vedeva l'ora di finirlo per via delle «digressioni interminabili praticamente su qualsiasi argomento»; per C. Potter (Oxford, Gran Bretagna) «penetrare quella prosa densa, spesso disorientante e mal tradotta» è costato «uno sforzo che non valeva la pena»; Eric Guyer (Ashland, OR) avrebbe voluto tanto «identificarsi con Casaubon, ma alla fine [si è] ritrovato piuttosto dalla parte dei Diabolici»; e così via.

Se Eco appare come un intellettuale onnisciente, abilissimo e un poco arrogante, capace di confezionare storie intricate e ricche di «valore aggiunto culturale», Calvino rientra invece perfettamente nel tipo del grande artista e del letterato puro, interamente dedito a coltivare il proprio genio immaginativo e creativo. La felicità e l'equilibrio dei suoi scritti appaiono fuori discussione, ma riservati a un'élite di lettori dal palato fine. La raffinatezza e l'alta qualità letteraria dei testi di Calvino sembrano toccare il culmine nei testi preparati per le Norton Lectures su cinque qualità letterarie (leggerezza, velocità, ecc.): un «agile volumetto» che non solo incanta tutti i suoi lettori (contiene «tesori d'intuizione e d'intelligenza», «potrebbe essere letto e riletto più e più volte, per tutta una vita», ecc.), ma viene apprezzato anche da chi aspira alla scrittura, in quanto suggerisce uno standard, «ispira e aiuta la generazione di nuove idee e pensieri», «può contribuire a dar forza ai propri tentativi di composizione», oltre a costituire un illustre esempio di stile «ricco e multiforme», mai faticoso («anche nei suoi saggi, Calvino rimane un narratore»).

Ancora diverso è il caso di Primo Levi, percepito già come classico e maestro di vita: non solo per i suoi meriti letterari ma come «salvato», sopravvissuto alla tremenda esperienza del lager. Anche le sue opere apparentemente meno segnate da questa vicenda, come per esempio *Il sistema periodico*, realizzano un equilibrio tra «perfetta bellezza e dolore insostenibile» (così Nick Weaver, da St. Louis), tra l'essenzialità dello stile e la varietà dei contenuti – la molteplicità degli elementi chimici che compongono la materia, ovvero la vita stessa – che le rende convincenti, comunicative, commoventi a qualsiasi latitudine e per qualsiasi pubblico, letterato o meno.

LE VIE
DELLA PROMOZIONE
Torino, dalla Fiera
al Salone

di Antonella Fiori

Diverso da tutti gli altri appuntamenti il Salone del libro di Torino rimane unico: un evento che deve la sua forza alla città che lo ospita, al radicamento in un bacino d'utenza proveniente da tre regioni – Piemonte, Lombardia, Liguria – che hanno una forte motivazione nella ricerca di iniziative che promuovano quanto ruota attorno al libro, e a un consolidato successo di pubblico. Trasformatosi da Salone-Salotto in «Fondazione per il libro, la musica e le attività culturali» tende oggi a fornire un pubblico servizio e a programmare una serie di attività aperte tutto l'anno e volte a incentivare la lettura tra i giovani.

Uno spettro si aggira per il mondo dell'editoria. E annuncia da anni la fine del Salone del libro di Torino. Il fantasma svanisce ogni volta in un'alba di maggio, quando, puntuali, riaprono le porte del Lingotto, l'ex fabbrica Fiat di via Nizza che da più di dieci anni (quest'anno il Salone ne compie 15) ospita la manifestazione più importante dedicata al libro e alla lettura in Italia. Ne hanno invocato il cambiamento, la trasformazione, lo spostamento in un'altra città. Tuttavia, amato e odiato, il Salone del Libro, ribattezzato Fiera per questione di copyright (il logo Salone del Libro è tuttora del patron Guido Accornero, ideatore dell'evento), ha sempe e comunque in questi anni passato l'esame del pubblico e delle vendite superando le fosche previsioni di débâcle e le laceranti polemiche di una fiera mercato nazionale zeppa di convegni ma troppo generalista, dove non ci sono sconti e dove tutto costa: il biglietto, il parcheggio...

Diverso da Bologna (la Fiera del libro per ragazzi ha un taglio prettamente internazionale, di scambio di diritti tra gli editori); dai saloncini nati da tante sue costole (Belgioioso con tascabili e piccola editoria, Galassia Gutenberg mai definitivamente decollata al Sud); differente soprattutto dall'altra manifestazione fenomeno nata in questi anni, il Festivalletteratura di Mantova che

ha sostituito nel cuore di molti addetti ai lavori il gusto dei primi Saloni, l'appuntamento di Torino, ingigantito ma anche depotenziato nella sua forza mediatica, resta comunque unico. Un evento che deve la sua forza proprio alla città che lo ospita, al radicamento in un territorio che accoglie un bacino d'utenza proveniente da tre regioni – Lombardia, Piemonte, Liguria – indicate nelle statistiche come quelle con un pubblico di alta vocazione e forte motivazione nella ricerca di iniziative che promuovano tutto quanto ruota intorno al libro. Un successo di pubblico superiore persino a quello della Fiera simbolo della città: il Salone dell'auto. E che deve fa riflettere soprattutto chi in questi anni di crisi editoriale, anche con buone ragioni, ne ha invocato il trasferimento in altra sede.

Dopo le peripezie dell'ultima gestione Accornero, il Salone si è trasformato in «Fondazione per il libro, la musica e le attività culturali», organismo che vede come soci la Regione, la Provincia, il Comune e alla cui presidenza si alternano, ogni anno, il presidente della Regione, della Provincia e il sindaco della città, il cui incarico parte da gennaio 2002 (mentre si parla anche di nuovi soci tra cui l'AIE, Associazione Italiana Editori). Una svolta editoriale oltre che societaria quella del Salone che inizia, nel 1997-1998, con il passaggio di testimone da Beniamino Placido a Bea Marin, chiamata a dare forza alla virata della manifestazione dopo anni di Saloni-Spettacolo, e portata a compimento da Ernesto Ferrero, direttore a partire dal 1999. Fino ad allora il Salone aveva avuto un'escalation nazionalpopolare, con convegni che avevano come protagonisti personaggi il più delle volte extra-letterari (comici, politici) ma capaci di richiamare un pubblico di non-lettori abituali alla ricerca sui banchi dei libri anche della maglietta di Che Guevara o dell'ultima tendenza new age (tutti fenomeni registrati puntualmente dalle cronache degli inviati, importantissimi amplificatori di un evento culturale che non ha avuto paragoni come copertura sui giornali in questi anni).

Nel 1998 i primi segni della sua metamorfosi. Da Salone-Salotto, evento multimediale televisivo con megaconvegni sui megatemi con ospiti del mondo dello spettacolo che calamitavano l'attenzione delle folle stipate nell'auditorium, a Fiera che ritornava nell'argine della centralità del libro. Una priorità realizzabile ancora oggi, per Ernesto Ferrero, solo mantenendo nello stesso tempo la centralità di Torino, scartando quindi definitivamente l'ipotesi

di un Salone itinerante oppure di un trasferimento a Milano, dove, se mai nascerà, potrebbe svolgersi invece un evento legato al mercato multimediale. «Sarebbe come voler spostare la Buchmesse da Francoforte a Monaco», dice il direttore. «Che senso ha? La Fiera non può essere spostata e non può diventare itinerante, non basta il nostro *know how*, anche se noi siamo pronti a collaborare con chiunque voglia aprirsi a nuove iniziative di questo tipo. Per poter sviluppare un Salone altrove c'è bisogno di un'organizzazione permanente sul campo». (Ricordiamo il budget fisso dichiarato dall'organizzazione del Salone per impiantare tutta la struttura: il costo è di circa 5 miliardi di lire, spese a cui è ovviamente impossibile far fronte con il prezzo del biglietto mentre fondamentale resta il contributo di fondazioni bancarie come la Crt e la Banca San Paolo.)

Il nuovo corso si è comunque sviluppato a partire dalla continuità con la gestione Accornero che, pur avendo cavalcato il trend Salone-Salotto, ha sempre incentivato l'idea di una Fiera under 16. «Penso alla creazione di libri che galleggiano, che non si strappano, non scoloriscono, che vadano bene per i giovanissimi» dichiarava nel 1998, ultimo anno lustrini e paillettes con l'esercito di vip a rendere glamour convegni come quello di «Liberal» (con Claudio Baglioni). Un'idea, quella della Fiera delle scuole e degli insegnanti che è oggi il modello di una struttura incalzata e rimpiazzata sul piano dell'offerta di incontro con gli autori dall'exploit del Festival di Mantova, che ha intercettato un'esigenza mai soddisfatta sotto il tetto del Lingotto. Fiera del Libro che deve fornire oggi essenzialmente un pubblico servizio, diventare un polo di ricezione e di programmazione di una serie di iniziative per incentivare la lettura tra i giovani, a partire da una sempre più forte collaborazione con le istituzioni e con il Ministero della Pubblica Istruzione. Ecco quindi la motivazione dell'apertura tutto l'anno, non lavorando solo nei cinque giorni di maggio ma continuando a progettare con i vari Enti, le Regioni, le Province, i Comuni, le scuole con progetti come «Novecento e cento», «La biblioteca del paesaggio», i cui risultati vengono poi presentati al Salone. Lo snodo, per la nuova direzione editoriale, è stato quello di cercare di lavorare non solo sulla scuola ma sulla prescuola, appoggiando iniziative strategiche come «Nati per leggere», che coinvolge l'Associazione Italiana Biblioteche e si propone di promuovere la lettura presso i bambini con l'insegnamento e l'ascolto della lettura ad alta voce.

Questa è una Fiera troppo seria, secondo qualche critico, che avrebbe portato nei giorni della sua apertura come mostra mercato a un allontanamento del pubblico, che ormai affolla gli stand in massa solo durante il week end (negli altri giorni la parte del leone la fanno le tantissime scolaresche e gli insegnanti impegnati nei laboratori allestiti nei vari spazi dedicati ai ragazzi e ai bambini). La realtà, tuttavia, è che la crisi dell'editoria di questi anni non si è mai riflessa in modo vistoso sul Salone del Libro, anche se, dopo il record del 1998, con il superamento dei 200.000 visitatori, le stime ufficiali si sono assestate sulle 190.000 presenze accertate e documentabili. Infatti, nonostante le lamentele per l'eccessivo costo degli spazi da parte degli espositori con meno risorse, il volume di vendita dei libri, registrato da tutti gli editori, è sempre stato in costante aumento. Con un incremento del 20% anche nel 2001, nonostante la mancanza del colosso Mondadori, presente solo con uno stand di vendita di libri in rete.

Nella formula attuale, il Salone ha almeno due anime: quella professionale, che lo vede come momento centrale di incontro, informazione, aggiornamento, dibattito per tutte le categorie che ruotano intorno al libro, lavorando con gli agenti letterari dopo l'apertura al paese straniero ospite. E quella da grande supermercato, la «più grande libreria d'Italia», dove il lettore comune viene volentieri, riuscendo a vedere, in uno spazio di 45.000 m², tutta una parte di produzione che non entrerebbe mai in una libreria italiana, che misura in media 90 m². Non è un caso che continuino a essere i piccoli editori e le regioni i più affezionati protagonisti di una manifestazione che almeno virtualmente non si ferma mai, anche sul piano delle vendite. Proprio per allargare quest'offerta tutto l'anno, la segreteria organizzativa ha aperto un sito che offre agli editori aderenti al Salone del libro una libreria virtuale dove si possono vendere e commercializzare libri 365 giorni su 365. Due anime che crescono parallele al corollario di manifestazioni e di incontri che continuano comunque a interessare almeno un visitatore su tre: un pubblico, a quanto pare, più selettivo rispetto al passato (l'anno scorso per Mario Luzi sono arrivate più di 300 persone). In tutto circa 260 eventi, tra quelli organizzati dalle case editrici e quelli che invece ruotano attorno a un tema specifico, che continuano a essere concentrati nei cinque giorni di maggio (nel 2002 il tema doveva essere il tempo, visto in tutte le sue implicazioni,

scientifiche, filosofiche, sociologiche, politiche, mentre invece, dopo gli atti di terrorismo in America, riguarderà il concetto di scontro-incontro tra le varie culture).

Punta in alto, la Fiera. Accusata per anni di provincialismo, sta cercando di ottenere a livello ministeriale il riconoscimento della qualifica di internazionalità. Nuove strategie di assestamento – «le peripezie sono finite», dice rassicurante Ferrero – che sembrano sempre più tese ad affrancarla da una dipendenza diretta dall'editoria nazionale, cercando strade che non rendano pericolose per la riuscita della manifestazione defezioni anche importanti. Rinunce che hanno avuto sui quotidiani un'eco negativa e possono alla lunga avere ripercussioni per l'immagine del Salone come Grande e Completa Libreria Supermarket, che comunque continua ancora a essere quella che attira i visitatori paganti.

LE VIE
DELLA PROMOZIONE
Premi per tutti
e per nessuno
di Laura Lepri

Da anni, e forse irreversibilmente, i premi letterari hanno perso in rappresentatività e in autorevolezza. Il lauro che cinge la fronte dei premiati è ormai un simbolo vuoto e i lettori non seguono quasi più le indicazioni che provengono dalle giurie. Eppure in Italia il numero dei premi continua ad aumentare in modo inversamente proporzionale al loro prestigio e al loro valore reale. Tra le tante «storture» del sistema il criterio corporativo del «quest'anno il tal premio tocca a...», l'esclusione dalla competizione dei titoli che hanno avuto una clamorosa risposta di pubblico, la scarsissima informazione da parte della televisione.

Mantova, fine estate. La serata è un incanto, fresca, dolce, settembrina. Quest'anno gli organizzatori della settimana che più di ogni altra regala, soprattutto agli addetti ai lavori editoriali, l'illusione di essere in un paese civile di lettori forti, motivati, davvero interessati ai libri e ai loro autori, pare abbiano fatto un patto con il padreterno perché tutto fosse perfetto, perfino il clima. Per cinque giorni, l'afa sudaticcia della pianura padana non si è fatta sentire. In piazza delle Erbe, fra un tortello di zucca e uno stracotto di cavallo, si chiacchiera con soavità del più e del meno. All'improvviso, dai salottini romani trapela un'importante notizia: «Hai sentito? Vincenzo Cerami sta per lasciare l'Einaudi perché non gli hanno fatto vincere lo Strega». L'indiscrezione non sembra bloccare l'appetito a nessuno. E ancora: «Chissà se Starnone, dopo lo Strega, vince anche il Campiello, la settimana prossima...». Risposta, piuttosto prevedibile: «Ma no, lo vince Peppo [Giuseppe Pontiggia, effettivo vincitore dell'annuale gara lagunare, ndr.]... Una fettina di torta sbrisolona?». Fine dei commenti riservati ai due maggiori premi letterari nazionali. Nessuno ha pronunciato una parola di più. Segno che il pettegolezzo è un genere «letterario» in via di estinzione? Che la civiltà mantovana preserva dalle voci di portineria? O che i premi e i loro

vincitori inducono a distinguere fra i bassi istinti, a tutto vantaggio dell'appetito?

Ogni domanda è evidentemente retorica.

Da anni, quando si parla di certami letterari, una consapevolezza disillusa sanziona che qualcosa si è rotto, forse irreversibilmente, nella loro rappresentatività, nell'autorevolezza, nella funzione di indicatori di qualità. Il lauro che cinge la fronte dei premiati è ormai un simbolo vuoto. I lettori non seguono quasi più le indicazioni che provengono dalle giurie che premiano scrittori nuovi e antichi. I premi non spingono granché la vendita dei libri.

E se si volesse datare questo scollamento, andrebbe verosimilmente ricondotto in quella metà degli anni Novanta che hanno visto l'inesorabile acquisizione di una consapevolezza analoga: il carattere obsoleto, ormai consunto, poco rappresentativo della società letteraria. Nello stesso periodo, forse non a caso, si sono consumate profonde trasformazioni anche nel mercato editoriale, sia dal punto di vista produttivo sia da quello del consumo.

Ma senza troppo divagare, riproponiamo un test che spesso circola fra chi si occupa di editoria. Quali sono i vincitori delle ultime edizioni del Campiello? In genere gli sguardi si fanno vagolanti. Paradossalmente, la nostra memoria storica pare più robusta se ci si allontana nel tempo. «In che anno ha vinto Giuseppe Berto il Campiello?» ci si chiede a dimostrazione che, nel tempo, qualcosa è davvero cambiato. Qualche istante per attivare le informazioni: «Mi pare nel 1964» è la risposta esatta che arriva otto volte su dieci, risposta che, certo, è aiutata a sopravvivere nel ricordo anche dalla piccola epica che a distanza di quasi quarant'anni continua a circondare quel libro, rifiutato da alcuni editori, perfino dai lettori della Rizzoli, e che invece arrivò in libreria per la forza di un titolo la cui suggestione collettiva fu intuita dal vecchio Angelo, più che dai suoi funzionari. I quali, poveretti, rischiarono seriamente il licenziamento dopo che *Il male oscuro* raggiunse in una manciata di settimane le centomila copie, vendute grazie al primo posto al Campiello, in quell'anno alla seconda edizione, essendo stato fondato solo l'estate precedente. Ma anche questa è ormai nozione acquisita: gli anni Sessanta, almeno nella prima metà, videro un felice connubio fra lettore, industria editoriale e società letteraria, triangolazione che nel presente appare sempre più precaria, sfilacciata in schegge centrifughe. Tranne che nel corso della

illusoria, e benefica, settimana settembrina del Festivalletteratura di Mantova, dove non si premia nessuno se non la curiosità culturale, e più specificamente letteraria, dei lettori.

Intanto, nella penisola il numero dei premi aumenta in modo inversamente proporzionale al loro prestigio e al loro valore reale. Lo segnala Max Bruschi in un pregevole capitolo dedicato ai premi letterari che compare nel secondo volume dell'aggiornamento dedicato al Novecento dalla *Letteratura Garzanti*.

«Secondo le stime, si sarebbe arrivati a superare la faticosa quota 2.000», avverte Bruschi, il quale non si sogna nemmeno di immettersi nel traffico di questa «tangenziale da grande metropoli», come definisce la selva oscura della premiopoli contemporanea. Ma seleziona per tipologie e opta, piuttosto, per ripercorrere nascita e sviluppo di quei sei premi (Bagutta, Viareggio, Accademia dei Lincei-Fondo Feltrinelli, Strega, Campiello, Bancarella) che per loro natura fanno riferimento ai circuiti più tradizionali della società letteraria e scientifica più elitaria (il Premio dei Lincei, il Bagutta e il Viareggio, per semplificare) o al concretismo dei resoconti di vendita (il Bancarella, istituito dai librai di Pontremoli nel 1953 che premiarono subito *Il vecchio e il mare* di Hemingway), passando attraverso la cerchia larga dei votanti letterariamente qualificati (lo Strega, con i suoi 400 Amici della Domenica, riuniti nel secondo dopoguerra da Goffredo e Maria Bellonci nel loro salotto romano) sino ai votanti di massa (il Campiello, con i suoi oltre 300 votanti più «comuni» e anonimi fino al giorno della premiazione).

E ne segnala l'aneddotica maggiore: la riunione al ristorante Bagutta di Milano di eclettici personaggi che nel 1927, in piena normativa fascista dei Littoriali della Cultura, istituirono un riconoscimento alla qualità, il premio Bagutta appunto, all'interno del quale, negli anni, non mancarono pesanti scontri fra i sia pur pochi votanti, veri e propri duelli che produssero anche cocenti delusioni (commovente la scena di Aldo Palazzeschi ammutolito in una saletta del ristorante, arrivato a Milano sicuro di vincere, là dove invece venne sconfitto da Gadda); l'odore di fronda antifascista che nel 1929 salutò la nascita del Viareggio, sia pur con cautela italiana, data la presenza accademica di Pirandello e Bontempelli; la voglia di ricostruzione postbellica che nel 1947 convinse l'industriale Guido Alberti a sponsorizzare con il marchio del li-

quore di sua produzione quell'ormai esuberante drappello di scrittori e intellettuali romani; il carattere decisamente confindustriale del Campiello, fondato nel 1963, che per primo affiancò a una giuria tecnica una giuria popolare, *the common reader*, per dirla in una lingua la cui cultura mercantile ha prestato sempre più attenzione ai lettori comuni della mecenatesca cultura nostrana.

Erano gli anni Sessanta, appunto, anni di boom economico, ma anche di desiderio di aggiornamento culturale da parte di una borghesia che sentiva il bisogno di accrediti e approfondimenti un po' più autorevoli e duraturi di una lucida griffe o della palestra di turno, come avviene oggi. Anni in cui le librerie di casa ospitavano la Neoavanguardia e Cassola, Sanguineti e Pratolini, la norma e l'infrazione, come ha recentemente segnalato Giuseppe Pontiggia in un dibattito ospitato dal bimestrale «Liberal». Anni di racconti letterari nutriti di realtà, di rapporti più solidi fra società letteraria e società reale. Ma bando ai moralismi e alle nostalgie per le occasioni perdute della borghesia nazionale.

Oggi, il dibattito che puntualmente si ripropone sulla perdita di credibilità dei premi letterari e sul loro scarso riscontro in libreria, contiene al suo centro la questione di una società letteraria (composta, nessuno escluso, da case editrici, pagine culturali dei giornali, critica militante) tendenzialmente sempre più autoreferenziale e poco attenta alle trasformazioni in corso.

Bene ha fatto, allora, il supplemento domenicale del «Sole 24 ore» a evitare il consueto lamento e a spostare di prospettiva il problema. Succede la stessa cosa anche all'estero? Nel mese di giugno, settimanalmente, da New York, Parigi, Londra sono intervenuti Marco Vigevani, Teresa Cremisi e Mario Fortunato, la cui caratteristica professionale è di aver lavorato a lungo nell'industria culturale italiana (i primi due nell'editoria, il terzo in un settimanale di attualità politico-culturale) per poi decidere di respirare aria nuova e di confrontarsi con esperienze meno casalinghe, o condominiali che dir si voglia. Il loro punto di vista «straniato» ci pare abbia fatto emergere un dato interessante e un'indicazione. Il dato: all'estero i premi sono più autorevoli, credibili, o almeno ancora capaci di creare consensi e lettori, in nome della qualità, anche se in nessun luogo mancano le polemiche. Segretezza delle giurie, loro turnazione interna, regole che vengono stabilite e osservate, insomma non il solito *italian style*, per il quale un premio non si nega

a nessuno, e soprattutto, questa è l'indicazione, una attenzione rivolta al libro e non all'autore. Eloquentemente il caso, citato da Fortunato, di Kazuo Ishiguro, due anni fa in odore di Booker Prize con *Quando eravamo orfani*, dato per vincitore fino al momento in cui le pagine culturali di settimanali e quotidiani hanno cominciato a obiettare sulla minore riuscita di questo romanzo rispetto al precedente, *Quel che resta del giorno*, già vincitore del medesimo premio. Risultato, l'assegnazione del riconoscimento a Margaret Atwood e al suo romanzo *L'assassino cieco*.

In Italia, al contrario, due criteri sembrano inseguirsi nelle assegnazioni e prima ancora nella composizione delle cinque finaliste: uno di carattere vagamente corporativo, «quest'anno lo Strega tocca a...», è la frase che comincia a circolare verso febbraio; e, abbastanza coerente con il primo, il premio alla carriera, gabellato come premio all'ultimo libro. Nei paraggi di queste che potremmo azzardarci a definire «storture», sembra collocarsi l'atteggiamento degli scrittori che sempre più spesso tendono a sottrarsi dal partecipare ai premi di maggiore risonanza se non hanno la sicurezza di vincerli. Sono molti i fattori di inquietudine, ma l'aumento del rischio di frustrazione sembra provenire, paradossalmente, proprio dalla presenza della giuria popolare, considerata imprevedibile.

A loro, talvolta, rispondono simmetricamente le giurie tecniche che escludono dalla gara titoli che abbiano già avuto clamorosa risposta di pubblico. E non sempre è chiaro se tale scelta sia dettata dal desiderio di promozione di altri autori o dal timore che il vincitore ottenga un altro riconoscimento, oscurando così il potere della giuria tecnica. Come dire che Baricco va bene con *Castelli di rabbia* e non con *Seta* perché nel primo caso la giuria ha avuto la possibilità di riempire la casella «giovane scrittore esordiente». I casi Tamaro e Camilleri, sempre esclusi per principio dal Campiello, sembrerebbero confermare che le regole sono queste. Regole scritte, rivendicate, risapute? Non è chiaro.

Un'altra, più cauta riflessione emergeva dagli interventi ospitati dal «Sole 24 ore»: la latitanza della televisione dall'informazione sui premi letterari; a conferma del rapporto difficile fra media diversi – libro e televisione, appunto – segnalato anche da Max Bruschi. Ma i loro linguaggi non sembrano proprio comunicare. Tutte le premiazioni trasmesse, rigorosamente a notte inol-

trata, dai canali della televisione nazionale – per le reti berlusconiane i premi letterari e i libri non esistono *tout court* – sembrano registrate su Marte e non a Viareggio, a Venezia, o a Roma. Riprese immobili, statiche, mortuarie che d'altronde rispondono a cerimonie di premiazione altrettanto ingessate, punitive per tutti, pensate solo per se stesse, quasi spiate di nascosto.

Verso l'una di notte di un lunedì sera, lo scorso settembre, è andata in onda la cerimonia del premio Viareggio nella quale si è visto uno scambio di interventi fra premiati e giurati che aveva del surreale. Impegnati a discutere, anzi a litigare in due battute come in una tragedia di Achille Campanile, sulla questioncina: «A cosa serve la letteratura?» i contendenti, nello spazio di una manciata di secondi, venivano prima aizzati e poi prontamente tacitati dal presentatore che rivolgendosi al presidente della Rai gli dimostrava soddisfatto la possibilità di fare un brillante dibattito culturale anche in televisione. Il presidente ne conveniva, lo spettatore meno.

Anche il Campiello ha dato il suo contributo all'incredulità. Prima dello spoglio dei voti, in onore delle vittime americane alle Twin Towers, si è osservato «un minuto di silenzio, anzi no, solo alcuni istanti per esigenze televisive» si è subito corretto il presentatore. È proprio vero, i linguaggi di televisione e cultura non si parlano.

Fin qui lo scenario sui premi letterari sembrerebbe apocalittico. In senso contrario vanno, tuttavia, registrate le tendenze a una riforma interna della struttura dei premi, ascrivibili all'estremo bisogno di promozione della lettura che si avverte sempre più pressante. Si moltiplicano i premi che a una giuria tecnica affiancano una giuria popolare, formata di lettori che spesso sono giovani. A titolo di esempio segnaliamo che il premio Grinzane Cavour, dopo i lavori di selezione di un'autorevole giuria, fa assegnare la vittoria da una giuria di ragazzi provenienti da licei italiani e stranieri. Quest'anno hanno premiato Potok e l'esordiente Diego Marani. Anche il premio Settembrini, dedicato ai racconti, prevede due riconoscimenti, uno assegnato da una giuria di professionisti e l'altro da una nutrita squadra di liceali in rappresentanza delle scuole superiori di Mestre; mentre il premio Strega collabora con l'iniziativa della Fondazione Zerilli-Merimò che diffonde nelle università americane la lettura di autori italiani.

Ogni anno alcune decine di studenti americani leggono in originale i nostri autori e poi li premiano in una delle città americane coinvolte in questa originale attività di promozione della lettura.

È verosimile che alcuni di loro irrobustiranno la schiera degli acquirenti di quei 32.000 biglietti comprati a Mantova nello scorso settembre per sentire parlare di libri, di scrittori, di romanzi, italiani e stranieri. E pensare che c'è ancora qualche intellettuale che storce il naso di fronte al successo di questo Festival. Ma un sorriso lo seppellirà.

I LETTORI

Lettura sotto inchiesta

Gli insegnanti, i libri e i computer
di Pierfrancesco Attanasio

LETTURA SOTTO
INCHIESTA
Gli insegnanti,
i libri e i computer
di Pierfrancesco Attanasio

I dati sulla lettura in Italia dell'ultimo anno sembrano piuttosto preoccupanti. Per la prima volta da decenni si segnala, infatti, un calo della percentuale di "lettori di almeno un libro nell'ultimo anno". Nelle case degli italiani è presente una vera abbondanza di strumenti di comunicazione di cui però non più di una metà dei possessori sa fare uso consapevole. E gli studenti frequentano poco o non frequentano affatto le biblioteche. Eppure non manca qualche elemento incoraggiante: gli insegnanti si segnalano più forti consumatori di libri non solo della media degli italiani ma anche degli altri laureati e frequentatori sempre più assidui della rete.

Da alcuni anni su queste pagine abbiamo interpretato le diverse indagini sulla lettura che man mano venivano pubblicate in Italia insistendo su un punto: che il fenomeno abbia a che fare con variabili strutturali (demografiche e culturali) e che un ruolo primario nel determinare i livelli di lettura lo giochi la scuola. Ne derivava un elemento di ottimismo: poiché la *quantità* di istruzione degli italiani più giovani era superiore a quella dei più anziani, l'avvicendamento generazionale avrebbe comportato una lenta ma inesorabile crescita dei tassi di lettura anche nel nostro paese, cosa che puntualmente andava verificandosi da decenni. Ma sorgeva anche un elemento di preoccupazione: siamo sicuri, infatti, che la *qualità* della scuola italiana sia tale da far sì che i risultati conseguiti non siano effimeri e sappiano invece resistere alle insidie di una società mutevole che non sembra mettere il libro al centro dei suoi interessi?

I dati pubblicati nel corso dell'ultimo anno sembrano confermare più la preoccupazione che l'ottimismo, ma d'altro canto confermano gli elementi strutturali dei consumi culturali e soprattutto forniscono alcuni strumenti preziosi di approfondimento per comprendere meglio quanto accade nelle scuole italiane sotto questo profilo.

Ma procediamo con ordine: gli elementi di preoccupazione derivano dagli ultimi dati Istat sulla lettura che – per la prima volta da decenni – segnalano un calo della percentuale di «lettori di almeno un libro nell'ultimo anno»: dal 41,9% del 1998 al 38,3% del 1999. Il dato sembra essere il prodotto di un calo generalizzato della lettura tra le diverse classi di età e tra i due sessi, e sarebbe confermato da parallele rilevazioni focalizzate su singoli segmenti di mercato quali la Doxa Junior sulla lettura infantile. È azzardato fornire un'interpretazione organica del fenomeno al momento del suo primo manifestarsi, ma certamente qualche spunto di riflessione si può proporre, da un lato considerando la crescente articolazione dei consumi culturali e (forse soprattutto) dell'uso del tempo libero degli italiani che comprime i consumi librari, dall'altro riconoscendo l'importanza del ruolo propositivo dell'offerta editoriale nell'evoluzione dei comportamenti della domanda. L'acquisizione di lettori occasionali e marginali che è consentita dal lento aumento dei tassi di scolarità italiani non può essere considerata dalle imprese editoriali come un dato certo sul quale adagiarsi. Sono infatti necessarie idonee innovazioni di prodotto in grado di accompagnare i nuovi e occasionali lettori verso comportamenti più abitudinari e definitivamente acquisiti. Questa capacità è stata evidente a metà degli anni Novanta, quando le innovazioni nel formato (il supereconomico), i titoli di grande appeal per i lettori occasionali (dalla Tamaro al fenomeno *Ramses*) si sono accompagnati a più differenziate strategie di distribuzione (innovazioni nelle librerie, grande distribuzione, punti di vendita despecializzati). Analoghe capacità innovative il sistema delle imprese dovrà mettere in campo per evitare che la lettura diventi in futuro sempre più marginale nel panorama dei consumi culturali e nell'uso del tempo libero (cfr. AIE – Progetto Mastermedia, *Rapporto 2001 sull'editoria libraria in Italia*, www.mm2000.it).

Venendo al secondo punto, la conferma degli elementi di struttura dei consumi culturali degli italiani ci viene dall'interessante ricerca Censis-Ucsi, *Primo rapporto sulla comunicazione in Italia. Offerta di informazione e uso dei media nelle famiglie italiane* (2001, www.censis.it). Il dato più rilevante – ma per nulla sorprendente – è che «nelle case degli italiani è presente una vera e propria abbondanza di strumenti di comunicazione», di cui però «non più

di una metà degli italiani sa fare un uso consapevole». Non fa che tornare l'evidenza di una metà di italiani che non possiede gli strumenti di base per usufruire (il che significa godere, trarre utilità...) dell'abbondanza di mezzi e informazioni oggi disponibili e che *quindi* non legge libri o giornali, è tagliata fuori anche dalle nuove tecnologie ed è perennemente risospinta verso i più facili consumi televisivi. Perché stupirsi, d'altro canto, se da uno studio svolto all'interno di una più ampia indagine internazionale condotta in 21 paesi Ocse, risulta che ben il 65,5% della popolazione italiana possiede competenze alfabetiche «molto modeste», o «al limite dall'analfabetismo»? (ricerca Ials-Sisl, 2000). Si può discutere attorno alla congruità della definizione adottata di «competenza alfabetica» ma non vi è dubbio che il problema principale per lo sviluppo della lettura in Italia, così come per qualsiasi altro consumo culturale evoluto, rimane all'interno del sistema scolastico e – si potrebbe aggiungere – non solo nella sua capacità di rivolgersi alle nuove generazioni ma anche nella necessità di indirizzare i propri sforzi al recupero di quelle più anziane.

Meritano allora una lettura molto attenta due quaderni Iard (integramente scaricabili da www.iard.it) dedicati rispettivamente a *Letture e non letture: insegnanti e studenti a confronto*, a cura di Ferruccio Biolcati Rinaldi (n. 1, marzo 2000) e a *Nuove tecnologie e scuola*, a cura di Gianluca Argentin (n. 3, settembre 2000). Entrambi elaborano in realtà dati non dell'ultima ora, i più recenti essendo stati raccolti nei primi mesi del 1999, ma il ritardo è più che compensato dall'ampiezza dei campioni utilizzati e dalla ricchezza delle informazioni rilevate. (Forse, specie per fenomeni che hanno origini e natura strutturale, se più spesso ci si orientasse all'approfondimento invece che alla ricerca spasmodica della novità non avremmo che da guadagnarne.)

Nel primo quaderno sono comparati i consumi di quotidiani e libri di insegnanti e studenti medi superiori utilizzando i dati di cinque distinte rilevazioni, condotte nel 1990 e nel 1999 per gli insegnanti e nel 1987, 1992 e 1996 per gli studenti. Purtroppo, per i libri i dati non sono direttamente riferiti alla lettura e non sono quindi comparabili con altre indagini (*in primis* quelle Istat): sia presso gli studenti sia presso gli insegnanti sono stati infatti raccolti dati relativi alla frequentazione in biblioteca e agli acquisti in

libreria. Malgrado tale limite, il ricco insieme di informazioni – e l'attendibilità loro conferita da una metodologia statistica rigorosa – consente di fare alcune riflessioni di rilievo.

Il primo elemento da mettere in evidenza riguarda gli insegnanti, che si segnalano come più forti consumatori di libri non solo della media degli italiani (ci mancherebbe altro...) ma degli altri laureati: è vero che si tratta di fenomeni diversi, ma colpisce che nel 1999 il 92% degli insegnanti avesse acquistato almeno un libro (il 55% tre o più libri) *negli ultimi tre mesi* (ma il dato è influenzato dal fatto che, avendo fatto la rilevazione all'inizio dell'anno, il trimestre include il Natale), quando – sempre nel 1999, secondo l'Istat – solo il 79,5% dei laureati italiani aveva letto almeno un libro *nell'ultimo anno*. Per altro, il dato risulta in crescita dal 1990 al 1999, con particolare evidenza tra gli (si dovrebbe dire le...) insegnanti delle scuole elementari, che passano dall'85% di acquirenti di libri al 93%. È interessante, per altro, che proprio le insegnanti elementari facciano registrare i valori più elevati, sia pur di poco: pur essendo compresa in questa categoria una maggiore percentuale di lavoratori non laureati, evidentemente la presenza di un corpo insegnante più giovane e maggiormente composto da donne più che compensa la correlazione tra la frequenza in libreria e il titolo di studio.

Le percentuali fatte registrare dagli studenti sono molto più basse, anche perché evidentemente la relazione tra lettura e acquisto in libreria è molto meno scontata. Il 48% degli studenti di scuole medie superiori censiti aveva comprato almeno un libro in libreria nel 1996 in tre mesi e il 21,3% dichiarava di averlo fatto 3 o più volte. Ma è la frequenza delle biblioteche a rappresentare il dato più significativo e insieme preoccupante: la metà esatta degli studenti superiori italiani dichiara di non aver frequentato affatto, in tre mesi, una biblioteca (né scolastica, laddove esistesse, né di pubblica lettura). Se un comportamento che dovrebbe essere connesso alla vita di uno studente è sconosciuto alla metà degli studenti italiani è molto facile capire la direzione che ogni politica di promozione alla lettura dovrebbe prendere. Ed è ancor più facile se si considera la distribuzione territoriale del fenomeno in Italia: la percentuale di chi non frequenta la biblioteca si riduce al 34% nel Nord Est ed è quasi doppia (66%) nel Sud d'Italia, dove solo il 14% degli studenti è stato in biblioteca con una minima regola-

rità (3 o più volte in tre mesi). La variabile geografica è quella che fa registrare i valori più distanti tra un estremo e l'altro, molto più del background culturale o della classe sociale delle famiglie o anche del tipo di scuola frequentato (liceo, istituto tecnico o professionale). L'inadeguatezza del sistema bibliotecario scolastico è poi dimostrata dal fatto che nelle città più grandi (con più di 250 mila abitanti) la percentuale di studenti che non frequenta la biblioteca è maggiore (67%) di quella dei comuni intermedi (56%) e di quelli più piccoli (con meno di 50 mila abitanti: 45%). Evidentemente, laddove difficoltà logistiche impediscono la frequenza di una biblioteca di pubblica lettura, lo studente non trova nella scuola una valida alternativa.

L'ampiezza del comune di residenza non è invece una variabile discriminante per le abitudini degli insegnanti nei confronti delle biblioteche: le percentuali di non frequenza variano tra il 47% dei comuni più piccoli e il 52% di quelli intermedi, il che conferma come il problema non sia di assenza di strutture sul territorio (al di fuori della scuola). Più in generale, anche per gli insegnanti, l'universo sembra dividersi a metà, tra coloro che frequentano le biblioteche e coloro che non lo fanno nemmeno una volta in tre mesi. E anche in questo caso la variabile che maggiormente influenza il comportamento è l'area geografica di residenza, pur in modo meno evidente che per gli studenti: si va da una percentuale del 43% di non frequenza nelle regioni del Nord Ovest e Nord Est, a un 55% nel Sud del paese.

Un ulteriore spunto è fornito dalla correlazione tra la frequenza della libreria e gli altri consumi culturali rilevati (Tab. 1). Sia gli insegnanti sia gli studenti che hanno acquistato almeno un libro negli ultimi tre mesi hanno poi più intensi consumi culturali in riferimento a tutte le altre variabili indagate. Se il risultato è più scontato per consumi culturali quali la frequenza di mostre e musei (per gli studenti la percentuale tra i lettori è più che doppia di quella tra i non lettori, o tra gli utenti di musica classica, sia in cd sia dal vivo) è significativo che la stessa situazione si riproduca per il consumo di musica leggera o per la frequenza al cinema, ecc.

Tabella 1 – Relazione tra acquisto di libri e altri consumi culturali per un campione di insegnanti e di studenti italiani. Anni: 1999 (insegnanti) e 1996 (studenti)

	Biblioteca	Quotidiani	Cinema	Cd, dischi classica	Cd, dischi leggera	Concerto classica	Concerto leggera	Mostra, museo	Convegni, dibattiti
Insegnanti									
che hanno acquistato almeno un libro negli ultimi tre mesi	52,1	57,1	73,4	59,5	53,7	30,7	14,6	82,2	78,0
che non hanno acquistato almeno un libro negli ultimi tre mesi	31,2	39,0	50,8	34,4	30,3	16,2	10,6	50,0	56,9
Studenti									
che hanno acquistato almeno un libro negli ultimi tre mesi	61,2	26,9	78,8	35,0	89,2	6,2	19,6	49,6	32,3
che non hanno acquistato almeno un libro negli ultimi tre mesi	39,8	19,7	69,9	21,1	82,4	1,8	10,0	24,4	19,0

Fonte: Iard, *Letture e non letture: insegnanti e studenti a confronto* (a c. di F. Biolcati Rinaldi), Quaderno n. 1, marzo 2000.

L'elevata relazione tra i diversi consumi culturali induce a disegnare un quadro della scuola italiana caratterizzato dalla presenza di numerosi buoni insegnanti, con un elevato profilo di consumi culturali, ben distinti da una minoranza (sia pur nutrita) di docenti ormai «seduti», restii ad aggiornarsi e dai consumi culturali meno ricchi. Il fatto che le diverse variabili siano tra loro correlate significa anche che non dovrebbe essere difficile distinguere i primi dai secondi e quindi elaborare quei sistemi di incentivi di cui da anni si parla nella scuola italiana.

Il fenomeno si riproduce a pieno anche in relazione all'uso delle tecnologie. Utilizzando gli stessi dati dell'indagine del 1999, il quaderno sulle *Nuove tecnologie a scuola* indica con chiarezza

che gli insegnanti con il più elevato profilo di consumi culturali sono anche quelli che hanno maggiore familiarità con le tecnologie. Di più, il livello dei consumi culturali è la variabile che influenza più di ogni altra la propensione alle tecnologie degli insegnanti, a parte l'ovvio legame con il tipo di disciplina insegnata, per cui i docenti di materie scientifiche usano le tecnologie molto più di quelli delle materie letterarie (Tab. 2).

L'uso dei computer nella pratica didattica ripartisce gli insegnanti intervistati in tre gruppi di pressoché uguale consistenza: il 31% li usa «regolarmente», il 36% «saltuariamente» e il 33% «mai o quasi mai». Se si considera invece l'uso di Internet le percentuali scendono. Alla domanda: «con quale frequenza negli ultimi tre mesi si è collegato a Internet per consultare siti e reperire dati e informazioni utili per la pratica didattica», l'11% risponde «regolarmente» e il 26% «saltuariamente». Comunque più di un terzo degli insegnanti italiani, già al principio del 1999, utilizzava la rete per la didattica. Gli estensori del rapporto giudicano negativamente il dato, evidenziando come solo un insegnante su dieci facesse un uso regolare di Internet. Pur senza cadere nella futile trappola del bicchiere mezzo pieno o mezzo vuoto, a noi sembra che le percentuali rilevate siano invece sorprendentemente alte, e testimonino di una capacità degli insegnanti di adeguare le proprie competenze e pratiche lavorative ben superiore a quanto abitualmente non si pensi.

Si consideri in primo luogo che stiamo parlando di dati di oltre due anni fa (per la diffusione di Internet si tratta di un tempo enorme) e che la domanda, come visto, aveva una formulazione molto precisa: non si rilevava la semplice navigazione in Internet, ma un suo uso specifico per la didattica. Ma si ricordi anche, nel valutare i dati, che la stessa indagine Iard rilevava come la metà degli intervistati avesse più di 48 anni. Sotto quest'ultimo profilo è interessante notare come l'uso delle tecnologie sia sì condizionato dall'età – com'è scontato e come avviene nel resto della popolazione – ma diminuisca sensibilmente solo dopo la soglia dei cinquant'anni, sia se si considera l'uso dei Pc (che passa dal 70% proprio delle prime due classi di età al 60% degli over-cinquantenni: tab. 2) sia per quel che riguarda Internet (utilizzato dal 40% degli under-cinquantenni e dal 35% dei più anziani).

Verrebbe da dire che gli insegnanti italiani, o almeno una

parte significativa di essi, siano in grado di crescere e aggiornarsi *nonostante tutto*, nonostante cioè la povertà delle strutture culturali interne alle scuole (tutte le ricerche ci indicano che così come nelle «biblioteche» scolastiche non ci sono i libri, nei laboratori multimediali non ci sono i cd rom), nonostante l'assenza di incentivi, nonostante l'età media non più giovane, nonostante la pressoché assente politica di aggiornamento professionale da parte del Ministero (ricordiamo che solo il 5% delle risorse impiegate nel Piano di sviluppo delle tecnologie didattiche 1997-2000 era dedicato alla formazione in servizio).

Tabella 2 – Frequenza d'uso del Pc nel processo didattico per alcune caratteristiche individuali degli insegnanti. Valori in percentuale. Anno 1999

	Regolarmente	Saltuariamente	Mai o quasi mai
Genere			
Maschio	37.5	35.1	27.4
Femmina	25.2	36.5	38.3
Tipo di materia insegnata			
Letterarie	16.6	34.8	48.6
Scientifiche	38.7	40.7	20.6
Tecnico-applicative	37.3	34.4	28.3
Età			
40 anni o meno	35.7	34.3	30.0
41-50 anni	32.2	37.0	30.8
Più di 50 anni	23.5	35.9	40.6
Livello dei consumi culturali¹			
Bassi	24.6	30.8	44.6
Medi	30.5	37.8	31.7
Alti	35.3	38.4	26.3
Totale	30.6	38.4	26.3

¹ Variabile elaborata dagli estensori del rapporto che sintetizza l'insieme dei consumi culturali indicati in tab. 1.

Fonte: Iard, *Nuove tecnologie e scuola* (a.c. di G. Argentin), Quaderno n. 3, settembre 2000

MONDO LIBRO

Calendario editoriale

Il futuro è già passato
di Raffaele Cardone

Almanacco ragionato delle classifiche

I successi non si assomigliano mai
di Giuseppe Gallo

Diario multimediale

Verso l'integrazione tra tecnologie e editoria
di Cristina Mussinelli

Regesto dei dibattiti

È la storia che fa discutere
di Luca Clerici e Bruno Falchetto

Cruscotto europeo

Trasformare le debolezze in opportunità
di Giovanni Peresson

CALENDARIO EDITORIALE

Il futuro è già passato

di Raffaele Cardone

Stabile, più matura e internazionalizzata, l'editoria italiana non ha realizzato alti numeri ma si allinea alle maggiori editorie europee. Importante l'attività di acquisizione e diversificazione dei grandi gruppi, indicativi alcuni avvenimenti di forte impatto che potrebbero a breve termine modificare una scacchiera che non ha subito particolari variazioni. Si retrocede sul libro elettronico (forse i tempi non sono ancora maturi), ma la parola d'ordine resta sempre – e soprattutto – «digitale», verso le incognite di un futuro nel quale, per certi aspetti, si è già transitati.

Il pianeta libro

Come il monolite del film di Kubrick, nel 2001 l'editoria italiana ha avuto Il Numero. Approvata ad aprile e operativa dal primo settembre per un periodo sperimentale di un anno, la «legge sul libro» ha fissato nel 15% il tetto massimo di sconto da applicare al prezzo di copertina.

Sull'esempio di leggi analoghe già operative in gran parte dei paesi europei, le nuove norme alla legge 416 sono state pensate per limitare la concorrenza della grande distribuzione a favore delle librerie; i libri hanno ora lo stesso prezzo nel piccolo punto vendita di provincia come nel supermercato, nei centri commerciali e nelle catene librerie. Soddisfatti gran parte degli editori e la quasi totalità dei librai, la lobby che attraverso le associazioni di categoria (AIE e ALI) chiedeva da anni questa legge alla quale è stato attribuito il potere di risollevare, almeno in parte, le sorti del mercato editoriale italiano.

Contrari, va da sé, i rappresentanti dei supermercati, alcune associazioni di consumatori ma anche Mondadori, unico editore che, tramite una *Lettera aperta ai librai* di Gian Arturo Ferrari (direttore generale della Divisione Libri), ha spiegato le sue ragioni e descritto un possibile scenario nel quale la legge in questione avrebbe portato più danni che benefici. Fatti due conti, secondo Ferrari la legge sottrae al prodotto-libro, specie nella grande distribuzione, il margine di sconto (almeno il 20%) con un reale appeal per i lettori. Le principali (non le sole) conse-

guenze: un generale innalzamento dei prezzi causato da una minor vendita di libri e una contrazione del mercato. I lettori pagheranno di più, i librai venderanno di meno, la grande distribuzione (con un trend di vendite in costante crescita negli anni) sfrutterà l'incremento di margine derivato dalla riduzione dello sconto per ampliare l'offerta e rivolgersi più direttamente ai lettori forti (quindi, allo stesso pubblico delle librerie), gli editori saranno costretti a recuperare non solo attraverso un innalzamento dei prezzi ma anche per mezzo di una riduzione dello sconto praticato ai rivenditori. Correttamente, nella lettera non si fa mistero che la legge danneggi le sigle del gruppo e in particolare il marchio Mondadori, in quanto rappresenta un ostacolo normativo all'indirizzo strategico che si è data la casa editrice di Segrate: promuovere la lettura e allargare il mercato tramite una politica di sconti a librerie, grande distribuzione e, per effetto di ricaduta, al pubblico.

C'è dunque un anno di tempo per vedere cosa accadrà realmente; ovvero, se la piccola e media libreria (il problema dello sconto, di fatto, tocca solo tangenzialmente i numeri di chi ha un grande volume d'affari come le librerie di catena) saprà sfruttare vantaggiosamente la tenzone con i supermercati (che riguarda prevalentemente i best seller), sottraendo effettivamente quote di mercato alla grande distribuzione e innalzando il *cash flow* portato dai titoli da classifica.

Così gravida di promesse, la legge sul libro dovrebbe essere il fatto principale dell'annata, ma il condizionale è d'obbligo per diversi motivi. Il primo, perché rimane aperta una questione trascurata: il margine di sconto che gli editori concedono a librerie e catene con un grosso volume di affari. Non è una novità, è nella logica del commercio. Ma se un libraio acquista i libri dall'editore a un prezzo sensibilmente inferiore – dal 10% fino al 20% in più – rispetto a quello che può ottenere una libreria medio-piccola, va da sé che si creerà una concorrenza impari tra librerie (un lungo contenzioso legale su questo tema contro le catene si è risolto in USA con la sostanziale sconfitta dei librai indipendenti). Ci sarà chi avrà margine per offrire sconti e chi no, chi potrà fare campagne di sconto lunghe e su titoli a rotazione e chi potrà farle solo con l'aiuto specifico dell'editore, con dinamiche di concorrenza ancora tutte da vedere.

Il secondo, più importante motivo, viene da alcune osservazioni sull'editoria internazionale e dai confronti e dalle relazioni che si possono istituire con quella italiana: trend e fenomeni che aggiungono interrogativi più che certezze sul presente e sul futuro dell'editoria libraria in generale.

Considerando solo i grandi mercati, Francia, Germania e Spagna hanno da tempo un regime di regolamentazione degli sconti; il Regno Unito lo ha abbandonato a metà degli anni Novanta, gli Stati Uniti non l'hanno mai avuto.

Per la Francia della legge Lang, che è servita come modello a quella spagnola e a quella italiana, il 2000 è stato un anno memorabile – il migliore del decennio – con una crescita generale di oltre il 4,5% (Livres Hebdo/I+C). Fatturato complessivo 2000, oltre 17 miliardi di franchi, + 4,3% (Syndicat national de l'édition). In Spagna il trend indica una crescita costante e vigorosa: + 4% nel 2000 (anche se di poco superiore all'inflazione), pari a un fatturato di 420.780 milioni di pesetas (Federacion de Gremios de Editores de España). Stabile, ma con la sensazione che tiri aria di crisi (+1,5% previsto per il 2001), la Germania, + 2,1% nel 2000, pari a vendite complessive (editori e librerie) di oltre 18,5 miliardi di marchi (Börsenverein).

La miglior performance in assoluto spetta però al Regno Unito: i dati relativi a indagini che usano criteri differenti concordano comunque su una crescita del 7,5% a valore nella vendita al dettaglio (grosso modo 954 milioni di sterline nel canale librerie), mentre la stima del solo «consumer book market» (escluse esportazioni, vendite dirette degli editori, vendita di diritti, ecc.) è compresa tra 1,8 e 2 miliardi di sterline (BookTrack/Taylor Nelson Sofres; Book Marketing Ltd. Una stima approssimativa del mercato complessivo del libro in UK è di circa 3,5 miliardi di sterline). Negli Stati Uniti, il principale mercato librario, si registra una variazione delle vendite compresa tra più 1% e meno 1,6% (due indagini: Ipsos-NPD BookTrends e Veronis Suhler); l'Association of American Publishers stima le vendite complessive del mercato del libro oltre 25 miliardi di dollari.

In Italia, il fatturato globale ha registrato nel 2000 un modesto incremento dell'1% (AIE), che non recupera l'inflazione. Il dato si commenta da sé.

Come giudicare, alla luce di questi dati, l'efficacia di una legge sul prezzo fisso? In base a quali motivazioni, l'Italia ha optato – in una prospettiva che si sarebbe voluta a lungo termine – per questa soluzione? I migliori risultati sono stati ottenuti dal Regno Unito (senza prezzo fisso), e da Francia e Spagna (con prezzo fisso); Stati Uniti, Italia e Germania non hanno registrato una buona performance, per quanto con regimi completamente diversi.

La risposta potrebbe essere cercata nella particolarità del mercato librario, strettamente connesso alla storia e al tessuto socioculturale su cui poggia. L'Italia ha, di particolare, uno zoccolo duro di forti lettori: una percentuale minima, 6-8%, che assorbe però circa la metà delle vendite. La precarietà strutturale di un simile mercato è evidente; per questo il principale obiettivo del comparto editoriale è da anni quello di «allargare il mercato». Negli ultimi cinque anni i migliori segnali in questo senso li hanno dati due fenomeni ben identificabili: il fattore prezzo (la crescita di tascabili e supereconomici, lo sconto, la crescita della grande

distribuzione) e la notevole vitalità creativa ed economica del libro per ragazzi, possibile (non certa) promessa di una nuova e robusta generazione di lettori pronta dietro l'angolo.

Nel 2001, però, sono arrivati altri segnali negativi per il mercato italiano. Secondo l'Istat i lettori di libri sono scesi al 38,6%, il livello di dieci anni fa (contro il 41,9% del 1998); anche i piccoli lettori non crescono: dal 1998 al 2000 sono calati del 3,8% (AIE/Doxa) e gli acquirenti di almeno un libro per ragazzi in un anno del 3,2%. Ancora; solo il 7,5% degli italiani frequenta abitualmente una delle 25.000 biblioteche del Belpaese, e appena il 26% (contro il 65% degli americani) c'è entrato almeno una volta in un anno (AIB).

A tutto questo si aggiunge l'aumento delle tariffe postali (il triplo) applicate all'editoria; l'incertezza della riforma scolastica, che rende difficile per gli editori un'efficace programmazione in un settore che ha fatturato 1.236 miliardi a prezzo di copertina (AIE, 2000), e il persistente danno causato dalle fotocopie illegali che, a dispetto di una legge e un accordo tra editori e fotocopiatori, causano ancora al settore scolastico universitario un danno stimato 571 miliardi per il 2000 (AIE).

Le difficoltà di questa situazione si riversano, chiaramente, su tutta la filiera editoriale ma, nonostante tutto, l'Italia è il quinto mercato librario (seguita solo dalla Spagna, Giappone escluso), vanta un fatturato di tutto rispetto, 6.732 miliardi nel 2000 (stima non definitiva per libri, prodotti dell'editoria elettronica, export di prodotti e servizi editoriali – AIE) e presenta numerose caratteristiche comuni ai maggiori mercati dell'Occidente.

Queste le principali: il 2001 ha evidenziato che anche in Italia il processo di concentrazione editoriale non si arresta, moltiplicando le acquisizioni e le joint venture sia in Italia sia all'estero; quindi una più marcata tendenza alla diversificazione in attività extra o para editoriali, e – dato strutturale – la presenza di tre-quattro gruppi in posizione dominante nella libreria e nella grande distribuzione; resta comunque vitale e attiva la media e piccola editoria, seppure con dinamiche differenti rispetto a quelle di qualche anno fa. È aumentata, infine, l'attenzione verso i processi gestionali; cresce, seppur lentamente, il sistema di *teleordering* Arianna per razionalizzare i rapporti editore-distributore-libreria, e si muovono i primi passi nelle incognite della «nuova editoria», dal libro elettronico all'*e-learning*, l'apprendimento a distanza.

Se allarghiamo lo sguardo al panorama mondiale del libro, quindi ai grandi gruppi dei media, l'anno passato ha definito in modo più chiaro il peso e il ruolo del libro nell'industria dei contenuti sottolineando, anche in rapporto alle sollecitazioni promosse dall'informatica, due fenomeni da considerare su piani complementari piuttosto che contrapposti.

In Occidente, il libro sta perdendo progressivamente quota nell'attività dei grandi gruppi dei media. Anche per i paesi dove esiste un pubblico (relativamente) di massa, come quello di lingua inglese, il libro rimane un prodotto di élite; l'evolversi dei consumi culturali, la concorrenza degli altri media, la particolarità di essere localizzata e vincolata da un'area linguistica non fanno dell'editoria libraria un'industria particolarmente appetibile per chi ha denaro da investire. Al tempo stesso, l'editoria libraria è un importante serbatoio di contenuti che cerca nuovi sbocchi sia nell'area delle tecnologie dell'informazione, sia nel settore scolastico educativo (sul quale si sta concentrando l'attenzione dei potentati della comunicazione ed è l'unico fra i settori editoriali, a livello internazionale, che gode di buona salute), sia nelle possibile convergenze sull'*e-learning*. Ma i contenuti per questi altri canali di vendita sono prevalentemente i repertori, le banche dati, i testi per la formazione. Letteratura e saggistica non sembrano proprio fatte per lo schermo di un computer.

Per quanto riguarda il primo aspetto, basta dare uno sguardo alle grandi major per vedere come il libro stia perdendo di interesse, anno dopo anno, per molte aziende nate come case editrici. Qualche esempio.

Bertelsmann, insieme a Vivendi Universal, Aol Time Warner, Viacom, Walt Disney e Pearson, è uno dei più grandi media group mondiali, con interessi che, da quello librario (suo settore di nascita), si sono via via allargati a ogni settore della comunicazione (riviste, radio, televisioni, Internet, e-commerce, ecc.). Nell'anno fiscale chiuso a giugno 2000 i ricavi sono stati di 17,86 milioni di dollari. La divisione Bertelsmann Buch (140 sigle sparse per il mondo) ha assunto dal primo aprile 2001 la denominazione Random House, quella del gruppo americano acquisito da Bertelsmann nel 1998; la sede centrale è stata spostata da Monaco a New York e tutti in azienda, anche i tedeschi, comunicheranno in inglese. Oggi Random House è il più grande editore librario del mondo (The Book Sales Yearbook 2001-The Bookseller), ma incide solo per il 14% (1,85 milioni di dollari, + 9,3% nel 2000) sui ricavi di Bertelsmann («Publishers Weekly»; The Bookseller). Pochi anni fa questa percentuale era del 30% circa.

Qualche esempio italiano. I ricavi consolidati di Mondadori – il secondo gruppo editoriale del Belpaese, ma il primo come quota di mercato nel canale libreria e nella grande distribuzione (oltre 750 miliardi di ricavi della Divisione Libri) – hanno raggiunto, nel 2000, oltre 2.870 miliardi di lire di fatturato consolidato. Anche Mondadori è nato come editore di libri, per aggiungere alla sua attività originaria le riviste, la distribuzione e il retailing di libri e prodotti informatici, società che operano nel multimedia, in Internet e un poderoso complesso tipografico. Nelle banche dati finanziarie, però, il marchio Mondadori è classificato nella sezione «periodicals», e la Divisione Libri rappresenta circa il 26% del

fatturato, meno della metà di quello della Divisione Riviste (Milano Finanza; bilancio Mondadori).

Rizzoli, nata editrice libraria, è «diventata» già da parecchi anni RCS Libri, una divisione di RCS Editori (ramo della holding Hdp) che, grazie anche al controllo di vari quotidiani, è il principale gruppo editoriale italiano (consolidato del 2000, 3.396 miliardi di lire, +13,5%). Nel bilancio 2000 di RCS Editori, RCS Libri ha fatturato 517 miliardi di lire, pari a una quota del 15,2%; quota destinata ad aumentare nel 2001 (fino a 1.200 miliardi, dichiara RCS), dove saranno contabilizzate varie acquisizioni italiane ed estere, tra le quali quella di Flammarion (bilancio Hdp 2000).

Le attività di De Agostini sono sempre meno dedicate ai libri tanto che la holding di Novara si distingue per una singolare bizzarria: nel 2000 l'utile netto derivato in gran parte dalla cessione della partecipazione in Seat Pagine Gialle è stato di 3.430 miliardi, superiore addirittura al fatturato, 2.225 miliardi («la Repubblica»). Dove investirà tutti questi soldi, visto che libri e multimedia rappresentano solo il 5,4% dei ricavi?

Su un territorio contiguo, si nota l'ancor più ridotta incidenza di aziende, rami d'impresa, sussidiarie la cui attività sono i libri, all'interno delle grandi concentrazioni mediatiche internazionali: Simon & Schuster rappresenta il 3% del fatturato di Viacom; Vivendi Universal Publishing, la ex Havas, rappresenta solo l'8,3% del fatturato della casa madre Vivendi Universal; Time Warner Trade Publishing il 4,9% del fatturato di AOL Time Warner Inc.; percentuale che sarebbe un numero decimale se si considera che l'intera galassia AOL Time Warner ha fatturato oltre 36 miliardi di dollari nel 2000 (Hoover; Bloomberg).

Questo non vuol dire che il libro stia diventando una specie in via di estinzione. Anzi. Dovrebbe essere rassicurante sapere che gran parte dei giganti dei media reputino strategico e funzionale al proprio business avere il controllo di case editrici librarie. Però gran parte del business editoriale si gioca su quotidiani e periodici, forti dell'indotto pubblicitario e gli Stati Uniti – dove l'ideologia del profitto è più sentita – hanno venduto agli europei il meglio della loro editoria libraria. Possiamo quindi dire, senza trionfalismi, che il libro resta comunque, all'estero come in Italia, un attore, ma un attore non protagonista. È quindi comprensibile che parlare di «destino del libro» induca nell'editoria un sentimento ansioso che si esprime nei modi più vari: da quelli più innocui a gravi e poco comprensibili errori negli investimenti, soprattutto riguardo alle nuove sirene tecnologiche.

Alla prima categoria appartengono i mai sopiti amarcord sui valori dell'editoria-di-una-volta. Nel corso del 2001 le numerose celebrazioni di personaggi ed eventi editoriali sono spesso state accompagnate

da articoli e discorsi che hanno riconfermato quanto una parte dell'editoria e del giornalismo culturale si crogioli in una concezione superelitaria del libro, pronta a rispolverare la polemica sempreverde che contrappone gli editori-veri ai manager. Eppure, se guardiamo la storia recente, chi ha saputo esprimere solo le proprie doti intellettuali è stato spesso costretto a passare di mano la casa editrice, a cambiar lavoro o a chiudere. Su questa nostalgica *querelle*, che potrebbe essere archiviata una volta per tutte, grava un vizio di forma: il contesto editoriale è cambiato così profondamente negli ultimi vent'anni che oggi gli editori e i dirigenti editoriali sono, necessariamente, inequivocabilmente, sia intellettuali sia manager, indipendentemente dalla dimensione aziendale.

A questo proposito, una chiosa. Se è vero che si allarga la forbice tra le grandi case editrici e i medi e i piccoli editori, tanto che fra questi ultimi solo in pochissimi sono riusciti a crescere abbastanza per compiere il salto di categoria, è altrettanto vero che «crescere» (o, comunque, crescere molto) non è necessariamente un imperativo per restare sul mercato. Le case editrici di medio calibro hanno come obiettivo mantenere la posizione, tenersi stretti i lettori (ma anche gli autori, i consulenti, i redattori) e sfruttare le doti di una struttura più piccola per essere più veloci, creare prodotti nuovi con poco investimento, comunicare in modo più friendly con la stampa, affinare il ruolo di ricerca e di scoperta di nuovi autori – cercando di farli diventare best seller prima di farseli portar via da chi ha un portafoglio più ricco –, contrapporre la propria «personalità» alla crescente mancanza di immagine dei grandi marchi.

L'espansione può arrivare con un titolo particolarmente fortunato, ma è quasi come vincere la lotteria. Resta il «duro» lavoro creativo, fatto di progetti e di contatti, oltre a una gestione molto attenta dei costi e di quella quota, piccola, che si può dedicare agli investimenti. Anche fra medi e piccoli, dunque, l'editore (e l'editor) non può sottrarsi a competenze manageriali: la soglia di accesso al mercato rimane abbastanza bassa ma, rispetto agli scorsi anni, la richiesta di solidi programmi sia editoriali sia gestionali è una condizione imprescindibile per essere distribuiti e per trovare credibilità in libreria. Oggi, per quanto riguarda la media e piccola editoria, dal mercato si può uscire tanto velocemente (o restare ai margini) quanto facilmente ci si è entrati.

Torniamo alle questioni ansigene legate al «destino del libro». Il 2001 ha visto molte riflessioni e iniziative sul futuro digitale del libro e una radicale battuta d'arresto sul futuro del libro digitale: l'e-book – per adesso – ha fatto flop. Un flop annunciato da tempo, che l'editoria d'oltreoceano, e in misura minore quella europea, non hanno voluto vedere.

Alle varie, complementari interpretazioni (tutte le possibili va-

riazioni sul tema «non si può non esserci», usato d'impulso, senza prendere tempo) di una svista così clamorosa, ne aggiungiamo una che chiamiamo arbitrariamente «ansia del futuro».

Una decina di anni fa la guerra del Golfo segnò l'inizio di un periodo di profonda incertezza per l'editoria libraria e di una crisi conclamata per quella italiana in particolare. All'epoca l'industria informatica, in piena espansione con le prime generazioni di Pc, tirò fuori dal cappello il cd rom: fra editori e compact disc fu subito amore. Un po' forzato, a dire il vero, dal diktat «essere digitali», che arrivò qualche anno dopo accompagnato dalla malcelata minaccia che il libro cartaceo sarebbe diventato da lì a poco una cosa da museo.

All'inizio degli anni Novanta il cd aveva molte eccezionali qualità; piccolo e trasportabile, poteva raccogliere migliaia di pagine, permettere la ricerca full-text e altre meraviglie: era la strada che avrebbe portato il libro in un inimmaginabile futuro digitale e, soprattutto, aperto nuovi mercati. E qui sta il punto. Tra il 1990 e il 1995 il mondo del libro fu incantato dal verbo binario, e con l'evolversi della tecnologia i cd rom diventarono veicolo per nuove categorie di prodotti: gli ipertesti, la multimedialità e l'interattività. I mercati possibili si dilatavano, quasi quanto l'immaginazione. Umberto Eco si cimentava con grandi opere multimediali, «Medias» a Cannes era la fiera più esclusiva e selettiva. Però il multimediale non decollò: pensarlo e produrlo costava carissimo; i prezzi al pubblico erano decisamente fuori mercato; la ricezione, spesso, tutt'altro che intuitiva, per nulla interattiva e a volte inconcludente. Il successo arrivò subito per le banche dati come i repertori legislativi e normativi; ma il prodotto multimediale vero, l'ipertesto che doveva essere l'evoluzione del libro ebbe un'accoglienza e una diffusione molto al disotto delle aspettative.

Poi arrivò Internet, gratuito, multimediale, interattivo, un ipertesto dalle risorse praticamente infinite. E di fronte a qualcosa di così innovativo, né supporto, né prodotto, non paragonabile al cd rom, una seria riflessione sugli errori di valutazione del nascente mercato elettronico passò in secondo piano.

Internet ha facilmente alimentato l'illusione che ogni soluzione tecnologica potesse avere un mercato e visto che la tecnologia non è avara, il libro poteva avere un vero futuro, alternativo alla sua attuale natura cartacea. Da Amazon agli e-book, dai siti editoriali alla gestione e alle aste dei diritti d'autore on-line: in cinque anni l'editoria libraria si convinse, in un crescendo quasi senza limiti, di poter creare una sorta di mondo parallelo su Internet. Con nuovi prodotti e nuovi, vastissimi mercati.

Non è stata la crisi della borsa, l'esplosione delle *bubble share* (la cosiddetta bolla azionaria) e l'improvvisa sfiducia verso i titoli tecnologici a far chiudere una dopo l'altra gran parte delle librerie virtuali, a far

crollare, di colpo, i siti dedicati alla gestione e alla compravendita dei diritti o a far naufragare l'e-book, ma la palese insufficienza dei servizi e dei prodotti, l'incoerenza dei progetti, la mancanza di mercati reali, e business plan evidentemente basati sull'ottimismo.

Come è potuto succedere che una libreria virtuale sottostimi i costi della logistica, che una rights.com non si renda conto che editori e agenti non avrebbero mai gestito i diritti in maniera spersonalizzata? Come mai in pochi hanno detto subito che un libro elettronico è illeggibile, sia su un reader portatile sia sul più sofisticato degli schermi, perché la ricezione di un testo lungo, come la lettura di un libro, è legata ad altri usi, ad altre coordinate e ai limiti fisiologici dei nostri bulbi oculari?

Provocatoriamente, del flop degli e-book è più responsabile la parte «intellettuale» dell'editore che non quella «manageriale». La vertigine di diffondere i propri libri nell'universo mondo attraverso un click, il sogno di arrivare «direttamente» al lettore, e di risolvere per sempre il problema delle rese abbaglia più difficilmente uno spirito manageriale, abituato per formazione a far quadrare i conti e valutare i rischi. L'e-book è stato realizzato da informatici, ma seriamente incoraggiato dagli editori, e anche grazie a loro ha subito volteggiato senza paracadute.

Per concludere, il collasso, almeno temporaneo, di gran parte delle iniziative editoriali sul web e quello clamoroso del libro elettronico hanno forse un'origine lontana, quella prima ebbrezza che dieci anni fa colse l'editoria – in affannosa ricerca di nuovi prodotti e nuovi mercati – con i testi su cd rom. In effetti, il settore dell'editoria elettronica in Italia rappresenta un segmento di mercato pari a 623 miliardi con una crescita del 8,8%, costituito da prodotti che in larga parte sono supporti didattici allegati a libri (+34,5% nel 1999) o prodotti editoriali di varia natura venduti in edicola (in che percentuale sono giochi, software, immagini? quanti sono effettivamente riconducibili ai contenuti o all'idea di libro?). Resta da vedere perché quegli stessi cd non sono praticamente entrati, come prodotto autonomo, in libreria, e perché dopo anni li troviamo regolarmente come gadget a pagamento di questo o quel settimanale. In mancanza di un'indagine accurata, resta la constatazione che un mercato – per quanto contenitore di prodotti editorialmente diversi – si sia effettivamente creato (grazie anche al diffondersi dell'hardware nelle famiglie e nelle scuole), ma che il «lettore elettronico» con una sua completezza e consapevolezza non esista ancora.

È anche sulla scorta di queste considerazioni che possiamo interpretare il flop dell'e-book, almeno per come è adesso. Inoltre, suonava ben chiaro un campanello d'allarme: se il romanzo su cd rom non ha incontrato il favore del pubblico, perché avrebbe dovuto incontrarlo il suo analogo, l'e-book scaricabile dalla rete e leggibile sullo schermo di un computer?

È singolare, inoltre, che il crollo di borsa dei titoli tecnologici, il ridimensionamento dei siti, i flop di tecnologia legata alla rete siano stati descritti dalla stampa come «le false promesse di Internet», quasi esistesse un essere antropomorfizzato, imbonitore di folle e truffaldino. Internet, di per sé, è non umano, non parla e quindi non può promettere niente. Siamo noi che, con una capriola logica, gli attribuiamo questo genere di capacità. E siamo noi che dovremmo, dopo aver sperimentato il vero e l'illusorio della telematica, valutare caratteristiche, possibilità, specificità delle «nuove promesse di Internet» legate all'editoria: il Pod (Print-on-demand) e l'e-learning.

Il Pod si basa sulla stampa digitale, una tecnologia presente da una decina d'anni e sempre più usata dall'editoria libraria per le piccole tirature. Le macchine, però, sono state fino a ora molto ingombranti e molto care. Ma nel 2001 un brevetto americano ha ridotto il tutto alle dimensioni di una fotocopiatrice professionale con un prezzo di non molto superiore.

I vantaggi per editori e librai sarebbero parecchi. Non più libri fuori catalogo, soddisfazione delle richieste del cliente, assenza di rese, abbattimento dei costi di distribuzione. Tuttavia il Pod non è ancora decollato, per quanto più di un anno fa alcune grandi catene di librerie americane lo annunciassero come imminente.

I problemi sono molti e comprensibili. Innanzitutto è difficile valutare la dimensione del mercato potenziale: negli Stati Uniti uno studio di IDC lo valuta oggi oltre i 50 milioni di dollari e, in proiezione, 118 milioni di dollari nel 2003. Uno studio di Venture consulting – che tende però a mescolare il Pod, la stampa digitale e le pubblicazioni di autori a proprie spese – valuta oltre 50 milioni di euro le nicchie di mercato non coperte, come quelle degli scrittori poco conosciuti, le pubblicazioni universitarie e quelle professionali; senza dati sicuri, come capire se i costi di conversione e gestione del testo in un formato digitale *ad hoc* (o di conversione del testo in un formato digitale *tout court* per libri di oltre dieci anni), generalmente delegati ad aziende esterne, i costi di gestione dei diritti, l'acquisto e l'installazione delle macchine da stampa e rilegatura possono diventare un business? Per molti non si tratta di una scommessa ma di una realtà, tanto che persino Random House sta sviluppando un proprio progetto, anche se un mercato da 250 miliardi di lire è per l'editoria americana solo una piccola nicchia.

Rimane poi un problema, per così dire, di fantia-editoria. Su titoli fuori catalogo o praticamente non più distribuiti il vantaggio sarebbe evidente. Ma proviamo a immaginare le migliaia di titoli a rotazione molto bassa (non importa se in hard cover o in tascabile) presenti in libreria. Titoli, ad esempio, di cui si vende una copia l'anno, ma che sono giudicati importanti per l'assortimento. Si tratta, per il libraio, di un capitale im-

mobilitato e, per l'editore, di una forma di finanziamento (il titolo di fatto è venduto alla libreria). Se il mercato del Pod raggiungesse un volume d'affari importante sarebbe abbastanza naturale che i librai mandassero in resa quegli stessi titoli per chiederli in digitale quando necessario. Per adesso, prendiamo per buone le parole di Peter Olson, direttore generale di Random House, che in una recente intervista («Le Monde») ha dichiarato che se per l'e-book il rubinetto degli investimenti è chiuso, «Il print-on-demand comincia ad avere un impatto positivo, in termini di vendite addizionali, sui titoli dei nostri cataloghi. A breve, contribuirà positivamente ai nostri risultati». Come dire, non è fanteditoria. Almeno per adesso.

Ultima arrivata, ma non meno importante tra le nuove aree che interessano l'editoria del futuro è l'e-learning, l'apprendimento a distanza, che nel 2001 ha attirato come non mai l'interesse di editori, imprese e istituzioni nazionali e internazionali. Negli USA, pionieri nel campo anche perché oltre il 30% della popolazione (pari a 70 milioni) ha accesso a Internet, la domanda è in continua crescita: nel 2002 gli iscritti saranno 2,2 milioni, pari al 15% della popolazione scolastica di college e università. Le previsioni indicano un'espansione veloce e impressionante del giro d'affari: per il solo mercato consumer, che dovrebbe più o meno coincidere con l'on-line di didattica per scuole e università, la stima per il 2001 è di oltre 3 miliardi di dollari, cifra destinata a crescere di almeno il 25% all'anno per arrivare a 5,5 miliardi nel 2003 (Gartner) di cui 2,4 nella sola Europa (Idc). Alla seconda edizione del World Education Market di Vancouver, l'e-learning è stato l'argomento caldo, anche perché il mercato dell'educational è in crescita costante, con un giro d'affari stimato per il 2002 in oltre 90 miliardi di dollari. Di fronte a questi dati, sarebbe difficile negare che l'insegnamento a distanza potrebbe diventare il business di domani: da Pearson al MIT tutti i grandi editori di educational/testi professionali e molte tra le principali università stanno sviluppando e commercializzando programmi di formazione a distanza; l'Unione Europea ha varato un programma *ad hoc* con fondi e obiettivi da raggiungere per il 2003, si muovono anche le università italiane (già on-line e su TV da qualche anno il progetto Nettuno, gestito dal MURST e della Rai; altre iniziative sono nate nell'ateneo di Bologna e al Politecnico di Milano, solo per citarne alcune); il ministro Moratti pensa alla formazione on-line degli insegnanti e grandi aziende come Nestlé, Ibm, Procter & Gamble a quella del proprio personale.

I costi di produzione sono però molto alti e solo un giro d'affari come quello previsto potrà far diventare la formazione a distanza interessante e redditizia per le case editrici, tanto da metterle al centro di questo settore dell'industria dei contenuti. Inoltre, lo scarso livello di alfa-

betizzazione informatica italiana è un handicap; è difficile apprendere concetti difficili senza la presenza umana di un tutor e, in genere, il coinvolgimento dello studente on-line è minore. È probabile che i tempi non siano poi così maturi e sarebbe prudente smorzare i toni e verificare meglio le previsioni. Ma scuola e formazione possono contare su una necessità imprescindibile della società e su un incremento demografico inarrestabile. E l'editoria, forse tra qualche decina d'anni, potrà contare su nuove generazioni di lettori.

All'ultima Buchmesse è stato (momentaneamente) seppellito il libro elettronico per riconsiderare l'ipotesi di una vita ancora lunga per il libro cartaceo. Di fronte all'evidenza si è tornati con i piedi per terra. La girandola di illusioni, successi, promesse e fallimenti che ha scosso l'editoria in questi ultimi anni ha però dato l'opportunità di confrontarsi oggi con molti problemi di domani, tra i quali la gestione dei diritti su qualsiasi media, la crittizzazione dei contenuti, la necessità di un criterio più complesso e flessibile per la catalogazione, la gestione dei possibili bypass del sistema distributivo (con un rapporto diretto editore-lettore e autore-lettore) e soprattutto ha lanciato la parola d'ordine «digitalizzare tutto». Le grandi case editrici stanno già investendo in programmi e *data entering* per gestire tutte le risorse editoriali e far circolare nel modo più economico possibile dati, informazioni, materiale editoriale di qualsiasi genere. Vuol dire muovere i primi passi verso un modo diverso di pensare l'organizzazione interna e quindi lo stesso mestiere editoriale. Per adesso, quando ci sono, sono solo piccoli passi. Ma ci si augura che il processo sia in accelerazione per non farsi trovare impreparati quando si chiederà al mondo del libro di essere tecnologicamente adeguato e più reattivo, più veloce nel prendere decisioni e nel realizzarle. A guardar bene le idee di base e la tecnologia ci sono già. Il futuro, in fondo, è già passato.

Alti e bassi italiani

Passando dai bit agli atomi (di carta) e ai capitali (di danaro), nell'editoria italiana tra la fine del 2000 e la fine del 2001 l'attenzione si posa su pochi ma importanti avvenimenti, che potrebbero lentamente cambiare la scacchiera del mondo del libro, e sulla conferma di trend già in atto negli anni scorsi.

Il panorama, sostanzialmente, non è cambiato in nessun settore. Il gruppo Mondadori (con Einaudi), RCS Libri (Adelphi incluso), il gruppo Longanesi e, più distanziato, Feltrinelli erano e restano i protagonisti del mercato librario della varia (De Agostini e Giunti meritano un discorso a parte). Nell'editoria per ragazzi conducono Salani (gruppo Longanesi)

innanzitutto, seguita da Mondadori, Piemme e dalle sigle che fanno capo a RCS Libri, E.Elle e Dami-Giunti, quindi con quote nettamente minori Walt Disney e De Agostini. Nella scolastica, il gruppo Mondadori, RCS Libri e il gruppo Zanichelli sono i leader di mercato (con quote molto simili), seguiti a breve distanza da Paravia-Bruno Mondadori e, più distanziato, Petrini.

Se le posizioni all'interno del mercato non sono cambiate vistosamente, i grandi gruppi si sono impegnati in numerose acquisizioni, in Italia e all'estero, in dismissioni di rami di impresa e in chiusura di alcune attività. Le principali operazioni sono quasi tutte di natura libraria anche se numerose operazioni minori sono in campo extralibrario. Per molte, in maniera più o meno netta, l'obiettivo del digitale.

Questi i principali avvenimenti che riguardano l'editoria libraria:

Nel corso del 2000 RCS Editori e la controllata RCS Libri lanciano una robusta campagna di acquisizioni che continua nel 2001. Nel 2000 RCS Libri acquisisce il 51% di Marsilio e stringe una joint venture con Skira Editore (70-80 miliardi di fatturato previsti nel 2001) nell'editoria d'arte (entra con il 29% nella holding ginevrina Editions d'Art Skira con la prospettiva di portare le quote al 50%). Poi, a ottobre, per una cifra (misteriosa) compresa tra i 230 e i 400 miliardi di lire acquisisce il 77% di Flammarion, quinto gruppo editoriale francese (fatturato 2000: oltre 1,28 miliardi di franchi, +15,5%).

In agosto 2001, nuovo colpo di scena: RCS Editori cede a Feltrinelli, per 41 miliardi, la catena di librerie gestita da RCS Libri. Si tratta di 37 punti vendita che operano sotto i marchi Rizzoli, Rizzoli Store (franchising) e Finlibri con un fatturato di circa 70 miliardi e 2 miliardi di perdite. La catena Feltrinelli sale così a 97 punti vendita (compresi i 23 Ricordi Mediastore), un fatturato previsto per il 2001 di 500 miliardi, oltre 1.200 dipendenti, e diventa la più grande catena libraria italiana. Feltrinelli, chiusa a febbraio 2001 la libreria on-line Zivago (nata un anno e mezzo prima da una partnership con Kataweb-L'Espresso), in ottobre acquisisce una «quota strategica» di Apogeo, casa editrice di informatica che da un paio d'anni si occupa di formazione aziendale e universitaria.

Apogeo, a sua volta, ha fondato (ottobre 2001) insieme a Messaggerie Libri e Longanesi «Carta Digitale», una piattaforma digitale che si offre agli editori per sviluppare gli e-book e l'e-learning. Il gruppo Longanesi crede fermamente in Internet (con un originale sito dedicato alla scrittura e alla lettura) e nel libro elettronico; e manda avanti il progetto di cui è partner che dovrebbe essere attivo per la fine del 2001. Per il resto, il consueto understatement lascia intuire che i libri, e solo i libri, sono il core business del gruppo legato a Messaggerie.

Joint venture 50%-50% tra Mondadori e Random House per

conquistare la leadership nei mercati di lingua latina (luglio 2001). Al Grupo Editorial Random House Mondadori fanno capo Plaza y Janés per la Spagna (numero due dopo Planeta), Sudamericana per Argentina, Cile e Uruguay, Grijalbo per Messico, Columbia e Venezuela. Sede a New York (negli obiettivi anche la conquista del mercato di lingua spagnola in USA) e fatturato previsto di 100 milioni di dollari. Al timone Riccardo Cavallero, già responsabile di Grijalbo in Spagna e quindi dei libri Mondadori in Italia. L'iniziativa è molto significativa per il suo valore strategico. A settembre la joint venture rileva il 100% delle Ediciones Beascoa (260 novità l'anno, 1.200 titoli in catalogo, licenza Disney e Fisher Price per le edizioni in lingua spagnola, leader in Spagna e America Latina nell'editoria per ragazzi). In maggio inizia il ridimensionamento di tutti i siti Bol di Random House: in Italia Bol è una joint venture con Mondadori ed è integrata nelle attività del club Mondolibri. In ottobre dalla partnership con e.Biscom nasce Academy 365 (controllata al 50% da Mondadori Informatica e al 50% da e.BisMedia) per sviluppare programmi di e-learning per aziende e università in banda larga.

La plusvalenza di oltre 3.000 miliardi realizzata da De Agostini (libri e multimediale rappresentano solo il 5,4% dei ricavi) con la cessione di Seat Pagine Gialle a Telecom crea un caso nell'editoria italiana. In un'intervista al «Sole 24 ore» Marco Drago ha detto che i soci sono intenzionati a lasciare gran parte di queste risorse all'interno del gruppo e che «più o meno la metà delle disponibilità finanziarie, 1.500-2.000 miliardi, sarà dunque dedicata nell'arco di più anni a sviluppare le attività per così dire tradizionali, ma ci sarà spazio per produzione cinematografica, sport, cartoon, a livello internazionale, light entertainment e cinema nazionale per i singoli mercati». La caccia al business è iniziata in sordina con l'acquisizione lo scorso settembre (per 34 miliardi) del 60% di Elea; obiettivo, quello di diventare leader nella formazione professionale scavalcando Ipsosa e Giuffré.

Non è evidente, ma per Giunti il libro è ancora un elemento importante, anche se marchi storici come Bemporad, Barbèra e la piccola Zan-zibar non saranno più sostenuti. Nei libri il focus è sui marchi Giunti (soprattutto la scolastica per le elementari), Demetra e sulle librerie Demetra che hanno realizzato 115 miliardi di fatturato nel 2000. Il resto dell'attività sono le Industrie Grafiche (45 miliardi) e varie imprese nel multimediale, nella formazione, nella consulenza aziendale e nell'e-learning. In progetto, in joint venture con il gruppo Monti, canali tematici per la tv satellitare.

Nella media come nella piccola editoria, le sigle consolidate sono quelle di sempre, con qualche passista che anno dopo anno quadagna qualche punto nel fatturato, forte di un catalogo sempre più grande o di un ben concepito progetto di riposizionamento.

Nella media editoria bisogna citare innanzitutto Sellerio, uno dei pochi ex piccoli che ha definitivamente compiuto un salto di categoria; Baldini & Castoldi, marchio un po' appannato ma sempre presente; molto attivo Laterza, anche con progetti di promozione della lettura (i Presidi del libro) nel quale sta coinvolgendo altri editori; il gruppo il Saggiatore; il gruppo editoriale Motta, che prosegue nello sviluppo di iniziative Internet, soprattutto nell'area educational; EDT che continua l'espansione nelle guide turistiche rimanendo indipendente, ma inserita a pieno titolo nel nuovo network internazionale di Lonely Planet Europe; Cortina, Il Mulino, Garzanti, Marsilio, Bollati Boringhieri ed altri.

Nella piccola editoria le sigle del 2001 sono E/O, Fanucci (sempre più orientato alla qualità), Fazi, Minimum Fax nell'area romana, Marcos y Marcos, Iperborea, a Milano.

I premi e i premiati 2001

- ACQUI STORIA. Sezione storico-scientifica: Mark Mazower, *Le ombre dell'Europa. Democrazie e totalitarismi del xx secolo* (Garzanti). Sezione storico-divulgativa: Alfio Caruso, *Italiani dovete morire* (Longanesi).
- ALASSIO 100 LIBRI. Un autore per l'Europa: Bruno Arpaia, *L'angelo della storia* (Guanda). Un editore per l'Europa: casa editrice UTET.
- BALZAN. Sezione Storia e critica letteraria dal XVI secolo a oggi: Marc Fumaroli.
- BAGUTTA. Serena Vitale, *La casa di ghiaccio* (Mondadori). Sezione Opera Prima: ex aequo, Luigi Guarnieri, *Atlante criminale* (Mondadori); Silvia Di Natale, *Kuraj* (Feltrinelli).
- BANCARELLA. Andrea Camilleri, *La gita a Tindari* (Sellerio).
- BOOKER PRIZE FOR FICTION. Peter Carey, *True History of the Kelly Gang*, (Faber and Faber).
- CALVINO. Enrico Buonanno, *Piccola serenata notturna* (inedito).
- CAMPIELLO. Giuseppe Pontiggia, *Nati due volte* (Mondadori).
- PIERO CHIARA. Gianni Celati, *Cinema naturale* (Feltrinelli).
- GIOVANNI COMISSO. Finalisti per la Narrativa: Alberto Ongaro, *Il segreto dei Segonzac* (Piemme); Roberto Pazzi, *Conclave* (Frassinelli); Helga Schneider, *Lasciami andare, madre* (Adelphi). Per la Biografia: Peter Ackroyd, *Thomas More* (Frassinelli); Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile* (Mondadori); Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette* (Bollati Boringhieri).
- ENNIO FLAIANO. Michel Desbordes, *L'offerta* (Mondadori); Patrick McGrath, *Martha Peake* (Bompiani); Roberto Pazzi, *Conclave* (Fras-

sinelli). Per la sezione Poesia: Charles Tomlinson. Vincitore premio SuperFlaiano: Roberto Pazzi.

GONCOURT 2001. Jean-Christophe Rufin, *Rouge Brésil* (Gallimard).

GRINZANE CAVOUR. Narrativa italiana edita: Giuseppe Bonura, *Le notti del Cardinale* (Nino Aragno); Manlio Cancogni, *Il Mister* (Fazi editore); Diego Marani, *Nuova grammatica finlandese* (Bompiani). Narrativa straniera tradotta e pubblicata in Italia: Chaim Potok, *Il principio* (Garzanti); Amin Maalouf, *Il periplo di Baldassarre* (Bompiani); Antonio Skàrmeta, *Le nozze del poeta* (Garzanti). Sezione Internazionale «Una vita per la letteratura»: Doris Lessing. Premio speciale: Toni Morrison. Premio autore esordiente: Richard Mason, *Anime alla deriva* (Einaudi). Premio di traduzione: Umberto Gandini. Premio «Civiltà dell'Editoria»: Hans Magnus Enzensberger.

EUGENIO MONTALE. Traduttore straniero: Mladen Machiedo. Libri editi: Silvia Bre, *Le barricate misteriose* (Einaudi).

NOBEL PER LA LETTERATURA. V. S. Naipaul.

NONINO 2001. Premio Internazionale: Ngugi Wa Thiong'go. Premio Internazionale a un maestro del nostro tempo: Raimundo Panikkar. Premio a un maestro italiano del nostro tempo: Suso Cecchi D'Amico.

PEN CLUB. Giuseppe Pontiggia, *Nati due volte* (Mondadori).

PROCIDA-ISOLA DI ARTURO-ELSA MORANTE. Gilberto Sacerdoti, *Vento vento* (Einaudi). Sezione Opera prima: Paola Pitagora, *Fiato d'artista* (Sellerio). Saggistica: Francesco Durante, *Italo Americana* (Mondadori). Traduttori: Camilla Salvago Raggi, *Suspense*. «All'Isola»: Giovanni Mariotti, *Creso* (Feltrinelli).

PULITZER. Michael Chabon, *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* (Random House). Traduzione italiana: *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay* (Rizzoli).

RAPALLO-CARIGE. Paola Mastracola, *La gallina volante* (Guanda). Vincitrice Premio speciale della giuria: Elena Gianini Belotti, *Voli* (Feltrinelli). Opera prima: Caterina Bonvicini, *Penelope per gioco* (Einaudi).

STREGA. Domenico Starnone, *Via Gemito* (Feltrinelli).

VIAREGGIO - RÈPACI. Per la Narrativa: Niccolò Ammaniti, *Io non ho paura* (Einaudi). Per la Saggistica: Giorgio Pestelli, *Canti del destino* (Einaudi). Per la Poesia: Michele Ronchetti, *Verbale* (Garzanti).

ALMANACCO RAGIONATO
DELLE CLASSIFICHE
I successi non si
assomigliano mai
di Giuseppe Gallo

A farla da padrone nelle classifiche dei più venduti non è il romanzo d'intrattenimento americano, bensì una narrativa, per lo più europea, non insensibile ai problemi di tecnica espressiva e di strutturazione del racconto. Ma la vera novità è rappresentata dal ritorno di interesse per la saggistica politica (L'odore dei soldi di Travaglio e Veltri e Scontro finale di Vespa) e dal largo successo di una saga fiabesca destinata agli adolescenti (Harry Potter). Comunque sia, le predilezioni del grande pubblico sembrano rivolte alle varianti del moderno romanzo d'avventure e di ambientazione storico-fantastica.

Non c'è soltanto Camilleri a tenere testa agli scrittori di vasta notorietà internazionale. Nella stagione 2000-2001 ben quattro titoli italiani figurano nella top ten dei libri più venduti: un *exploit* che concorre a smentire il luogo comune secondo cui il mercato dei successi sarebbe per sua costituzione viziato dallo strapotere della narrativa angloamericana. Alla prova dei fatti i lettori si dimostrano tutt'altro che pregiudizialmente ostili alle opere dei loro connazionali. Anzi.

Certo, i sempre più pervasivi processi d'internazionalizzazione influenzano in maniera rilevante le abitudini di lettura, e non potrebbe essere altrimenti. Ma questa circostanza non costituisce di per sé un motivo di apprensione e tanto meno rappresenta una conseguenza delle logiche di marketing che l'industria editoriale ha introdotto nelle sue scelte strategiche. Fin dalle origini, infatti, il romanzo in Italia è stato in larga misura un prodotto d'importazione, e ciò prima di ogni altra cosa per la diffidenza che i nostri letterati hanno storicamente manifestato nei confronti di questo genere.

Piuttosto, sarà utile verificare quali tra le linee di tendenza della produzione straniera incontrano il gradimento dei nostri lettori. E allora si potrà rimanere stupiti nel constatare che il grande assente nelle posizioni di vertice della rassegna riassuntiva dei successi dell'annata appena trascorsa è per l'appunto il romanzo d'intrattenimento nordamericano. La palma d'onore se l'aggiudica in maniera inequivocabile la narrativa europea, che si impadronisce di sei posizioni su dieci (i risultati analizzati

sono quelli dell'Istituto Cirm pubblicati settimanalmente sul quotidiano «la Repubblica» dall'8 settembre 2000 al 27 luglio 2001).

Ma vediamo l'elenco. Al primo posto s'insedia *Codice a zero* dell'inglese Ken Follett con 890 punti; al secondo posto *L'odore dei soldi* di Marco Travaglio e Elio Veltri, 808 punti; al terzo, con 787 punti, *Baudolino* di Umberto Eco. Seguono *Il diavolo e la signorina Prym* del brasiliano Paulo Coelho, 732 punti; *Le rose di Ataca* del cileno Luis Sepúlveda, 726 punti; *La scomparsa di Patò* di Andrea Camilleri, 615 punti; *Rispondimi* di Susanna Tamaro, 514 punti, *Harry Potter e la pietra filosofale* della gallese Joanne Kathleen Rowling, 500 punti; *I figli del Nilo* del sudafricano Wilbur Smith, 489 punti; e infine *L'ignoranza* del ceco Milan Kundera, 433 punti.

Numeri alla mano, a farla da padrone – come si vede – è una narrativa non insensibile ai problemi di tecnica espressiva e di strutturazione del racconto. A sorreggere l'impianto genetico di questi testi è una preoccupazione di originalità individuale, che li rende molto diversificati gli uni rispetto agli altri, non semplicisticamente riconducibili a un unico standard interpretativo. È vero che la leadership se la spartiscono, in gran parte, i frequentatori abituali delle classifiche mondiali. Figure divistiche e arcinote, che si rincontrano puntualmente anno dopo anno: Ken Follett, Sepúlveda, Coelho, Wilbur Smith e vi si potrebbero aggiungere gli altri che si assestano nelle posizioni appena più basse.

Certamente, questa assiduità è l'esito di una concezione spregiudicatamente funzionale della letteratura, intesa come attività artigianale volta a soddisfare i bisogni di ricreazione fantastica dei lettori, ottenendone in cambio un consenso calcolabile in termini quantitativi. Ma bisogna pure riconoscere qualche merito a chi sa rinsaldare annualmente con una proposta nuova i rapporti di fedeltà con un'utenza tanto estesa da coprire tutto il pianeta acculturato: se non altro si tratta di una dote non molto comune, di cui finora ha dato prova un numero ristretto di autori. Semmai sarebbe da augurarsi che di scrittori così ce ne fossero molti, in modo da garantire quel pluralismo che costituisce l'essenza di una democrazia culturale compiuta.

D'altro canto, il panorama che si offre all'esame presenta elementi di novità non secondari, quali il ritorno di interesse per la saggistica politica e il largo successo di una saga fiabesca destinata a un pubblico di adolescenti. Inoltre è doveroso distinguere il differente orientamento che nei confronti del mercato assumono gli autori contemplati. Gli esiti commercialmente rilevanti dei libri di Eco, della Tamaro e di Kundera sono bensì il frutto di una disponibilità al colloquio con larghe fasce di destinatari che si esprime anzitutto nella scelta di un linguaggio discorsivo. Ma, nella difformità delle loro fisionomie, i tre autori si candidano anzitutto a eredi di un patrimonio universale di valori morali ed

estetici: li possiamo considerare sostenitori di un umanesimo disincantato e disilluso, che nello scoramento seguito al crollo delle ideologie si propone come punto di riferimento privilegiato tra i conflitti del presente e dell'esistenza, tanto più stabile in quanto vaccinato contro i pericoli dell'infervoramento collettivo.

Una fotografia attendibile degli orientamenti dei lettori richiede però di verificare i risultati anche sotto altre prospettive. Vediamo che cosa succede se sommiamo i punteggi degli eventuali titoli plurimi di un medesimo autore. La graduatoria così ricomposta è la seguente: Camilleri balza al primo posto con 1.530 punti, 6 libri e 28 presenze complessive. Largamente distanziata, la Rowling si afferma al secondo posto con i 1.066 punti e le 30 presenze delle quattro puntate della serie di Harry Potter. Con un solo volume Ken Follett guadagna un egregio terzo posto, insidiato da Travaglio che con *L'odore dei soldi* e *La repubblica delle banane* sale a 853 punti e 11 presenze. Quindi Eco, Coelho e Sepúlveda, tutti e tre con un solo libro, incalzati da Wilbur Smith (ottavo con due titoli, 529 punti e 9 presenze), Graham Grisham (nono con due titoli, 517 punti e 10 presenze) e Franck McCourt (decimo, anche lui con due titoli, 515 punti e 10 presenze).

La *top ten* così rielaborata offre una più conforme misura dell'entusiastico consenso che anche in Italia sta ottenendo la saga di Harry Potter: indubbiamente uno dei casi dell'anno. Inoltre rende più adeguatamente ragione dell'incredibile favore con cui continua a essere accolta la sempre più prolifica produzione di Camilleri: ignorando riedizioni e ristampe, parliamo di una media di due-tre novità all'anno.

Il fatto è che ogni considerazione critica fondata sulle informazioni offerte dalle classifiche librerie deve tenere conto di un'imperfezione di fondo dovuta al forzato utilizzo di criteri relativistici di compilazione. Nell'impossibilità di disporre di dati oggettivi quale il numero effettivo delle copie vendute, le classifiche vengono elaborate – è sempre opportuno ricordarlo – in base ai risultati dei rilevamenti statistici compiuti in un numero rappresentativo di librerie, con l'assegnazione di cento punti al titolo più venduto della settimana e agli altri di un conseguente punteggio inferiore. In linea di massima, a venire enfatizzata è la *performance* dei libri dal fiato più largo che raggiungono il loro target su una distanza medio-lunga: spesso più lenti nella conquista delle posizioni di testa, permangono però in classifica per un numero maggiore di settimane. Per contro, rischia di risultare sottostimata la forza di persuasione dei titoli che all'opposto sembrano correre in velocità, nel tentativo di fare subito fatturato per poi agevolare il ricambio delle proposte.

Il difetto di valutazione può essere parzialmente corretto rielaborando i risultati secondo un'altra angolazione ancora: la media dei punti conseguiti. Proviamo dunque a dividere il punteggio complessivo per il

numero delle presenze settimanali: rispetto a quelli appena passati in rassegna, gli equilibri risultano quanto mai variati. Con una media di 89,7 punti a settimana s'installa prepotentemente al primo posto *L'odore dei soldi*, seguito a distanza da *Atlantide* di Clive Cussler con una media di 72,4 e *L'ignoranza* di Kundera a 72,16. Quindi *L'ultimo distretto* di Patricia Cornwell (71,4); *I figli del Nilo* di Wilbour Smith (69,85), *Le rose di Ataca* di Sepúlveda (66), *Baudolino* di Eco (65,5), *Rispondimi* della Tamaro (64,25), *Codice a zero* di Follett (63,57), *La tempesta del secolo* di Stephen King (63).

La graduatoria così ottenuta rispecchia in maniera più congruente l'effettivo segmento di mercato ricoperto dalla produzione nordamericana, che pure si deve accontentare di uno *score* non eccelso. Ma, soprattutto, dà maggiore risalto a quello che è stato il fenomeno più reboante dell'anno in Italia: il libro su Berlusconi di Travaglio e Veltri, che ha miracolosamente portato ai vertici delle classifiche una sigla storica della sinistra, risorta dopo una dolorosa fase di ristrutturazione, gli Editori Riuniti.

Certo, la fortuna di *L'odore dei soldi* è dovuta in primo luogo alla campagna propagandistica che gli ha assicurato un promoter d'eccezione quale è l'indiviolato Daniele Luttazzi, volgare e insopportabile quanto si vuole ma abilissimo nel comunicare alle platee. La sua attualità sta nell'aver riassunto in maniera documentata i principali sospetti sull'operato imprenditoriale dell'attuale presidente del Consiglio: dagli interrogativi sulle origini dei primi finanziamenti della Fininvest alle false fatture di Publitalia, arrivando fino ai rapporti con il boss mafioso Vittorio Mangano e all'irrisolto conflitto di interessi che soggiace fra l'altro alla cosiddetta legge Tremonti.

In realtà, i due autori non aggiungono molto a quanto già si sapeva. Non solo per la difficoltà oggettiva di raccogliere informazioni riservate, ma soprattutto perché gli intenti che li hanno mossi non sono tanto quelli della cronaca storica o dell'inchiesta giornalistica, quanto piuttosto quelli della pamphlettistica militante protesa a intervenire nel dibattito in corso richiamando i lettori alla necessità di una esplicita presa di posizione. E sotto questo profilo il libro non solo ha raggiunto, ma ha largamente superato il proprio obiettivo, anche grazie all'animoso clima della concomitante campagna per le elezioni politiche.

A partire dall'ottobre 2000, quando viene resa ufficiale la candidatura di Francesco Rutelli ad avversario del leader del Polo, la contesa politica torna infatti a egemonizzare l'attenzione dei media e dell'opinione pubblica. I riscontri sul piano librario non sono mancati. A riprova basta citare il dignitoso terzo posto che, con 396 punti, Bruno Vespa si è aggiudicato raccontando in *Scontro finale* i retroscena di un «duello» a distanza di grande fascino spettacolare. Naturalmente, né il libro di Trava-

glio né quello del giornalista RAI possedevano le energie per avviare un serio esame di coscienza collettivo sulle sorti del paese. Nondimeno, l'ampiezza del loro consenso dimostra che il pubblico dei successi è ben ricettivo di fronte a una qualificata saggistica d'attualità che affronti le grandi tematiche della vita consociata senza inclinazioni dottorali. D'altronde, è proprio in quest'area merceologica che gli italiani escono da sempre vincenti sui concorrenti d'oltralpe e d'oltreoceano. La ragione può essere rintracciata nella provenienza giornalistica degli autori, abituati a una prosa vivacemente discorsiva, modellata sulle forme del parlato, e formati a uno spirito di servizio che li induce a non perdere di vista la chiarezza espositiva.

Più che mai, però, nella saggistica di massa gioca un ruolo importante la capacità di cogliere i temi del momento, che galvanizzano e dividono la coscienza collettiva. La popolarità televisiva può agire da volano, ma da sola non è in grado di garantire il successo e tanto meno ne costituisce un requisito indispensabile. E ne abbiamo la conferma. Da un lato, la diffusa ansia per i rischi sottesi ai processi di globalizzazione porta in posizioni di tutto rispetto il voluminoso *No logo* di Naomi Klein (174 punti e 4 presenze), popolarissima negli Stati Uniti come articolista del «New York Times» ma ignota al pubblico italiano. Dall'altro, invece, il pur prevedibile effetto di trascinamento non riesce a far decollare *La repubblica delle banane*, il libro inchiesta che Travaglio ha scritto insieme al collega dell'«Espresso» Pietro Gomez e che, con due presenze, non supera i 45 punti. L'argomentazione non è più fragile del testo precedente. Ma il tema trattato, le malefatte impunte della classe dirigente italiana della prima e della seconda Repubblica, risulta di più fiacco impatto in un periodo in cui si è ormai affievolito il senso di sdegno che nel decennio scorso aveva fatto seguito alle indagini intorno a Tangentopoli.

Ma nel settore della saggistica c'è un altro risultato apprezzabile: ed è il quindicesimo posto nella graduatoria generale dei titoli di *Non siamo capaci di ascoltarli. Riflessioni sull'infanzia e l'adolescenza* di Paolo Crepet (372 punti, 9 presenze). Anche qui ci troviamo di fronte a un prodotto che trae vantaggio dalla notorietà dell'autore, psichiatra di grido, onnipresente sulla stampa e nei *talk show* televisivi. L'agile libretto sa però rispondere con un linguaggio confidenziale e brillante a una delle esigenze primarie del mondo contemporaneo: e cioè il recupero, invocato da più parti, di una funzione «forte» del ruolo di genitore ed educatore. Al di là di talune generalizzazioni sociologiche, Crepet a questo riguardo fornisce in primo luogo ai lettori maschi alcuni utili criteri di orientamento pratico, contribuendo a contrastare quella «vergogna» di essere padri che nell'era postsessantottina ha soppiantato con molti danni l'autoritarismo patriarcale. L'accento batte sullo spirito di autonomia, inteso come scopo primario dell'atto educativo, tuttavia non per giustificare il

permissivismo pseudolibertario, ma per incoraggiare i genitori a un'assunzione di responsabilità di fronte ai propri figli, da esercitare secondo i modi suggeriti da un buon senso problematico e insieme operativo.

Quanto alla narrativa, le predilezioni del pubblico sembrano rivolte alle diverse varianti del moderno romanzo d'avventure, di ambientazione storica o fantastica. Il fattore unificante di questi testi è costituito dall'articolata struttura fabulatoria, che si dispiega in un intreccio complicato di piani temporali e filoni narrativi per una quantità di pagine significativa: si va dalle 408 di *Codice a zero* alle 654 di *I figli del Nilo*. In mezzo vi troviamo *Che paese l'America*, 441 pagine; *Baudolino*, 526; *Atlantide* di Clive Cussler, 576; *Harry Potter e il calice di fuoco*, 604. Romanzi lunghi, insomma, che al centro delle loro storie collocano protagonisti dalla fisionomia corposa, delineata a tutto tondo: eroi tormentati della modernità, sospesi tra la pulsione ad agire e il bisogno di sostare a riflettere.

Certo, rispetto ai precedenti remoti, questi racconti sono percorsi da una maggiore inquietudine angosciosa: in un universo sempre più fluttuante e incerto, non è tanto facile continuare a coltivare il mito ottimistico del *self made man*, che l'avventura letteraria si era incaricata di divulgare nella sua genesi ottocentesca. La lezione della storia ha il suo peso, ed è lì ad ammonire che il più delle volte colui che parte svantaggiato nella competizione sociale non riesce a rimontare l'handicap iniziale. Ciò nonostante, la sostanza positiva del messaggio non viene revocata in dubbio: in definitiva, la parabola narrativa di questi personaggi acquista un senso dal fatto che costoro hanno imparato che a ognuno è data l'opportunità di affermare la propria presenza nel mondo. Ciò che importa è non dichiararsi sconfitti a priori di fronte agli ostacoli e alle trappole di cui il destino lastrica il nostro cammino. La via d'uscita del resto non è molto lontana: basta cercarla dentro di noi, disponendosi ad ascoltare la propria coscienza. Solo così ci si potrà emancipare dal condizionamento dei comportamenti abitudinari e delle norme tramandate.

Detto questo, bisogna aggiungere che le differenze non potrebbero essere più marcate: del resto, diversi sono i sottogeneri di riferimento, e cioè l'orizzonte sul quale i libri devono essere valutati. Nel movimentato *Codice a zero* Ken Follett ritorna agli schemi intricati e intriganti della *spy story*, focalizzando l'attenzione su un tema di grande presa sull'immaginario collettivo: la conquista dello spazio. Siamo nel pieno della Guerra Fredda, e USA e URSS si contrappongono nel tentativo di affermare una supremazia scientifica e politica sul pianeta. La ricostruzione degli avvenimenti legati al lancio dell'Explorer I, il primo satellite americano, rimane però sullo sfondo del racconto per portare in primo piano i conflitti interiori con cui deve fare i conti il protagonista nel tentativo di recuperare la memoria perduta e riprendere possesso della propria incerta identità.

Dopo l'ambientazione contemporanea del *Pendolo di Foucault* e quella barocca di *L'isola del giorno prima*, Eco torna invece al mondo medievale: l'universo ecclesiastico che con i suoi contrasti interni aveva fatto da sfondo al *Nome della rosa* cede però il posto al mondo laico dei comuni e della corte imperiale di Federico Barbarossa. Sapientemente orchestrato in una complessità di piani narrativi, il romanzo attinge simboli e moduli ai più disparati repertori letterari di derivazione colta e popolare: il dialogo filosofico, le cronache, i bestiari, le rappresentazioni sacre, i cantari, il giornale di viaggio. Ma nella sua impostazione di fondo si presenta anzitutto come una biografia avventurosa, in cui il personaggio che ha vissuto le vicende le racconta commentandole con il senno di poi e le manipola suscitando un insieme di interrogativi sulla sua attendibilità. A venire tratteggiato, in sostanza, è un elogio della fantasia creativa, della menzogna fertile e immaginosa che restituisce un senso all'esistenza. Ed è questa attitudine a mentire che consente al protagonista di sopravvivere superando gli scogli che incontra nel suo girovagare in lungo e in largo per il mondo, tra battaglie, sangue e chimere. Lo stile adottato è, secondo le convenzioni letterarie, quello della commedia, con il riuso colto delle forme «basse» del parlato e una calcolata disponibilità al *pastiche* che però salvaguarda la chiarezza di lettura.

Per parte sua, la Rowling si affida invece ai moduli del romanzo di formazione proiettandoli nella dimensione del meraviglioso. Tra figure fantastiche e inverosimili epifanie, la fiaba di Harry Potter contrappone con felice intuizione due mondi paralleli e opposti: da un lato, la deprimente quotidianità dell'ambiente familiare in cui il piccolo protagonista si è trovato a vivere dopo la morte dei genitori e, dall'altro, la seducente riservatezza di un'improbabile scuola di magia, nascosta agli sguardi dei profani. I presupposti di un successo tanto clamoroso si trovano anzitutto qui: in questa onirica trasfigurazione del desiderio di fuga dalla realtà abitudinaria, per ritornarvi armati di maggiore sicurezza dopo avere soggiornato in un altrove in cui è dato rigenerarsi ed essere se stessi. Scandita dai ritmi dell'anno scolastico, la storia è passibile di diversi sviluppi; la sua tenuta dipende prima di ogni altra cosa dall'abilità che l'autrice saprà dimostrare variando di libro in libro le costanti narrative, secondo i procedimenti consueti della produzione in serie.

D'altra parte, l'avventura letteraria distesamente strutturata soddisfa soltanto una parte dei bisogni del pubblico. Il lettori manifestano di apprezzare anche una narrativa di indole opposta, che ha i suoi punti di forza nella maggiore leggerezza di struttura e nella rapidità di movimenti consona alla misura breve del racconto o dell'apologo. Potremmo definirla una narrativa di ritratti, che tende a puntare i riflettori sulla fisionomia di un solo personaggio, schizzata con taglio ellittico, secondo procedimenti cinematografici.

Anche in questo ambito peraltro si collocano testi diseguali per ispirazione e pregio estetico. Coelho ripropone gli schemi collaudati del suo minimalismo pensoso per ribadire un messaggio di apertura ottimistica volto a riscoprire nell'interiorità dell'individuo le forze cosmiche della vita. Mentre Sepúlveda nelle microstorie di *Le rose di Ataca* sembra inneggiare a una sorta di speranza laica, raccontando la parabola di uomini sconosciuti e quasi sempre perdenti che però hanno saputo compiere un gesto di coraggio opponendosi agli arbitrii e alle ingiustizie del potere.

In *Rispondimi* la Tamaro scandaglia invece miserie e virtù della condizione umana, dando voce a un riscoperto spirito religioso di segno cattolico. Gli episodi si susseguono in maniera incalzante, in una drammaticità di ascendenza melodrammatica: ecco, nel primo racconto, le disgrazie di una bambina ipersensibile che dopo la morte della madre prostituta è precocemente costretta a confrontarsi con il cinismo degli adulti; nel secondo, le ansie di vendetta di una donna che per quarant'anni ha vissuto al fianco di un marito che la maltrattava e che le ha ucciso il figlio; nel terzo, i pentimenti di un uomo che in preda a un raptus di gelosia uccide la moglie di cui è innamorato. Lo scopo è far affiorare per contrasto l'eterna attualità dell'insegnamento biblico che proprio nel buio atroce della disperazione invita a rivolgere il pensiero a Dio, cui è indirizzata l'invocazione del titolo, a metà strada tra l'innocente grido di protesta e l'umile supplica.

Infine un altro italiano, Tabucchi. Sorprendentemente al dodicesimo posto della classifica generale per titoli con 399 punti, *Si sta facendo tardi* è un libro ostico, aristocraticamente disadorno e sprovvisto di elementi di facile *appeal*, che ripropone le forme anacronistiche di un genere di grande tradizione letteraria: il romanzo epistolare. Con la libertà d'invenzione che la scelta compositiva gli assicura, l'autore divaga tra atmosfere evocative e intimismo meditabondo, dando prova di una non comune abilità stilistica. Siamo nell'ambito di una aggiornata prosa d'arte, che si traduce in un linguaggio dimesso ma studiatissimo: una sorta di parlato sublime. Il destinatario elettivo è naturalmente il pubblico colto, di formazione umanistica: anch'esso, dopo tutto, costituisce una nicchia di mercato, una delle più ricettive. È anche quella più snob, sempre pronta a proclamarsi indifferente alla politica dei best seller. Ma questo poco importa, in una logica commerciale.

DIARIO MULTIMEDIALE Verso l'integrazione tra tecnologie e editoria

di Cristina Mussinelli

Se l'anno scorso il concetto chiave per esprimere il tormentato percorso dell'editoria dagli atomi ai bit poteva essere sintetizzato con l'espressione «oggi l'editore deve saper diversificare la propria offerta e padroneggiare tutte le nuove tecnologie digitali», quest'anno il motto che identifica la nuova editoria è il cross media publishing. Non più la capacità di fronteggiare l'innovazione tecnologica nei diversi media e supporti (e-book, Internet, print on demand, cd) ma l'esigenza di gestire i contenuti della casa editrice in vista di una pubblicazione su media diversi.

L'euforia che negli ultimi anni si è manifestata nei confronti di tutto ciò che poteva essere classificato con le generiche etichette di new economy e nuove tecnologie sembra essere definitivamente scemata. Il 2001 si è configurato – al di là dei clamorosi pessimi risultati dei titoli tecnologici sulle borse mondiali – come un anno di riflessione, di allentamento dei frenetici ritmi di cambiamento, di analisi critica della sperimentazione di nuovi modelli di business.

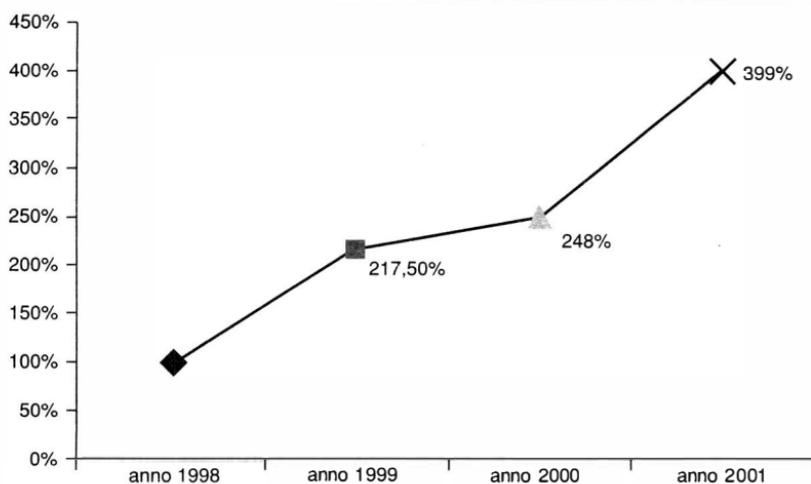
Quest'atmosfera d'attesa ha avuto le sue ripercussioni anche nel mondo editoriale pur con dei distinguo dovuti alla particolare situazione del settore. Le case editrici – soprattutto italiane – da un lato si sono, infatti, dimostrate nel complesso piuttosto restie a buttarsi a capofitto nel nuovo scenario competitivo e dunque sono rimaste parzialmente indenni dalla crisi di cui si diceva, proprio perché le scelte di investimento sono state abbastanza caute. D'altro canto nel mondo editoriale si sta vivendo, proprio in quest'anno, un rinnovato ottimismo nei confronti delle varie opportunità offerte dall'innovazione tecnologica. La spinta in alcuni casi è di natura endogena: è proprio dall'interno delle case editrici che comincia a manifestarsi l'esigenza di un cambiamento metodologico. I concetti d'uso e di gestione dell'informazione in formato digitale si stanno diffondendo, almeno come ipotesi progettuali, anche all'interno delle case editrici. Non sempre è chiaro in quale direzione ci si debba muovere e quali siano le soluzioni tecnologiche e organizzative da adottare, tuttavia un fatto è certo: l'idea che si possa pubblicare su media diversi, senza dover rifare tutto il

lavoro dal principio, ogni volta che si voglia uscire su un supporto differente, comincia a essere presa in considerazione in modo più concreto.

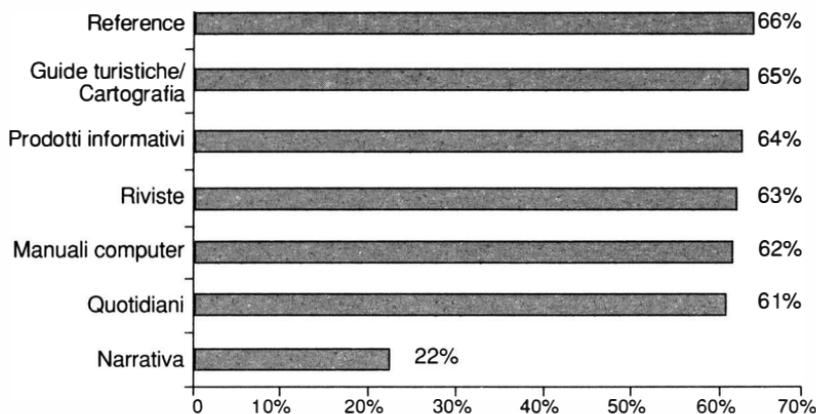
Spesso le case editrici oggi si trovano a dover gestire la pubblicazione delle medesime informazioni su supporti diversi (per es. libro, cd rom, e-book e sito), in quanto è ormai indispensabile affiancare alla produzione cartacea altri materiali su supporti diversi: per ogni supporto vengono però effettuate lavorazioni specifiche, con notevole aumento dei costi di realizzazione, cui spesso non fa riscontro un corrispondente incremento dei ricavi. Da una recente indagine effettuata negli USA sul mercato dei quotidiani, ad esempio, è emerso che il non offrire a fianco della pubblicazione cartacea anche un sito costantemente aggiornato diventa un punto di debolezza che può addirittura ridurre la diffusione della stessa edizione cartacea. Sempre da un rapporto statunitense, emerge poi che ormai il 59% degli editori che pubblicano su carta e su Internet progetta l'utilizzo *cross media* fin dall'inizio per il 50% della loro produzione (Grafico 1, 2, 3, 4).

Spesso poi il prodotto editoriale, soprattutto in settori come quelli scolastico, universitario e professionale, sta passando dalla pura offerta del libro a quella di un sistema integrato di prodotti e servizi tra loro complementari, che può anche delegare all'utilizzatore finale la possibilità di selezionare, tra le diverse offerte editoriali, le componenti che maggiormente rispondono alle sue esigenze combinandole in un mix unico di

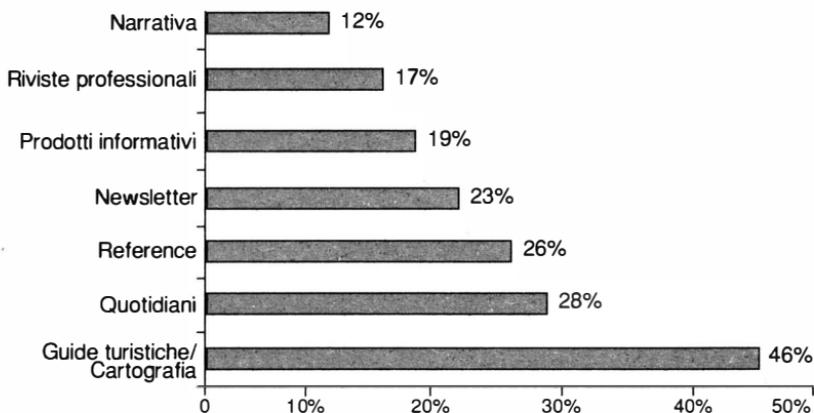
Grafico 1 – Tendenze di crescita (in percentuale) degli investimenti editoriali sul Web (base 1998=100) in Italia



Fonte: elaborazione ANEE, 2001 (previsioni)

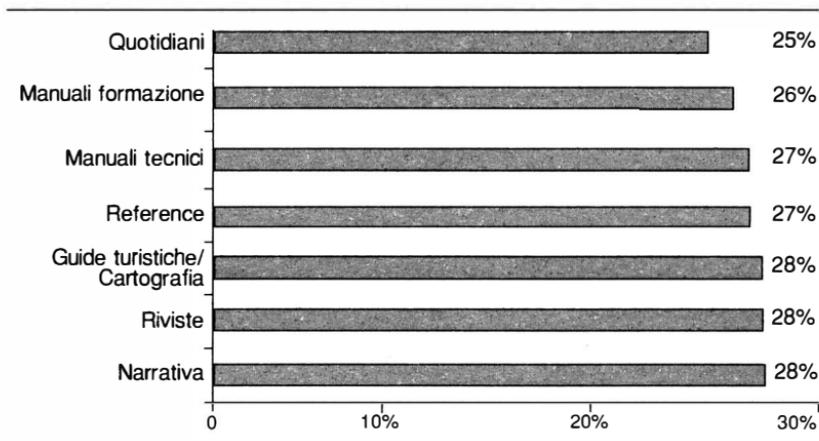
Grafico 2 – Pubblicazioni ritenute interessanti da leggere su Pc o portatile

Fonte: Saybold Report

Grafico 3 – Pubblicazioni ritenute interessanti da leggere su PDA

Fonte: Saybold Report

prodotto. Non è un caso che sempre più si parli di personalizzazione dell'offerta e di marketing «one to one» e che negli USA si siano già affermati esempi di siti con offerte editoriali (ad es. www.mhhe.com/primis della Mc Graw Hill Higher Education e www.Bibliobase.com della Houghton Mifflin) che permettono la creazione di libri "personali" realizzati a partire dalla selezione in banche dati di materiali organizzati.

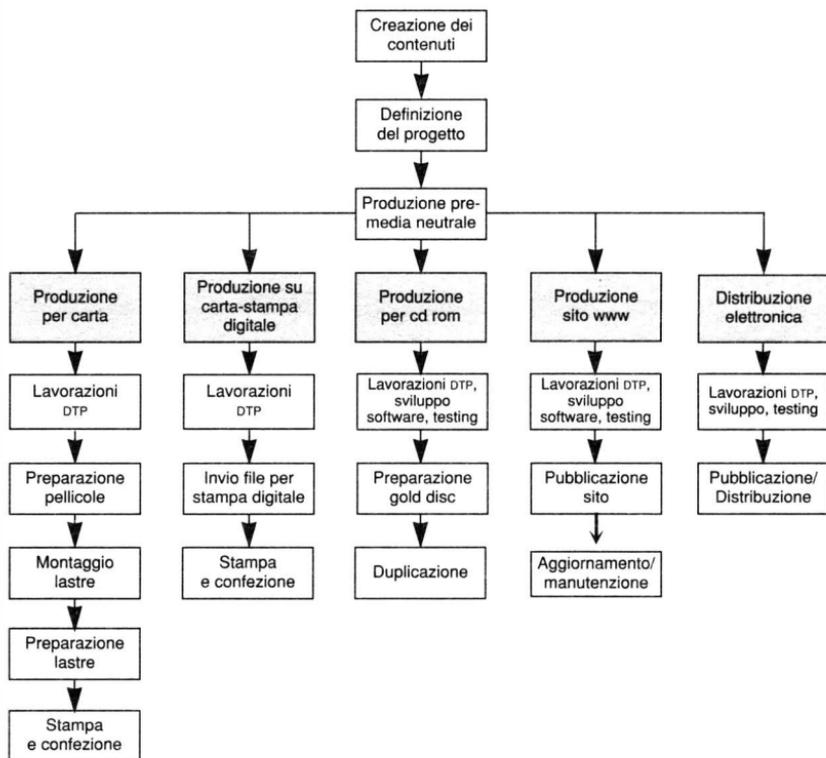
Grafico 4 – Pubblicazioni ritenute interessanti da leggere su lettore e-book

Fonte: Saybold Report

Nell'ultimo anno è quindi con prepotenza salito al centro dell'attenzione del mondo editoriale il concetto di *cross media publishing* ovvero di pubblicazione *integrata* su media e supporti differenti, integrata non tanto perché necessariamente realizzata in contemporanea, ma in quanto basata su un'intelligente gestione dei contenuti digitali creati una prima volta in formato neutrale rispetto ai media e poi successivamente riutilizzati e tra loro ricombinati a seconda delle necessità (Grafico 5).

Strategia e tecnologia: un binomio indissolubile

Senza entrare nei dettagli tecnici, possiamo affermare che in questo variegato e ancora confuso panorama, stiamo assistendo all'ascesa di uno strumento che pare configurarsi come la chiave di volta, la panacea della nuova editoria, uno strumento che si vorrebbe in grado di risolvere magicamente tutti i problemi legati all'archiviazione e al riutilizzo dei contenuti editoriali: l'XML. Vale forse però la pena di spendere due parole su questo bizzarro acronimo, sulla sua funzione, sulla sua utilità, contestualizzando il discorso nel più ampio orizzonte della definizione di standard per l'editoria. L'eXtensible Markup Language è un metalinguaggio – ovvero un linguaggio capace di descrivere altri linguaggi – che grazie all'enorme potenzialità di separare il contenuto (ciò che c'è scritto, per banalizzarlo) dalla presentazione (come viene scritto e visualizzato) costituisce il formato ideale per archiviare contenuti che debbano essere riutilizzati su media diversi e che dunque supportano formati differenti. In quest'anno si sono quindi presentate sul mer-

Grafico 5 – Ipotesi di flusso di lavoro per la pubblicazione cross media

cato molte aziende che offrono soluzioni più o meno integrate per gestire la creazione e l'archiviazione di patrimoni informativi digitali. I problemi però più grandi che le case editrici si trovano ad affrontare sono quelli legati alla selezione della tecnologia stessa, alla riorganizzazione dei contenuti e ai cambiamenti organizzativi interni che questo nuovo modo di pensare comportano: occorre infatti sempre più pensare in termini di progetti aperti e di soluzioni flessibili e non solo di prodotto editoriale in senso stretto.

In accordo con quanto emerso dall'ultimo rapporto di Forrester (giugno 2001), uno dei principali analisti del settore tecnologico, le sfide che gli editori si trovano oggi a dover raccogliere sono le seguenti:

- focalizzarsi sulla creazione di nuovi contenuti dinamici, che, arricchiti, aggiornati e selezionati, possano nel tempo aggregare intorno a sé una comunità virtuale d'utenti affezionati;

- creare nuovo valore aggiunto utilizzando Internet;
- integrare l'offerta cartacea con un maggiore approfondimento on-line;
- riuscire a mantenere un alto livello d'aggiornamento nell'offerta;
- dare la possibilità ai propri lettori di interagire in modo sistematico con la casa editrice e con gli autori stessi;
- riorganizzare i flussi di lavoro;
- riqualificare e formare i propri dipendenti.

Molto spesso però le case editrici sono in possesso di giacimenti informativi di sicuro valore ma non in formato digitale, immagazzinati in archivi cartacei e quindi non immediatamente disponibili per nuovi e molteplici utilizzi. I costi richiesti per la conversione spesso sono elevati e solo adesso i principali editori stanno cominciando a valutare l'ipotesi di utilizzare soluzioni offerte dal DAM (Digital Asset Management), che implicano comunque anche la decisione di rivedere i propri modelli di business tradizionali e di investire in cambiamenti organizzativi e in attività di formazione interna. Negli USA durante gli scorsi anni si è assistito a un forte sforzo da parte delle aziende editoriali di digitalizzazione dei propri archivi: Random House ha in progetto di completare la digitalizzazione di tutto il suo catalogo (più di 20.000 titoli) nei prossimi due anni e, a oggi, ne ha già elaborati più di 5.000. NetLibrary, la principale libreria digitale degli USA, sta convertendo per il suo archivio circa 50 libri al giorno e programma di arrivare a 200 al giorno entro fine anno.

Già a settembre 2000 erano disponibili on-line le versioni digitali di 8.000 titoli di 215 editori USA, di cui l'86% gratis o con un prezzo di vendita sotto i 10 dollari.

Anche in Italia si comincia a pensare di riconvertire i patrimoni informativi esistenti e le aziende specializzate nei processi di riconversione stanno cominciando a proporre le loro offerte: le loro proposte prevedono di sollevare gli editori dalla gestione di tutte le problematiche relative alla scelta delle tecnologie, della commercializzazione dei prodotti digitali derivati e in alcuni casi anche della gestione economica delle transazioni, molto spesso però la sensazione che gli editori provano è quella di una perdita di controllo dei loro materiali e si riscontra quindi una certa qual diffidenza nei confronti delle proposte. Dall'altro lato la decisione di gestire tali attività in proprio si scontra con la diffusa mancanza di competenze tecnologiche interne alle case editrici e con la conseguente paura di sbagliare.

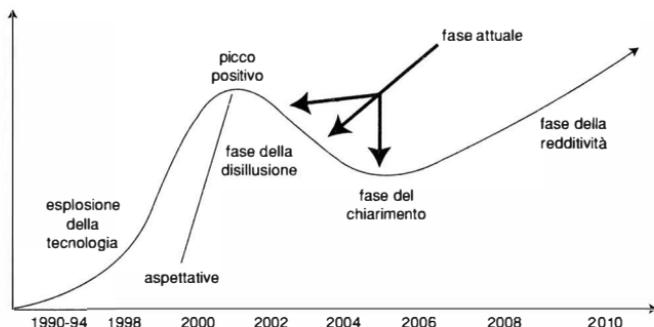
Internet e le montagne russe

Anche Internet sta scontando la disillusione dovuta alla crisi della new economy, anche se in questo caso molto spesso essa è causata da una precedente aspettativa del tutto esagerata rispetto alle reali potenzialità del mer-

cato. Probabilmente invece nei prossimi anni si assisterà a un nuovo trend di sviluppo più lento ma probabilmente più costante e sicuro (Grafico 6).

Nonostante anche nel 2001 si sia assistito a una crescita esponenziale del numero degli utenti Internet, non si può affermare, infatti, che il settore nel suo complesso abbia goduto di ottima salute, almeno in Italia (Tabella 1 e Grafico 7).

Grafico 6 – Ascesa e disillusione della Net Economy



Fonte: Middle Commerce Regest, Durlacher

Il 2001 è stato infatti l'anno della crisi dei maggiori portali generalisti italiani, su cui molti editori avevano investito sperando di riuscire a primeggiare sui concorrenti, proponendo però spesso soluzioni simili, senza un modello chiaro di business. In particolare si è rivelato perdente il modello di business ispirato alla multicanalità non specializzata, all'*offriamo un po' di tutto* di Ciaoweb e Jumpy, tanto per citarne i principali, che hanno dovuto chiudere a causa delle consistenti perdite finanziarie. Persino Kataweb, uno dei portali di maggiore successo, ha dovuto fare i conti con il fallimento di Zivago, libreria virtuale made in Italy nata come alternativa ad Amazon. Kataweb tuttavia rappresenta un ottimo esempio di come una società, nata nel 1999 con uno staff di quattro persone, possa nel giro di pochi anni arrivare ad avere 229 milioni di hits e 8 milioni di pagine viste al giorno. La strategia di Kataweb ha saputo però differenziarsi dai concorrenti puntando su servizi innovativi e specializzati in partnership con altri siti leader nel proprio settore, creando così un valore aggiunto per i propri utilizzatori.

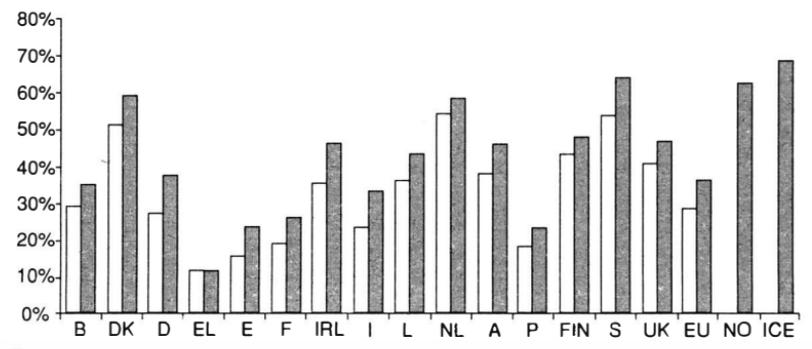
Se possibile ancora più strabilianti sono i risultati ottenuti da Virgilio, che con 5 milioni di utenti è il sito più visitato in Italia. Forte della joint venture Seat Pagine Gialle-Virgilio-Tin il portale si configura – a differenza di Kataweb che produce i propri contenuti – come un aggregatore intelligente di contenuti prodotti anche da altri, pur non essendo una pura directory: questa strategia ha portato Virgilio a essere il leader su ben 24 canali tematici.

Tabella 1 – Accesso a Internet in Italia nel 2001

	si	no
	32,90%	66,70%
per le seguenti domande si considera base 100 il 32,90% che ha risposto sì		
tipo di connessione		
linea telefonica analogica	81,00%	
ISDN	12,70%	
via cavo	7,20%	
ADSL	2,00%	
wireless	0,40%	
tipo di hardware		
desktop Pc	91,30%	
portatile	15,40%	
WAP/GPRS	4,40%	
TV set top box	0,90%	
console videogiochi	0,20%	
palmare	0,40%	
frequenza di utilizzo		
tutti i giorni	36,60%	
più volte alla settimana	36,90%	
una volta alla settimana	14,30%	
una volta al mese	7,10%	
meno di una volta al mese	5,10%	
e-commerce		
regolarmente	0,90%	
occasionalmente	8,50%	
raramente	8,50%	
quasi mai	0,80%	
mai	80,50%	

Fonte: Eurobarometro

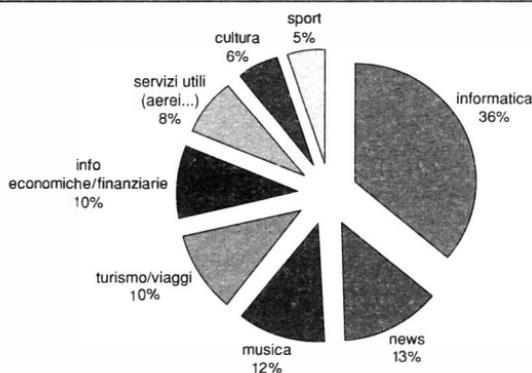
Grafico 7 – Accesso a Internet nei paesi dell'Unione Europea (ottobre 2000-giugno 2001)



Fonte: Eurobarometro

In ogni caso la tendenza che si sta consolidando è quella di siti con contenuti informativi e servizi ad alto valore aggiunto e che riescano a creare attorno al sito una comunità di utenti, che partecipino attivamente alla vita del sito stesso.

Grafico 8 – Le tipologie dei contenuti editoriali richiesti su Internet dal mercato consumer (Italia)



Fonte: elaborazione ANEE, 2001

E-commerce in editoria: si salvi chi può!

Parlando di Kataweb, si è citato Zivago, lo sfortunato tentativo di clonare Amazon in Italia. La ragione della chiusura della libreria non è ancora chiara, sicuramente hanno influito la presenza contemporanea di diverse realtà su un mercato ancora piccolo e immaturo come quello italiano, probabilmente il mancato accordo dei partner (Feltrinelli e Kataweb) sulle strategie da seguire e sui tempi entro cui riuscire a raggiungere la redditività e la scelta di investire non solo sull'e-commerce ma di creare anche una forte attività editoriale con una redazione propria: in ogni caso la conclusione è stata la chiusura di Zivago nel febbraio 2001. Ciò che colpisce tuttavia è che Zivago non sia stato l'unico caso di libreria on-line a dover forzatamente interrompere l'attività, anche il tentativo di un colosso come BOL di aprire una filiale italiana ha avuto vita breve: un paio di mesi e poi è arrivata la chiusura.

Diverso il caso di Internetbookshop, che con i suoi 25.000 titoli, un'offerta diversificata in libri, cd e DVD ha addirittura vinto il premio del «Sole 24 ore» per il miglior sito di e-commerce italiano. Il successo di quest'iniziativa si può spiegare però con un efficiente servizio di consegna, un sistema di pagamento che garantisce la sicurezza delle transazioni e soprattutto l'esperienza di Informazioni Editoriali e i contenuti di Alice con la sua fedele comunità di lettori.

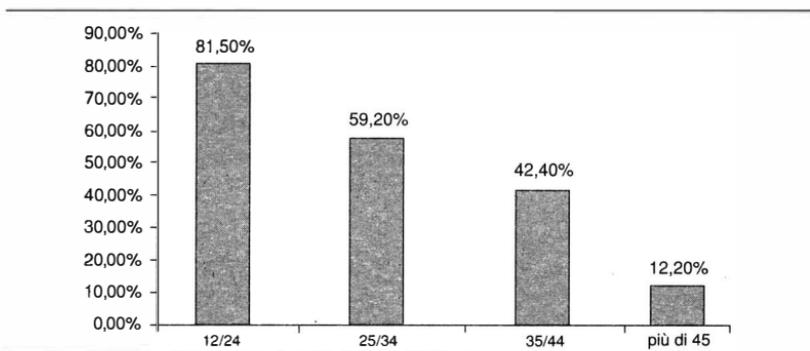
Un discorso a parte deve essere affrontato per quanto riguarda

l'ultima frontiera del commercio elettronico: il cosiddetto m-commerce (mobile commerce), ovvero gli acquisti effettuati attraverso terminali wireless di nuova generazione

I consumatori, infatti – secondo una recente indagine di Boston Consulting Group –, desiderano soprattutto servizi di informazione in tempo reale quali: e-mail tematiche personalizzate, personal banking e notizie in generale. Il vantaggio di questo tipo di transazione consiste fondamentalmente nel poter adattare i contenuti forniti alle esigenze di ogni singolo utente, ovunque egli si trovi in quel momento.

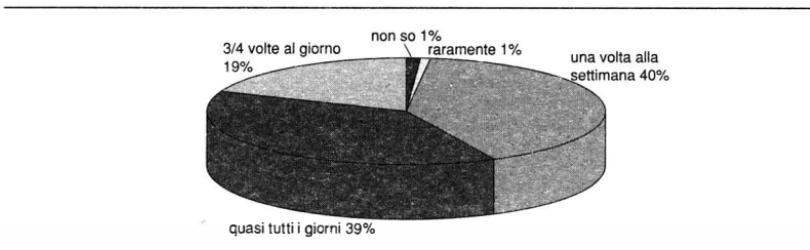
Il mercato potenzialmente attivo in Italia potrebbe essere estremamente consistente se è vero che il nostro paese ha uno dei più alti indici di penetrazione del telefonino (il 75% della popolazione dichiara di possederne almeno uno) e che la familiarità con gli SMS – rudimentale ma efficace modo di ricevere informazioni – potrebbe lasciar ben presagire sul futuro dell'Internet mobile. Si pensi ad esempio che vengono in media inviati 25 milioni di messaggi al giorno, che raggiungono la cifra astronomica di 50 milioni nel periodo natalizio!

Grafico 9 – Utilizzatori SMS per classi di età



Fonte: Laboral

Grafico 10 – Percentuale di uso degli SMS



Fonte: Laboral – Publitalia '80

Ciononostante in Italia il risultato degli esperimenti finora condotti è stato piuttosto deludente: uno su tre ha abbandonato le applicazioni m-commerce solo dopo alcuni tentativi. Se, da un lato, il numero odierno di utenti è ridotto, dall'altro manca ancora un'offerta di applicazioni e interfacce ben progettate che possano attrarre i milioni di consumatori italiani che si prevede utilizzeranno nei prossimi anni telefoni GPRS e UMTS. Questo significa che anche i fornitori di contenuti dovrebbero essere preparati ad applicare un modello di business differente rispetto a quello di Internet, nello specifico attuare una politica di partnership e alleanze molto più spinta rispetto a quella finora messa in atto.

Ormai è consolidato il mercato off-line

Il mercato dei cd rom non risente per il momento di grossi cambiamenti. La crescita che si registra sul mercato mondiale viene rispecchiata anche dal mercato italiano, come conseguenza della maggior penetrazione del Pc nelle famiglie e nel mondo del lavoro (Tabella 2 e Grafico 11).

Tabella 2 – Numero di titoli pubblicati per anno e percentuale di crescita

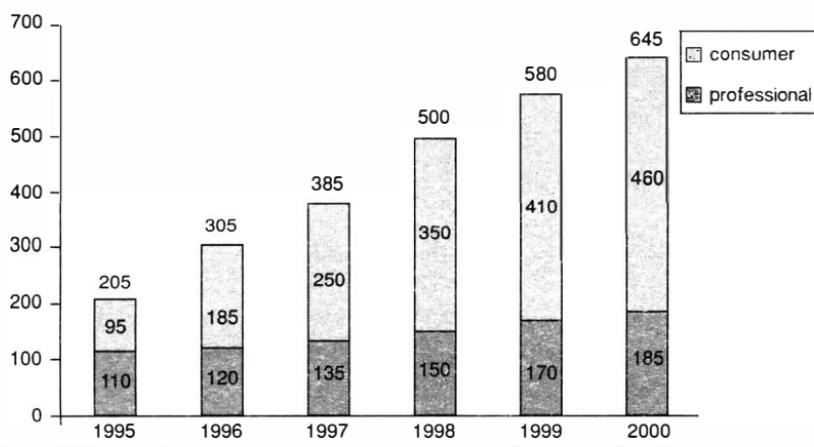
Anno	Nr. titoli	% di crescita
1998	28.000	
1999	31.000	9,7%
2000	35.459	14,4%

Fonte: Waterloo New media 2001

Le maggiori trasformazioni di questo mercato, nel 2001, si sono avute non tanto nella tipologia di prodotti offerti, che oramai si è consolidata per il mercato professionale nel settore delle banche dati giuridico-normative e per quello consumer nei settori arte e cultura e reference, quanto nelle diverse modalità con cui questi prodotti vengono venduti sul mercato.

In particolare in Italia, negli ultimi due anni, ha avuto un successo formidabile il fenomeno della vendita dei cd rom come allegati ai prodotti editoriali in edicola e di conseguenza si è quindi assistito a un vero e proprio assalto da parte delle case editrici a questo nuovo canale. Le proposte sono varie e articolate: si tratta di coedizioni fra tradizionali editori cartacei e quotidiani e riviste, sovente organizzate in collane con uscite plurime, per la cui promozione vengono anche rea-

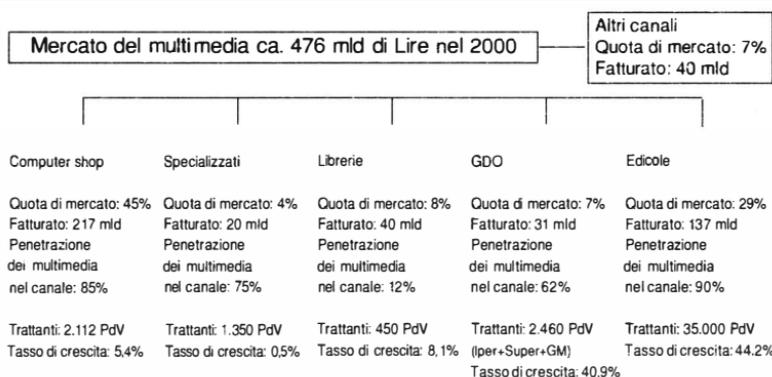
Grafico 11 – Produzione editoriale su cd rom in Italia (in miliardi di lire)



Fonte: elaborazione ANEE, 2001

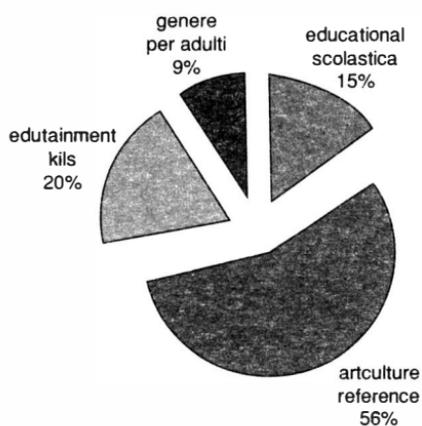
lizzate massicce campagne pubblicitarie. Spesso si tratta di titoli con un impianto educativo, che probabilmente vengono acquistati dalle famiglie con figli in età scolare come integrativi dei più tradizionali materiali didattici. Best seller sono stati i dizionari mono e bilingue, le collane di arte, alcune raccolte di letteratura italiana e straniera, una serie di corsi di lingua (Grafico 12 e 13).

Grafico 12 – Mercato del multimedia nel 2000



Fonte: elaborazione ANEE, 2000

Grafico 13 – Ripartizione percentuale del volume d'affari nel mercato cd rom consumer, nel 2000



Fonte: elaborazione ANEE, 2001

REGESTO DEI DIBATTITI È la storia che fa discutere

di Luca Clerici e Bruno Falchetto

Pur nella varietà di stile e di contenuto, sui maggiori quotidiani del centro-nord i dibattiti di argomento letterario-editoriale hanno sempre meno spazio a vantaggio delle discussioni di ambito storico (e di una storia alquanto recente): la militanza nella Repubblica sociale, l'eccidio di Cefalonia, la querelle sulla «tendenziosità» dei libri di testo. Sullo sfondo alcune tematiche di carattere metodologico (il revisionismo, l'uso pubblico della storia) mostrano come il confronto ideologico riguardi in realtà l'egemonia culturale nell'Italia d'oggi. Un caso a parte è costituito dal vivace interesse per le sorti della poesia recente e recentissima.

Le forme della comunicazione: com'è difficile capirsi

Quest'anno le pagine culturali prese in considerazione per il consueto regesto dei dibattiti sono quelle di cinque grandi quotidiani del centro-nord di diverso orientamento politico-culturale: «Avvenire», «Corriere della sera», «Il Giornale», «la Repubblica» e «l'Unità», a partire da quando è tornata in edicola. Come al solito il periodo esaminato va dall'inizio del luglio 2000 alla fine del giugno 2001. La fisionomia complessiva delle pagine che ospitano i dibattiti è abbastanza simile. Le due o tre pagine dedicate alla cultura danno sempre grande risalto all'articolo d'apertura, di volta in volta una lunga intervista, un'ampia anticipazione libraria, uno stralcio di conferenza o dibattito. Le rubriche sono poche. A quelle associate a un'unica firma (*Nautilus* di Placido su «Repubblica», *Improvvisi* di Vassalli sul «Corriere della sera», *Lupus in pagina* di Rosso Malpelo su «Avvenire», *Tocco e ritocco* di Gravagnuolo e *Storia e antistoria* di Bongiovanni su «l'Unità»), se ne affiancano altre che ospitano diversi autori e hanno uno statuto più elastico quanto al contenuto, come l'*Elzeviro* del «Corriere», spazio nobile della pagina riservato a firme autorevoli. Una immediata riconoscibilità hanno anche le piccole finestre riservate a poesie, massime, battute, citazioni icastiche, che compaiono sul «Corriere» (*La poesia e La frase*), «l'Unità» (*Ex-libris*) e l'«Avvenire» (*Aforismi*). In tutti i casi, varia ma mai trascurabile la presenza di recensioni, mentre le classifiche settimanali dei libri più venduti si incontrano su

«Corriere della sera», «Repubblica» e, in forma più agile, sull'«Unità». Comune alle diverse testate è infine un certo eclettismo tematico. La scansione degli argomenti è largamente dettata dagli imperativi dell'attualità: le interviste seguono spesso il calendario stabilito dagli uffici stampa per le visite degli autori stranieri, le anticipazioni ricalcano i ritmi delle uscite editoriali, certe manifestazioni sono ormai appuntamenti obbligati (ed è una serie sempre più ricca: dalla classica Fiera del libro torinese, alle più recenti Festivalletteratura di Mantova e Fondamenta di Venezia).

Siamo di fronte a «terze pagine» pensate come contenitori duttili di temi vari, piccoli supermarket culturali dove chi legge può scegliere in base ai suoi interessi. A fianco degli elementi di somiglianza fra le cinque testate, ci sono aspetti di individualità, sia strutturali, sia ideologici e contenutistici. «Repubblica» predilige i pezzi lunghi, con quell'inclinazione al minisaggio tipica della tradizione del quotidiano, sempre propensa all'approfondimento ragionato. Nel «Corriere della sera» invece si è affermato uno «stile breve», ispirato alla ricetta di Paolo Mieli secondo cui lo scontro culturale illumina un argomento molto meglio di una generica esposizione: «il conflitto è una cosa che delimita i campi, che focalizza l'attenzione» (Giovanni Santambrogio, *Il mondo del giornalismo contemporaneo*, in *Storia del giornalismo italiano*, 1997, p. 412).

Da un punto di vista tematico segni distintivi sono invece l'attenzione sistematica del «Corriere della sera» per la rilettura in chiave revisionistica della storia contemporanea e lo spiccato interesse per la filosofia e per il secolo dei Lumi della «Repubblica», con la sua apertura verso l'universo delle scienze umane. L'«Avvenire» si concentra invece sui temi del sacro, della religione, sul rapporto laici-cattolici, sollecitando nei lettori un forte sentimento di appartenenza. Quanto alla storia, prevalgono nettamente gli articoli dedicati al Medioevo; rilevante l'interesse per i problemi di un mondo «allargato» in cui hanno un ruolo di primo piano i popoli in via di sviluppo, un interesse che si concentra spesso sulle dinamiche delle trasformazioni urbane. Anche nelle pagine dell'«Unità» i temi della globalizzazione sono molto presenti; significativa anche l'attenzione ai problemi del lavoro, dei nuovi lavori, e alle culture giovanili. Il «Giornale» si distingue perché dedica di frequente intere pagine a singoli autori importanti come lo scrittore Oscar Wilde o come la ventina di pensatori presentati nella serie «I grandi liberali», a indicare una vocazione quasi pedagogica, la preoccupazione per una formazione di base del pubblico.

In questo contesto i dibattiti di argomento letterario-editoriale hanno sempre meno spazio e si dialoga con crescente difficoltà. Le risposte fra una testata e l'altra continuano a non essere frequenti, e così i dibattiti hanno una natura endogena, tendono a nascere e morire nello stesso giornale (la discussione su sacro e letteratura su «Avvenire» nel lu-

glio 2000 e quella sui «grandi reprobri», come Céline, Pound, Jünger, sul «Corriere della sera» nell'ottobre 2000). Può capitare che ci si parli senza intendersi. L'acrimonia di Giuseppe Bonura (*Da Vassalli un incauto elogio alla critica che non c'è più*, «Avvenire», 12 maggio 2001) verso Sebastiano Vassalli (*L'oro e l'alloro: il mestiere di vivere scrivendo*, «Corriere della sera», 9 maggio 2001) si fonda su un equivoco: facile da immaginare, il trionfo delle classifiche dei più venduti non piace neppure a Vassalli. Oppure succede che si trattino argomenti analoghi a breve distanza di tempo senza che ci si accorga della possibilità di un confronto. Paolo Di Stefano («Corriere della sera», 2 ottobre 2000) e Elena Loewenthal («La Stampa», 24 ottobre 2000) ragionano sulla situazione della scrittura umoristica in Italia oggi, sulla base di due diagnosi radicalmente opposte: prosperità della scrittura comica italiana per Di Stefano, latitanza dell'umorismo per la Loewenthal. E il secondo intervento pare del tutto ignaro del primo.

Una lettura analitica dei dibattiti rivela altri «disturbi della comunicazione». Seguendo sul «Corriere della sera», sul «Giornale» e sull'«Unità» le due serie di interventi suscitate prima dalla pubblicazione del libro di Régis Debray (*I.F. Suite et fin*, Gallimard) e poi di Pierluigi Battista (*Il partito degli intellettuali*, Laterza) si ricava una strana impressione. Difficile fare un riassunto chiaro dei termini del contendere, difficile mettere a fuoco il tema e le diverse posizioni. Il fatto è che spesso nelle discussioni giornalistiche manca uno sforzo di chiarificazione terminologica e quindi una precisa base di intesa comune. Tanto più per un concetto di grande latitudine semantica e profondità storica. Così intorno al tavolo del povero lettore si siede una folla eterogenea: accanto agli I.F. e I.T. (intellettuali francesi e intellettuali terminali) di Debray, la cui fisionomia non è ben definita nemmeno nella sua intervista al «Giornale» (Maurizio Carbona, «*Gli intellettuali sono alla fase terminale*», 19 dicembre 2000), stanno gli «esperti» e gli «opinionisti volatili, interstiziali, ironici e soprattutto autoironici» di Giovanni Mariotti (*Intellettuali estinti per mancanza di leggerezza*, «Corriere della sera», 2 gennaio 2001), gli «intellettuali di corte» e gli «intellettuali impegnati per un ideale» figli di d'Alembert e Diderot evocati da Luciano Canfora (*Ma anche gli scienziati sono intellettuali organici*, «Corriere della sera», 7 gennaio 2001), gli intellettuali «impegnati di sartriana nonché qui da noi, moraviana, vittoriniana, fortiniana, e pasoliniana memoria» di cui parla Giovanni Raboni (*Se l'intellettuale fa ancora intravedere l'esistenza*, «Corriere della sera», 24 dicembre 2000), l'intellettuale d'oggi, lobbista e corporativo, di Marcello Veneziani (Paolo di Stefano, *Intellettuali il tradimento è anche italiano*, «Corriere della sera», 20 dicembre 2000). In un contesto tanto confuso si finiscono per apprezzare semplici affermazioni di buon senso, come quella di Franco Ferrarotti quando ricorda che la dialettica impegno/indifferenza (la chiama «ambiguità») è uno dei tratti ti-

pici del ceto intellettuale (*Caro Debray, gli intellettuali non sono né grandi né decadenti*, «Corriere della sera», 23 dicembre 2000).

Visto da vicino, il mondo dei dibattiti letterari ed editoriali è più povero e monotono di quanto si possa credere. Si continua a discutere su pochi temi ricorrenti: la crisi degli intellettuali e dell'impegno, la debolezza della critica letteraria e l'assenza della stroncatura, il canone, la fragilità della narrativa italiana contemporanea. A parlare sono quasi sempre le stesse voci, e le sorprese per i lettori sono perciò piuttosto rare. E queste voci, pur nei loro diversi orientamenti ideali e politici, condividono un senso comune letterario di sconfortata marginalità. Di fronte a episodi di cronaca che mostrano in atto forme non tradizionali di produzione e circolazione dei testi continuano a scattare reazioni di netto rifiuto. Alla fiera libraria di Buenos Aires, Edoardo Sanguineti ha l'impressione «di trovarsi in un felice mercato dei libri uguale a un felice mercato delle vacche. O delle barche» (*Libri a mercato libero*, «l'Unità», 16 maggio 2001). L'ex ministro e bibliofilo Oliviero Diliberto si scaglia «sgomento» contro una forma di promozione un po' irriverente, la rottamazione dei libri (*Vi prego i libri non vanno rottamati*, «la Repubblica», 26 gennaio 2001); in difesa di analoghi principi di non contaminazione del libro, Paolo Di Stefano ironizza sull'iniziativa della Feltrinelli che regala un matitone rosso con il romanzo *Il lapis del falegname* di Manuel Rivas (*Occhio al lapis se è allegato a un romanzo*, «Corriere della sera», 15 novembre 2000). E sul «Giornale» Paolo Bianchi constata rassegnato: «che cosa siano oggi i libri lo si vede fin troppo bene; fragili e inutili argini alla devastante volgarità degli altri mezzi della comunicazione» (*Piccoli editori muoiono orgogliosi di aver fallito*, 31 dicembre 2000).

Di cosa si discute? L'egemonia della storia

Alla domanda «di cosa si è parlato quest'anno?» si può rispondere in due modi: facendo un inventario ristretto e uno allargato degli interventi. Da una parte si può stilare un elenco delle vere e proprie discussioni, dall'altra prendere atto della presenza di temi trattati in diversi articoli indipendenti che non dialogano fra loro. A un regesto dei dibattiti si affianca così un repertorio di argomenti ricorrenti, una specie di catalogo di premesse per discussioni mai avviate. Particolarmente significativo questa volta il caso dei numerosi articoli sul nesso di problemi legati a Internet e all'editoria elettronica. Tutti i quotidiani ne hanno parlato con una certa frequenza, trattando della prima diffusione degli e-book, del successo delle enciclopedie e dei dizionari multimediali, del software *open-source* come Linux, dello *scouting* delle case editrici attraverso la rete, dell'impatto delle tecnologie digitali sull'editoria tradizionale. Abbastanza frequenti le in-

terviste a studiosi ed esperti di settore, utile l'inchiesta in più puntate *Come Internet ha cambiato la narrativa* («Il Giornale», luglio 2000).

L'interesse delle pagine culturali per l'editoria non solo è diminuito rispetto all'anno scorso ma, in analogia a quanto accade per la rete, siamo di fronte soltanto a una serie di articoli slegati fra loro dedicati ad argomenti specifici. Si tratta soprattutto di un'attenzione di tipo cronachistico, spesso attratta da notizie curiose: le edizioni pirata di Camilleri (Cinzia Fiori, «Corriere della sera», 9 febbraio 2001), la libreria «vuota» di Baricco, cento metri quadri per ventotto titoli (Ranieri Polese, «Corriere della sera», 7 novembre 2000), le tre copertine alternative per *L'isola delle tartarughe* di Sergio Ghione pubblicata da Laterza (Simonetta Fiori, «la Repubblica», 24 giugno 2000). Di ben altro peso un argomento come la nuova legge sull'editoria presentata dal ministro Melandri, sulla quale peraltro non si è andati oltre un'informazione periodica.

In campo letterario gli argomenti che hanno suscitato un confronto sono stati pochi. Alcuni autori: Pasolini («Corriere della sera», ottobre 2000, «l'Unità», giugno 2001), Moravia («Corriere della sera» e «Giornale», settembre 2000), Silone (prosegue il confronto sulla biografia: delatore o infiltrato?) e in subordine Pavese e Pratolini. Se ne è parlato, secondo uno schema abituale, riflettendo sulla loro attualità, su quanto la loro opera sia ancora viva e seguita. Il ritorno di due *evergreen*: la morte del romanzo («Corriere della sera», aprile 2001) e la stroncatura («Corriere della sera» e «Il Giornale», gennaio 2000), temi che per fortuna quest'anno si sono spenti sul nascere. Una *querelle* trecentesca: Dante stilnovista come poeta d'avanguardia? Vassalli dice sì («Corriere della sera», 6 e 14 settembre 2000), Garboli dissente («la Repubblica», 13 settembre 2000), Bianca Garavelli pacatamente media («Avvenire», 15 settembre 2000). Anche qui bisogna forse intendersi sui termini: se per avanguardia si fa riferimento alla categoria novecentesca ha ragione Garboli, se alla parola si attribuisce il senso più debole di «innovazione letteraria» Vassalli non ha torto.

La ristrettezza dei dibattiti letterario-editoriali si nota ancora di più se messa a paragone con la quantità di interventi suscitati dalle controversie sulla storia recente. Si consolida infatti la tendenza già evidente da qualche tempo che vede le discipline storiche come vero centro delle pagine culturali. Gli argomenti principali, tutti sviluppati in un numero cospicuo di pezzi spesso anche lunghi e articolati, sono stati diversi. In autunno-inverno ecco, a partire dallo scritto autobiografico di Roberto Vivarelli *La fine di una stagione*, la discussione sul significato della scelta di militare nelle file della Repubblica Sociale. E poi la clamorosa controversia sui libri di testo suscitata dalla proposta del presidente della Regione Lazio Storace di istituire una commissione di controllo dei manuali per la scuola, polemica andata ben oltre i confini delle pagine culturali.

Analogamente, alle soglie della primavera, il discorso di Cefalonia del Presidente Ciampi sollecita Ernesto Galli della Loggia, teorico della «morte della patria», a inviargli una lettera aperta pubblicata dal «Corriere» (4 marzo 2001). Ciampi risponde. Alla discussione partecipano Eugenio Scalfari, Giorgio Bocca e molti altri autorevoli intellettuali. A queste polemiche si aggiunge un nugolo di altri temi di dibattito, fra i quali la riflessione sull'Olocausto che ha accompagnato l'istituzione del giorno della memoria, il pensiero di Gobetti e di Rosselli, il modo di rileggere il passato riproposto nell'ultima raccolta di saggi di Paolo Mieli (*Storia e politica*).

In generale, i confronti di quest'anno sulla storia testimoniano un'ampia riflessione sulle radici politico-sociali e ideali della contemporaneità italiana. A suscitare il confronto sono alcuni nodi della storia novecentesca (il Fascismo e l'antifascismo nelle sue varie articolazioni, la Resistenza e la guerra civile, le diverse forme del totalitarismo, le persecuzioni antiebraiche) e ottocentesca (i controversi tentativi di rilettura del Risorgimento a partire dal *meeting* di Comunione e Liberazione a Rimini nel settembre 2000). E una delle discussioni più articolate e argomentate è quella avviata da Eugenio Scalfari su *Che cosa vuol dire essere oggi illuministi* («la Repubblica», ma non solo, dicembre 2000 e gennaio 2001). I discorsi intorno al «revisionismo» e all'«uso pubblico della storia» costituiscono un filo rosso di tipo metodologico che attraversa i dibattiti ed è, non di rado, direttamente affrontato. Il successo degli «storici della gente» si collega all'orizzonte dei mass media: l'opinionismo storico fa notizia. Lo storico revisionista trova il suo habitat naturale in un tipo di pagina culturale veloce, ricca di colpi di scena e di voci contrapposte un po' concitate (d'altronde il padre della pagina culturale «dinamica e gridata» è uno degli esponenti di spicco della nuova storiografia, Paolo Mieli). Ne discende uno stile particolare nel quale la dialettica fondamentale argomentazione-documentazione si rompe: ecco il feticismo del documento che parla da solo, ecco la tesi storiografica enunciata perentoriamente ma senza le necessarie verifiche (con i documenti e con la tradizione degli studi). Naturalmente il rilievo di questi argomenti riceve una forte spinta dall'attuale contesto politico e ideologico, di duro confronto fra gli schieramenti e dal bisogno di una legittimazione storico-culturale da parte del centro-destra.

È dunque in atto una battaglia non soltanto di idee. La posta è esattamente quell'egemonia culturale che secondo la vulgata dei moderati dal dopoguerra a oggi è stata sempre e solo nelle mani della sinistra. La questione si riflette in un'inchiesta di Nello Ajello («la Repubblica», ottobre 2000, con intervento di Marcello Veneziani sul «Giornale») e affiora carsicamente in diversi altri dibattiti. Su tutti, il problema dei libri di testo, nel quale Umberto Eco interviene con un bell'articolo intitolato

L'egemonia fantasma nella scuola italiana («la Repubblica», 15 novembre 2000). Colpisce in questo contesto la latitanza degli umanisti letterati: scrittori, critici militanti e studiosi accademici sembrerebbero non avere nulla da dire. Fanno eccezione pochissimi casi. Giulio Ferroni segnala l'utilità specifica di un punto di vista letterario: «In tante discussioni sulla Resistenza come "guerra civile", in tanto proliferare di rivisitazioni e di "revisioni" della lotta partigiana, mi sembra che troppo scarsa attenzione venga rivolta alle letterature», e indica nell'opera di Fenoglio una delle rappresentazioni più intense e lucide della lotta resistenziale, senza schematismi ideologici ma anche senza disinvolute equiparazioni tra partigiani e nazifascisti (*A lezione dal partigiano Johnny*, «l'Unità», 14 luglio 2001). E Alberto Asor Rosa ci ricorda che qualcosa di essenziale sul modo in cui si devono considerare le scelte degli italiani nel 1943 (pro o contro la Repubblica Sociale e l'occupazione nazista) lo si può imparare dal nono capitolo del *Sentiero dei nidi di ragno*: «Calvino dice: dietro il milite delle Brigate nere più onesto, più in buona fede, più idealista, c'erano i rastrellamenti, le operazioni di sterminio, le camere di tortura, le deportazioni, l'Olocausto; dietro il partigiano più ignaro, più ladro, più spietato, c'era la lotta per una società pacifica e democratica, ragionevolmente giusta, se non proprio giusta in senso assoluto, chè di queste non ce ne sono» (*Storia e revisionismo. La lezione di Calvino*, «la Repubblica», 13 novembre 2000). In effetti, il giovane commissario politico Kim è sensibile alle motivazioni individuali di partigiani e repubblicani, ma non dimentica mai la distinzione fra piano esistenziale-personale e piano della storia collettiva.

Poesia alla ribalta

A sorpresa, l'argomento letterario più discusso dell'anno è stata la poesia. In due occasioni distinte, sul «Giornale» (settembre 2000) e sul «Corriere della sera» (giugno 2001), non per impulso di un fatto d'attualità (libro in uscita, festival, ecc.) ma a partire dalle riflessioni di Giuseppe Conte, prima, e di Giovanni Raboni, poi, un buon numero di firme si è confrontato sulla condizione della poesia contemporanea e sul suo rapporto con l'editoria. Interventi più articolati e meno numerosi sul «Giornale», più frequenti e frammentati i contributi del «Corriere della sera». A leggerli si ha l'impressione che l'opzione forse troppo sistematica del «Corriere della sera» per il breve pregiudichi la possibilità di svolgere argomentazioni compiute e produca quindi pezzi meno limpidi e meno interessanti.

L'intervento di Conte (*Tre ex-ragazzi tristi che odiano la poesia di oggi*, 15 settembre 2000) polemizza con Berardinelli, Cordelli e Manacorda, accusati di fare troppa critica di poesia e di criticare troppo la produzione contemporanea. L'articolo di Raboni (*Poeti. I magnifici undici e*

altri minori, 5 giugno 2001) unisce una proposta editoriale a un'ipotesi di canone: l'idea è quella di un'antologia del Novecento «senza i maggiori», per dare più spazio alla presentazione delle moltissime voci di minori di spicco – «drammaticamente inconfondibili» – che hanno fatto di questo «il secolo più ricco di poesia in lingua italiana da quando la lingua italiana esiste». Raboni abbozza un doppio canone, quello dei massimi e quello dei grandi minori, facendo le sue scelte: Palazzeschi, Tessa, Rebora, Ungaretti, Saba, Montale, Betocchi, Sereni, Luzi, Zanzotto, Giudici sono in Champion's League, la serie A si apre con Gozzano, Govoni, Lucini e i futuristi.

Paragonando i due dibattiti, incuriosisce un certo scambio dei ruoli. La discussione del «Corriere della sera» ha un'impostazione concretamente operativa (come costruire una nuova antologia) e un taglio storico, ma l'effettivo contenuto degli articoli tende in più di un caso a un certo impressionismo e mostra qualche disarmonia concettuale. Certi caratteristici «disturbi della comunicazione» culturale affiorano subito. Il primo intervento esordisce con un fraintendimento: Giuliano Gramigna (*Ma la vera poesia non ammette minori*, «Corriere della sera», 6 giugno 2001) attribuisce a Raboni l'idea di un Novecento poetico talmente affollato di artisti da rendere pressoché impossibile distinguere i più significativi, mentre Raboni sottolinea sì la notevole quantità di poeti, ma anche l'inconfondibile sagoma di tanti di loro. Renzo Paris invece alla fine del suo pezzo (*La storia della poesia non può ignorare le donne*, «Corriere della sera», 7 giugno 2001) imputa a chi ha avviato il dibattito un «desiderio di cancellazione» della società dei poeti, «ridotta a una setta malvagia e scempia, che punta al suicidio in massa dei facitori di versi», intenzione in verità del tutto assente dalle parole di Raboni. Delle tre considerazioni annunciate in apertura di articolo (*Tre modeste riserve sui grandi del Novecento*, «Corriere della sera», 9 giugno 2001), Franco Cordelli ne svolge solo due. La prima «riguarda l'idea in sé» (e cioè il canone), ma qualche riga più sotto si legge che anche la terza «riguarda il concetto stesso di canone». E, in effetti, la prima considerazione non del canone in sé tratta, ma dell'esclusione degli autori degli ultimi trent'anni.

Nel dibattito del «Corriere della sera» i criteri delle scelte non sono mai presentati o motivati; l'unico riferimento generico è al «gusto», certo un parametro soggettivo, le cui componenti però potrebbero fruttuosamente essere esplicitate almeno in parte. Sul «Giornale» invece gli articoli di Conte e Kemeny sostengono una poetica irrazionalistica, un'idea di poesia capace di riscoprire «la natura, lo slancio vitale, gli antichi dei, l'assoluta libertà dell'individuo, l'eroismo, il destino, il sacro, il mito» (Giuseppe Conte, *Ebbene sì, sono un pazzo in cerca di bellezza e di nuova conoscenza*, «Il Giornale», 30 settembre 2000), una lirica avversa a ogni interpretazione critica. Ma lo fanno con argomentazioni limpide e articolate.

Nel complesso i due dibattiti danno al lettore l'impressione di un panorama vivace; tutti concordano sulla notevole ricchezza poetica del Novecento, e i dissensi sulla fisionomia del canone dei massimi sono pochi. Sul presente invece i contrasti aumentano, emergono alcuni schieramenti, sale il tasso di litigiosità, segno peraltro di partecipato impegno militante. In questi interventi il senso di marginalizzazione della «società poetica» tipico degli ultimi decenni, pur affiorando, non caratterizza la discussione. Il punto di vista editoriale aiuta Ernesto Franco, «spostando il fuoco del dibattere», a ricordare come «non sia affatto vero, lo è stato detto nel corso degli interventi, che la poesia italiana e straniera non abbia lettori o ne abbia pochissimi. Non si tratta di cifre mirabolanti, ma in alcuni casi è cronaca che si arrivi alle migliaia (poche migliaia) di copie che molta dell'attuale narrativa non raggiunge neppure» (*Ma anche i poeti (nel loro piccolo) vendono un po'*, «Corriere della sera», 14 giugno 2001). Una vitalità della poesia contemporanea confermata, sul piano della produzione, dalla recente uscita di due antologie di autori ventenni (*L'opera comune*, Atelier, e *I poeti di vent'anni*, Stampa alternativa), segnalate con tempestivo apprezzamento proprio da Raboni in una lunga recensione apparsa sul «Corriere della sera» (*Arriva la carica dei poeti ventenni, la vera generazione postmoderna*, 10 settembre 2000).

CRUSCOTTO EUROPEO

Trasformare le debolezze in opportunità

di Giovanni Peresson

Se ci limitiamo a guardare alla diffusione della lettura nella popolazione italiana – o la spesa libraria pro capite – i dati ci porterebbero alle solite conclusioni più o meno apocalittiche. Anche perché tra il 1999 e il 2000 gli italiani hanno ricominciato a leggere di meno. All'interno di questo scenario vi sono però segnali che lasciano intravedere importanti trasformazioni di processo in atto nelle aziende della filiera, nella distribuzione, nei processi di formazione e di riqualificazione professionale, nella stessa legislazione del settore. Decisiva diventa la capacità di saper trasformare le debolezze del sistema in opportunità di sviluppo.

L'annuale appuntamento di *Tirature* rappresenta ormai l'occasione per fare il punto sugli ultimi dodici mesi trascorsi di editoria. Un punto che per un verso risulta di fin troppo facile definizione, contraddistinto com'è da un mercato ormai da molti anni caratterizzato da una velocità di crescita decisamente modesta. Tale non solo da impedire al settore di recuperare le distanze che lo separano da paesi e mercati tradizionalmente più sviluppati, ma da rendere minacciata la posizione competitiva del nostro paese all'interno dello scenario internazionale dell'industria dei contenuti editoriali.

Per di più con un importante, e preoccupante, sintomo di novità. Dopo un decennio in cui la lettura degli italiani aveva fatto registrare modesti ma continui segnali di crescita, tra il 1999 e il 2000 l'andamento si capovolge di segno: nel 1999 il numero di lettori inizia a scendere dal 41,9% al 38,3% e i dati relativi allo scorso anno confermano una sostanziale stabilità di questo valore. In un solo anno una perdita secca del 3,6% (Tab. 1). Possiamo aggiungere a questi lettori quelli che Istat ha definito «lettori morbidi»: persone che dichiarano di aver letto nel corso dell'anno solamente libri di narrativa rosa, gialli, fantascienza, oppure consultato un manuale o una guida turistica, ecc. Nel 1995 questa popolazione rappresentava il 13% degli italiani con più di sei anni di età. Anche se in realtà pure qui la penetrazione della lettura avrà avuto andamenti non diversi – dobbiamo supporre – rispetto alla situazione generale. Dobbiamo attendere il rilascio dei dati dell'indagine quinquennale

sulla lettura per avere conferma di questa stima, ma è probabile che l'indice di lettura del nostro paese sia oggi attestato al 51,2%.

Il segnale che viene da questi dati – confermati anche da un altro istituto di ricerca, la Doxa, sulla lettura infantile – sembra essere chiaro: l'acquisizione di lettori occasionali e marginali che è consentita dal lento aumento dei tassi di scolarità non può essere considerata dalle imprese editoriali e dalle librerie, come un dato certo sul quale adagiarsi. Sono infatti necessarie idonee innovazioni di prodotto in grado di accompagnare i nuovi e occasionali lettori verso comportamenti di lettura più abitudinari. Oltre, naturalmente, alla riforma di una scuola, un sistema della formazione oggi incapace di «produrre» lettori abituali.

D'altra parte, come si vede, i lettori forti rimangono in questi anni sostanzialmente stabili sull'insieme della popolazione, con andamenti altalenanti e – volendo essere ottimisti – con un saldo tutto sommato positivo dal 1995 a oggi di ben 270 mila individui che sarebbero andati ad aggiungersi alle persone che compongono quel mercato della lettura che contribuisce a tenere in piedi una parte non trascurabile della filiera editoriale composta da editori e cataloghi di qualità, piccole case editrici di cultura e di ricerca, librerie di assortimento.

Questo scenario aiuta a comprendere il basso livello della spesa mensile pro capite per l'acquisto di libri che si attesta attorno alle 7.300 lire. Oppure il fatto – forse più preoccupante – di una famiglia, che non sembra considerare il libro come un acquisto in qualche modo indispensabile per il futuro dei propri figli: una recente indagine di AC Nielsen CRA sui libri acquistati dalle famiglie (era stata presentata a Bologna nel marzo scorso in occasione della Fiera del libro per ragazzi) aveva rivelato come ben il 33,6% dei genitori non avesse acquistato nell'anno precedente alcun libro non scolastico per i propri figli.

Al di là delle differenze che si possono trovare tra le diverse indagini sulla lettura e sui consumi culturali degli italiani, il dato qualitativo di fondo che emerge evidente è uno solo. Solo una parte compresa tra non più della metà degli italiani (per chi è ottimista) e un terzo, manifesta un uso consapevole di più strumenti e mezzi informativi (libri, giornali, TV, radio, Internet, periodici, ecc.), scegliendo di impiegarli di volta in volta per quello che possono offrire. In questi anni la maggior disponibilità di reddito delle famiglie nel nostro paese ha saputo tradursi – almeno per una buona metà della popolazione italiana – semplicemente e solo in una maggiore disponibilità di attrezzature e di dotazioni tecnologiche, non certo in una maggiore capacità di accedere a più canali informativi e a più linguaggi.

Tutte le ricerche confermano l'esistenza di un divario tra quanti hanno un rapporto stabile con i vari mezzi e format editoriali – sanno scegliere quando e come utilizzarli, per quale uso di ricerca e recupero del-

l'informazione, o per quale tipo di svago, ecc. – e quelli che ne fanno solamente un uso saltuario, monomediale, contribuendo a disegnare la geografia di un paese in cui una metà dei cittadini (o un terzo) possiede le risorse culturali e tecnologiche per approfittare delle opportunità offerte dalle tecnologie. Mentre l'altra metà (o due terzi) – pur possedendo una non esigua dotazione di media all'interno delle loro abitazioni, e anche di libri acquistati o ricevuti in regalo con qualche giornale, giacché il 77% delle famiglie (fonte: Censis, 2001) possiede in casa dei «libri» – accusa pesanti handicap determinati più che da carenze di mezzi materiali, da deficit nelle competenze culturali e linguistiche, nelle motivazioni comportamentali, nelle abitudini cognitive.

Così che i dati relativi al fatturato del settore continuano a mostrare trend di crescita modesti anche se a più velocità: elevati (+ 8,8%) per tutti i prodotti editoriali su supporto digitale e in pressoché tutti i tipi di canali e forme di vendita; interessanti per alcuni settori specializzati della produzione come il libro per ragazzi (+ 4,4%); modesti e sostanzialmente allineati con i tassi inflattivi per il libro di varia (3.810 miliardi di fatturato nei diversi canali e forme di vendita) e il comparto scolastico educativo (1.183 miliardi di lire); in calo per un segmento invece strategico per l'editoria italiana come quello dell'export (- 1,2%). Il tutto per una stima 2000 del settore che avrebbe raggiunto (con un + 1,0%) i 6.732 miliardi di fatturato.

La stessa produzione tra il 1999 e il 2000 rappresenta da un altro punto di vista questo scenario: i circa 52 mila titoli pubblicati sembrerebbero essere il valore di riferimento della capacità produttiva dell'editoria italiana nell'attuale situazione di mercato. Come si vede (Tab. 2) è il valore di produzione su cui si è «inchiodata» l'editoria italiana negli ultimi quattro-cinque anni. Se teniamo conto del fatto che la crescita nel numero di titoli pubblicati per mille abitanti rappresenta un indicatore sintetico della capacità di sviluppo di un sistema editoriale (la sua capacità di rispondere con linee d'offerta alle trasformazioni e alla crescita della domanda e dei bisogni di lettura) vediamo, da un'altra angolazione, lo scenario che avevamo descritto dal punto di vista della domanda di lettura.

Non a caso vediamo poi che lo stesso numero di copie stampate e immesse dalle case editrici nei diversi canali di vendita – altro indicatore delle potenzialità di assorbimento del mercato, presunte dall'editore – passa, tra il 1995 e il 2000, da 289,2 milioni di pezzi a 260,5 milioni, con una perdita secca di quasi 29 milioni di copie in meno in cinque anni. Un meno 54,3% che ingloba certamente gli effetti di un mercato a «crescita lenta», ma anche, ed è il dato positivo da richiamare, maggiore attenzione della casa editrice a tutte le componenti gestionali, al controllo finanziario, e all'uso di tecnologie di stampa a bassa tiratura che in questi anni si sono diffuse nelle imprese editoriali e nella filiera della stampa.

Ma attenzione. Se andiamo a guardare altri settori contigui al libro la situazione non è poi di molto diversa. I lettori di almeno un quotidiano (compresi quelli sportivi) alla settimana sono il 57% della popolazione con più di 11 anni di età; nel 1995 erano il 63% (fonte: Istat, Multiscopo). Nel 1998 erano state distribuite (vendita più noleggio e allegati a giornali) circa 42 milioni di videocassette; nel 2000 tra videocassette e DVD siamo scesi a 41,8 milioni di pezzi (fonte: Simmaco per Univideo). La musica registrata nel 2000 avrebbe realizzato una crescita di unità vendute rispetto all'anno precedente compresa tra un + 3,25% (fonte: Siae) e un + 2,3% (fonte: Musica & Dischi).

Tutto ciò non vuol dire che il settore dell'editoria libraria non presenti importanti segnali di novità. Novità che stanno in zone del comparto e che toccano aspetti a cui in genere si presta minore attenzione ma che tracciano il quadro di una filiera in forte evoluzione strutturale per rispondere a trasformazioni tecnologiche e cambiamenti nei comportamenti di consumo del pubblico dei lettori. Ad esempio è assai significativo il fatto che i libri pubblicati con allegati supporti digitali rappresentino ormai il 2,5% della produzione libraria complessiva, quasi triplicandosi in cinque anni. È importante perché dietro un dato di questo tipo c'è una riorganizzazione dei processi interni al lavoro editoriale; ci sono investimenti in aggiornamento e riqualificazione degli addetti, un diverso modo dell'editore di guardare a ciò che produce, una concezione del prodotto editoriale in direzione di «sistemi di prodotto» più complessi che non il semplice (e solo) «libro». I primi risultati di una indagine condotta nei mesi scorsi dall'AIE sull'organizzazione produttiva di 77 case editrici (Progetto Mastermedia) sta mostrando come le nuove tecnologie digitali e di rete stiano avendo effetti non solo (e non tanto) in innovazioni di prodotto quanto in profonde innovazioni nei processi produttivi che vanno nel senso di una maggiore flessibilità nella gestione dei contenuti editoriali oltre che di contenimento dei costi di ideazione e sviluppo dei prodotti.

Si comprende così la ragione per cui in questi anni è aumentata la partecipazione del personale delle case editrici ad attività di aggiornamento professionale: nel 2000 l'AIE aveva erogato oltre 5.400 ore corso/allievo; nel 2001 si dovrebbero superare le 14 mila. La stessa università sta avviando master e corsi post-laurea in editoria (a Bologna, all'Università Statale di Milano, al Politecnico in editoria multimediale).

Oppure il fatto che, pur esaurendosi il fenomeno dei «supereconomici», una quota consistente della produzione libraria continua a essere composta da collane e da titoli economici o semi-economici: il 28% dei titoli e il 41,3% delle copie stampate e distribuite nei canali commerciali dalle case editrici italiane hanno un prezzo di vendita che non supera le 15.000 lire a indicare un orientamento «mass-market» che è comunque acquisito dalla nostra editoria.

Negli ultimi anni, e soprattutto tra il 2000 e il 2001, si è accelerato anche nel nostro paese il processo di sviluppo di grandi catene di librerie e megastore. Nel 2000 su circa 1.300 librerie già il 23% facevano parte di catene. Nei prossimi due-tre anni si dovrebbe toccare – secondo i progetti di sviluppo dei diversi operatori – il 54%, con tutto ciò che comporterà in termini di razionalizzazione distributiva e di maggior appeal che questi nuovi punti vendita potranno avere sul pubblico dei clienti meno assidui, ma anche – come qualche editore teme – di condizionamento delle sue politiche distributive ed editoriali.

Dal 1° settembre è entrata in vigore una legge che regola lo sconto massimo di vendita al pubblico dei libri e che definirà un quadro competitivo più certo tra libreria e grande distribuzione (ma vi è anche chi sostiene che uno degli effetti sarà invece di accentuare la contrazione nelle vendite del mercato di varia). Un quadro competitivo maggiormente regolamentato che soprattutto per la libreria indipendente potrà costituire un fattore di spinta per procedere a un rinnovamento delle sue strutture.

Vi è anche la nuova legge 248/2000 (la cosiddetta legge antipirateria) che potrebbe, se correttamente applicata, agire sul fenomeno delle fotocopie (571 miliardi di lire di mancato fatturato a prezzo di copertina) in due direzioni: ridurre i fenomeni più macroscopici di pirateria, grazie alla norma che limita la legittimità delle fotocopie per uso personale; e nel contempo incrementare il fatturato che gli editori ricavano dalla cessione dei diritti di fotocopiatura, oggi in Italia quasi del tutto inesistente. Sotto questo profilo, è significativo come in Italia la raccolta di royalties sull'attività di reprografia sia di soli 20 mila euro annui, a fronte, ad esempio, dei 35 milioni di euro del Regno Unito, dei 30 milioni in Germania, 10 in Spagna e quasi 5 in Francia. In altri termini se in altri paesi, specie quelli del Nord Europa, lo sfruttamento dei diritti sul mercato delle fotocopie è una fonte non trascurabile di ricavi aggiuntivi per gli editori, in Italia la fotocopiatura rappresenta una pura e semplice perdita per l'intera filiera.

Voglio dire che alcuni fenomeni che rappresentano debolezze e minacce per la sopravvivenza stessa dell'editoria italiana possono anche venir guardati come opportunità per il suo stesso sviluppo. Una delle ragioni della non lettura di libri, dell'elevato numero di deboli lettori che hanno con il libro e la libreria dei rapporti occasionali sta nel fatto che la popolazione dei 36-55enni (oltre a quella «anziana»), cioè la popolazione inserita nei processi produttivi del nostro paese, è anche quella in cui le competenze alfabetiche – cioè le competenze necessarie per leggere testi in prosa (articoli di giornale, annunci, lettere, racconti, ecc.) – sono a elevato «rischio», come ha recentemente mostrato una delle più importanti indagini condotte in Italia dal Cede, nell'ambito di una rilevazione internazionale Ials-Sials in 21 paesi Ocse.

Gli aspetti che caratterizzano i risultati dell'indagine condotta su un campione rappresentativo della popolazione adulta tra 16 e 65 anni possono venir così rapidamente sintetizzati. Presenza di ampi settori della società italiana a «rischio alfabetico» nelle fasce post-scolarizzate e nella fase del primo ingresso nel mondo del lavoro; in quelle dei 36-55enni; nelle fasce più anziane. Scarsa partecipazione della popolazione a livelli di istruzione post-secondaria e povertà del contesto socio-culturale in cui ancora vivono quote consistenti di popolazione.

In termini di valori assoluti vogliono dire 3,3 milioni di giovani 16-25enni, oltre 10 milioni di 46-55enni, ecc. Ma questo è anche un possibile mercato per l'editoria italiana (come lo è quello della formazione professionale dentro e fuori il lavoro, dell'apprendistato, ecc.: in analogia con quanto avviene negli altri paesi d'Europa). Cioè questa situazione esprime anche una domanda di strumenti editoriali e di servizi per recuperare il deficit alfabetico (ma anche quello relativo al calcolo matematico, ecc.) di oltre 32,3 milioni di persone. Come ha di recente evidenziato il Censis a commento di questi dati, siamo in presenza di una parte della società italiana culturalmente molto debole che fatica a decodificare gli elementi di innovazione e a metabolizzare l'incertezza sul futuro. Un quadro che oltre a spiegare le grandi paure e incertezze collettive che attraversano la società italiana indica una frattura sempre più ampia esistente nel nostro paese tra comportamenti di consumo (culturali, ma non solo) evoluti e primitivi. Per di più se si disaggregano i risultati per titolo di studio si scopre che quasi un diplomato su due (43,9%) non è esposto a rischio alfabetico (supera il livello 2: «Possiede un limitato patrimonio di competenze di base»). Un risultato che ben rappresenta il livello di volatilità delle abilità e delle competenze acquisite nei cicli scolastici e dell'incidenza che potranno avere i fenomeni nell'analfabetismo di ritorno.

Per inciso: se ricalcoliamo – un po' empiricamente – la penetrazione della lettura non più su tutta la popolazione italiana, ma solo su quella in possesso delle competenze alfabetiche necessarie per poter leggere i libri, scopriamo che la percentuale di lettori si colloca tra il 70-72%. Cioè al livello degli altri paesi del Centro Europa!

**Tabella 1 – Andamento dei principali indicatori: la lettura in Italia
(Valori in numero di persone e in percentuale)**

	1995	1997	1998	1999	2000
Persone che hanno letto «almeno un libro» nei 12 mesi precedenti ¹	38,9	41,6	41,9	38,3	38,3
Stima in proiezione	20.930.000	22.401.000	23.025.000	21.047.000	21.075.000
Lettori morbidi ²	13,0				
Stima in proiezione	6.959.000				
Maschi	34,3	36,3	37,0	33,5	33,3
Femmine	43,6	46,5	46,5	42,8	43,6
Lettori di oltre 12 libri all'anno	10,9	13,0	11,7	12,9	12,1
Stima in proiezione	2.280.000	2.910.000	2.694.000	2.715.000	2.550.000
Lettori di almeno un libro per area geografica:					
Nord Ovest	46,7	49,2	50,1	45,6	46,9
Nord Est	45,2	48,3	48,1	45,0	45,2
Centro	40,9	44,1	44,0	40,3	40,7
Sud	27,6	30,7	31,5	27,3	26,9
Isole	30,0	32,6	31,9	30,7	30,3
6-10 anni	37,9	44,9	45,1	42,8	43,3
11-14	47,1	62,1	57,7	56,9	55,0
15-17	46,4	56,3	53,8	50,8	50,1
18-19	40,5	58,2	55,1	47,8	49,3
20-24	40,3	53,8	53,3	48,3	48,2
25-34	39,1	50,2	50,0	45,4	46,5
35-44	37,3	47,5	48,9	45,1	44,8
45-54	32,7	39,9	39,6	37,7	38,8
55-59	26,4	34,1	34,0	32,3	31,6
60-64	24,2	25,7	30,4	27,7	28,1
65-74	22,7	24,3	26,1	21,7	23,2
75 anni e più	17,6	17,5	20,1	16,6	15,9
Letture infantile (Doxa Junior): Bambini 5-13 anni che dichiarano di aver letto almeno un libro non scolastico nei 12 mesi precedenti	66,8	70,9	71,4	69,7	67,6
Persone che leggono giornali quotidiani almeno una volta alla settimana ³	63,0	61,1	57,8	56,9	57,0

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 ha 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.

Fonte: Elaborazione su dati Istat

**Tabella 2 – Andamento dei principali indicatori: titoli e copie
(Valori in titoli, copie e in percentuale)**

	1995	1997	1998 ¹	1999 ²	2000 ³
Titoli pubblicati (varia adulti, ragazzi, e scolastica di adozione)	49.080	51.866	52.363	50.262	52.288
Δ %	+5,2	+1,5	+1,0	- 4,0	+ 4,0
Titoli per 1.000 abitanti	0,86	0,90	0,91	0,87	0,91
Titoli di varia (adulti e ragazzi) pubblicati 45.561		40.429	46.377	46.702	44.381
Δ %	+3,5	+2,0	+ 0,7	- 5,0	+ 2,7
Tiratura complessiva (varia adulti, ragazzi, scolastica) in milioni di copie	289.200.00	295.500.00	282.800.00	257.900.000	260.500.000
Δ %	+0,03	+5,9	- 5,3	- 8,8	+ 1,0
Tiratura di varia (adulti e ragazzi) in milioni di copie	215.500.00	253.200.00	234.200.00	207.300.000	206.000.000
Δ %	5,2	+ 9,7	- 7,5	- 11,5	- 0,6
Titoli con supporti digitali allegati (cd rom e floppy disc)	522	961	967	1.126	1.314
% sui titoli pubblicati	1,1	1,9	1,8	2,2	2,5
Titoli pubblicati per fascia di prezzo (varia adulti, ragazzi, e scolastica):					
< 10.000 lire	7.255	6.992	7.231	6.967	7.140
10-15.000	7.618	7.799	8.490	7.880	7.528
15-20.000	6.400	7.115	7.085	6.669	7.188
20-30.000	10.444	10.827	10.636	10.141	10.329
30-50.000	9.285	10.341	10.290	10.045	10.792
Oltre 50.000 lire	6.386	7.262	7.184	6.967	7.629
Gratuiti	1.692	1.530	1.447	1.539	1.682
Copie immesse nel mercato per fascia di prezzo:					
< 10.000 lire	95.800.000	75.500.000	84.197.000	73.700.000	72.800.000
10-15.000	38.500.000	54.700.000	44.879.000	39.400.000	34.800.000
15-20.000	23.000.000	35.200.000	29.277.000	25.900.000	27.700.000
20-30.000	42.000.000	45.900.000	43.712.000	39.700.000	38.800.000
30-50.000	36.900.000	37.800.000	37.972.000	38.000.000	37.600.000
Oltre 50.000 lire	40.900.000	39.400.000	33.466.000	29.500.000	33.100.000
Gratuiti	12.100.000	10.000.000	9.297.000	11.700.000	15.700.000
Copie di libri di varia con prezzo < 15.000 lire	111.900.000	104.800.000	129.076.000	82.635.000	76.127.000
Δ %	+3,4	+ 2,8	+ 23,2	- 16,4	- 7,9
Titoli tradotti da altre lingue	11.859	12.524	13.051	11.781	11.950
Δ %	- 2,3	+ 7,1	+ 4,2	- 9,7	+ 1,4
Δ% titoli tradotti / titoli pubblicati	25,4	24,1	24,9	23,4	22,9

segue

Continua tabella 2

	1995	1997	1998 ¹	1999 ²	2000 ³
Tiratura media:					
Di titoli tradotti	7.420	8.430	7.200	9.400	6.800
Di titoli tradotti dalla lingua inglese	8.450	9.550	8.600	8.500	8.000
Di titoli di autore italiano	5.420	4.900	4.700	4.520	2.010

¹ I valori 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 valori forniti da Istat per il 1999 si riferiscono al 95,9% della produzione; si è dovuto pertanto stimare il valore complessivo della produzione per effettuare i raffronti.

³ I valori forniti da Istat per il 2000 si riferiscono al 92,6% della produzione; si è dovuto pertanto stimare il valore complessivo della produzione per effettuare i raffronti.

Fonte: Elaborazione su dati Istat

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.

- AC NIELSEN, 269
ACADEMY, 165, 235
ACCADEMIA DEI LINCEI-FONDO
FELTRINELLI, premio 206
ACCORNERO, G. 199, 200, 201
ACKROYD, P. 236
 Thomas More (Frassinelli, 2001), 236
ACQUISTORIA, premio 236
ADELPHI, 77, 147, 233, 236
ADOBE, 165
ADONIS (pseud. di Ali Ahmad Said Esber), 40
 Memoria del verbo (Guanda, 1998), 40
ADSL, 252
ADY, E. 39
 Agenda di Mr. Bean, 188
AIB (Associazione Italiana Biblioteche), 201, 225
AIE (Associazione Italiana Editori), 165, 200, 213, 225, 271
 Rapporto 2001 sull'editoria libraria in Italia, 213
AJELLO, N. 264
ALAMBERT, J.-B. LE RONDE D' 261
ALASSIO 100 LIBRI, premio 236
ALBERTI, G. 206
ALBERTI, R. 43
ALBERTINO, 188
 Benissimo!, 188
ALBONICO, S. 176
 Prospettive per XML e filologia (in *XML e Conoscenza*, Crema 29-30 giugno 2001), 176
ALIBERTI, C. 68, 69
Alice.it, 254
ALIGHIERI, D. 263
 Divina Commedia, 184
ALLEGRI, G. 152
ALLENDE, I. 78
«Almanacco dello Specchio» (L'), 37, 39, 40
ALMANEGRETTA, gruppo musicale 33
ALMANSI, G. 145
ALMODÓVAR, P. 187
 Tutto su mia madre, film 187
ALTAN, T. F. 110
Amazon.com, 192, 193, 195, 196, 229, 253, 254
«American Scientist», 125
AMICHAÏ, Y. 41
AMMANITI, N. 80, 84, 187, 189, 237
 Io non ho paura (Einaudi, 2001), 84, 187, 237
ANDREOLI, A. 236
 Il vivere inimitabile (Mondadori, 2001), 236
ANEDDA, A. 42
ANEE, 247, 254, 256, 257, 258
ANSA, 127
ANTEREM EDIZIONI, 57
 Antologia di Spoon River, 48
ANTONELLI, C. 186, 187
 Fuori tutti (Einuadi «Stile Libero», 1996), 186
ANTONIELLI, S. 21
AOL TIME WARNER INC., 226, 227
APARO, A. 187
APOGEO, 165, 234
APOLLINAIRE, G. (pseud. di Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky), 39
ARAGON, L. 41, 43
ARBASINO, A. 194
ARCHIMEDE, 145
ARENA, L. 186
 La smorfia, 186, 188
ARGENTIN, G. 214
 Nuove tecnologie e scuola, (Iard, 2000), 214, 217, 219
ARGHEZI, T. (pseud. di Ion Teodorescu) 43
ARIANE, 183
ARIANNA, 225
ARPAIA, B. 236
 L'angelo della storia (Guanda, 2001), 236
ARTICOLO 31, gruppo musicale 32
 Così mi tieni (BMG Ricordi, 1997), 32
ASHBERY, J. 36, 41
ASORROSA, A. 265
 Storia e revisionismo. La lezione di Calvino («la Repubblica», 13 novembre 2000), 265
ASSOCIATION OF AMERICAN PUBLISHERS, 224
ATELIER, 57, 267
«A tre voci. Seminari dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università degli studi di Parma», 175
ATWOOD, M. 208
 L'assassino cteco, 208
AUDEN, W. H. 43, 145
AUSTEN, J. 145
AVATI, P. 89
 I cavalieri che fecero l'impresa, film 89
«Avvenire», 259, 260, 263
 Aforismi, 259
 Lupus in pagina, 259
«Avventuroso», 118
BACCHINI, P. L. 26
BACHMANN, I. 43
BACHTIN, M. 17
BACIGALUPO, M. 36
BAGLIONI, C. 201
BAGUTTA, premio 206, 236
BAINO, M. 52
 Onne 'eterra (Pironti, 1994), 52
BAJARD, H. 119
BALDAZZI, G. 27
BALDI, G. 70
 Dal testo alla storia, dalla storia al testo (Paravia, 2000), 70
BALDINI & CASTOLDI, 187, 236
BALDINI, R. 50, 51
 Ciacri (Einaudi, 2000), 50
BALESTRINI, N. 18, 19
 Apocalisse, 19
BALZAN, premio 236
BANCARELLA, 206, 236
BANDINI, F. 26
BARATYNSKIJ, E. A. 43
BARBAFIORE (pseud. di Domenico Boetti), 52
BARBARANI, B. 46
BARBERA, 235
BARDOTTI, S. 27
BARICCO, A. 70, 79, 149, 195, 208, 263
 Castelli di rabbia, 208
 Novecento, 149
 Seta, 208
BARNES & NOBLE, 168, 192, 195, 197
Barnesandnoble.com, 168
BARRIE, J. M. 97
BASSANI, G. 69
BATAILLE, G. 39
BATTIATO, F. 29
 Ferro battuto (Sony, 2001), 29
BATTISTA, P. 261
 Il partito degli intellettuali (Laterza, 2000), 261

- BATTISTI, L. 28, 30, 69
Gli anni (RTI, 1998), 30
Battuti & Beati. I Beat raccontati dai Beat (Einaudi «Stile Libero», 1996), 186
- BATUR, E. 41, 43
Imago mundi (Garzanti, 1994), 43
- BAUDELAIRE, C. 31
- BAUDINO, M. 23
- BAYER, 131
Beat & Be bop, 187
 «Belfagor», 66
- BELLEZZA, D. 25
- BELLONCI, G. 206
- BELLONCI, M. 206
- BEMPORAD, 235
- BENIGNI, R. 186
E l'alluce fu, 186
La vita è bella, 148
- BENJAMIN, W. 188
- BENNI, S. 146
- BERARDINELLI, A. 21, 265
La poesia verso la prosa (Bollati Boringhieri, 1994), 21
Quando nascono i poeti moderni in Italia, 21
- BERLI, I. 145
- BERLUSCONI, S. 241
- BERNARDI, L. 189
- BERNASCONI, D. vedi VAN DE SFRUOS, D.
- BERNLEF, J. 39
- BERRYMAN, J. 36
- BERTELSMANN, 226
- BERTELSMANN BUCH, 226
- BERTELSMANN-MONDADORI, 165
- BERTO, G. 148, 205
Il male oscuro (Rizzoli, 1964), 205
- BERTOLANI, P. 51
Libi (Interlinea, 2001), 51
- BERTOLINI, R. 50, 52
- BERTOLUCCI, A. 58
- BETOCCHI, C. 21, 266
- BEVILACQUA, A. 79, 101
- BEVILACQUA, E. 187
- BIAGI, E. 79
- BIANCHI, P. 262
Piccoli editori muoiono orgogliosi di aver fallito («Il Giornale», 31 dicembre 2000), 262
 «Bibliotopo», 59
- BIERMANN, W.
- BIOLCATI RINALDI, F. 214
Lettura e non lettura: insegnanti e studenti a confronto (Iard, 2000), 214, 217
- BISNEY, A. 119
- BISUTTI, D. 43
- BLADY, S. 187
- BLINCOE, N. 189
Acidi occidentali, 189
- BLISSETT, L. 186
Q, 186, 189
- BLOOMBERG, 227
- BOBROVSKJ, J. 43
- BOCCA, G. 264
- BOCCADORO, C. 187
Musica coelestis, 187
- BOCCARDO, D. 107
- BODRERO, A. 51
- BOL, 235, 254
- BOLLATI BORINGHIERI, 236
- BOMPIANI, 42, 65, 236, 237
- BONGIOVANNI, G. 259
- BONI, T. 68
In forma di... (Einaudi scuola, 2001), 68
- BONNEFOY, Y. 40, 43
Quel che fu senza luce. Inizio e fine della neve (Einaudi, 2001), 43
- BONTEMPELLI, M. 206
- BONURA, G. 237, 269
Da Vassalli un incauto elogio alla critica che non c'è più («Avvenire», 12 maggio 2001), 261
Le notti del Cardinale (Nino Aragno, 2001), 237
- BONVICINI, C. 237
Penelope per gioco (Einaudi, 2001), 237
- BOOK MARKETING LTD, 224
- BOOK ON LINE, 165
- BOOK SALES YEARBOOK (THE), 226
- BOOK TRAC, 224
- BOOK, 65
- BOOKER PRIZE FOR FICTION, premio 236
- BOOKER PRIZE, premio 208
- Books24x7.com, 168
- BOOKSELLER (THE), 226
- BORGES, J. L. 40, 43
- BORSENEREIN, 224
- BOSTON CONSULTING GROUP, 255
- BOUSQUET, J. 39
- BOVAIA, R. 40
- BOWIE, D. 190
- BRACAGLIA, D. 43
- BRE, S. 237
Le barricate misteriose (Einaudi, 2001), 237
- BRECHT, B. 69
- BREVINI, F. 47, 48, 51
La poesia in dialetto (Mondadori, 1999), 47
- BRIAN RESEARCH, 129
- BRITTI, A. 30
itpop (Universal music, 1999), 30
- BRIZZI, E. 70, 79, 80, 195, 196
- BRODSKI, J. 40
- BROLLI, D. 187, 189
Cuori elettrici, 187
Gioventù cannibale (Einaudi, 1996), 114, 189
- BRUNET, A. 236
Colette (Bollati Boringhieri, 2001), 236
- BRUNO MONDADORI, 148, 234
- BRUSCHI, M. 206, 208
- BÜCHNER, premio, 36
- BUNTING, B. 39
- BUONANNO, E. 236
Piccola serenata notturna, 236
- BURROUGHS, W. 186
- BUTITTA, I. 51
- BUZZATI, D. 148, 192, 195
- BUZZETTI, D. 173
- CADIOLI, A. 71
Biblioteca (Archimede, 1997)
Café Express, film 74
- CALABRÒ, G. 36
- CALASSO, R. 195
- CALI, S. 51
- CALVINO, I. 69, 71, 83, 145, 148, 181, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 265
Il castello dei destini incrociati, 192, 193
Il sentiero dei nidi di ragno, 265
- CALVINO, premio 236
- CALVO, M. 173
Frontiere di rete. Internet 2000: cosa c'è di nuovo (Laterza, 2000), 173
- CALZAVARA, E. 52
- Camicci bianchi, fiction televisiva 105
- CAMILLERI, A. 79, 81, 190, 208 236, 238, 239, 240, 263
La gita a Tindari (Sellerio, 2001), 236
La scomparsa di Patò (Mondadori, 2000), 239
- CAMON, F. 195
- CAMPANILE, A. 209
- CAMPANOTTO, 65
- CAMPBELL, P. 125
- CAMPIELLO, premio 204, 205, 206, 207, 208, 209, 236
- CANCOGNI, M. 237
Il Mister (Fazi, 2001)
- CANFORA, L. 261
Ma anche gli scienziati sono intellettuali organici («Corriere della sera», 7 gennaio 2001), 261
- CAPOSSOLA, V. 34
Canzoni a manovelia (CGD, 2000), 34
- CAPRIOLO, P. 149, 195
La grande Eulalia, 149
- CAPRONI, G. 20, 22, 69, 71
- CARACCILOLO, P. 149
- CARBONA, M. 261
«Gli intellettuali sono alla fase terminale» («Il Giornale», 19 dicembre 2000), 261
- CARDARELLI, V. 27
- CARDUCCI, G. 29, 45, 110

- CAREY, P. 236
True history of the Kelly Gang
 (Faber and Faber, 2001), 236
- CARIFI, R. 23
- CARPI, A. M. 43
 «Carta digitale», 234
- CARUSO, A. 236
Italiani dovete morire (Longanesi, 2001), 236
- CARVER, R. 42, 188
Blu Oltremare (Pironti, 1994), 42
Il mestiere di scrivere, 188
- CASATI MODIGNANI, S. 79, 81
- CASATI, F. 68
In forma di... (Einaudi scuola, 2001), 68
- CASSOLA, C. 69, 207
- CASTELFRANCHI, Y. 127
- CASTELVECCHI, 118
- CATALDI, P. 70
La scrittura e l'interpretazione
 (Palumbo, 1996-1998), 70
- CATTAFI, B. 69
- CAVALLO, R. 235
- CAVALLI, P. 25, 63
Le mie poesie non cambieranno il mondo (Einaudi, 1974), 63
- CAVOUR, libreria, 152
- CECCHI D'AMICO, S. 237
- CECIARELLI, C. 187
- CEDE, 271
- CELAN, P. (pseud. di Paul Antschel) 40, 43
Sotto il tiro di presagi (Einaudi, 2001), 43
- CÉLINE, L. F. (pseud. di Louis-Ferdinand Destouches) 260
- CELLAMARE, R. vediron
- CENSIS, 213, 270, 272
Primo rapporto sulla comunicazione in Italia. Offerta di informazione e uso dei media nelle famiglie italiane (2001), 213
- CERAMI, V. 147, 186, 187, 188, 204
Consigli a un giovane scrittore (Einaudi «Stile Libero», 1996), 147, 186
- CÉSAIRE, A. 36
- CESARI, S. 186, 187, 188, 189, 191
- CHABON, M. 237
The Amazing Adventures of Kavalier & Clay (Random House, 2000), 237
Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay (Rizzoli, 2001), 237
- CHAR, R. 43
- CHEGUEVARA, E. 200
Che paese l'America, 243
- CHERUBINI, L. vedi JOVANOTTI
- Chi è Tatiana, 79
- CHIARLONI, A. 43
I nuovi poeti tedeschi (Einaudi, 1994), 43
- CIAMPI, C. A. 264
- CIAOWEB, 253
- CIBIT (Centro Interuniversitario Biblioteca Italiana Telematica), 175
- CIOGNINI, N. 43
- CIOCCA, D. 70
La tela del ragno (Juvenilia, 1999), 70
- CIOTTI, F. 173
Frontiere di rete. Internet 2000: cosa c'è di nuovo (Laterza, 2000), 173
Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media (Laterza, 2000), 173
- CIRM, 239
- CISADU (Centro interdipartimentale di servizi per l'automazione nelle discipline umanistiche), 172
- «ClanDestino», 58
- CLERICI, G. 101
- «Clessidra» (La), 57
- «Club dei poeti» (Il), 59
- CNR, 137, 176
- COCONINO PRESS, 122
- COELHO, P. 193, 238, 239, 240, 245
Il diavolo e la signorina Prym, 239
L'alchimista, 193
- COIN, 156
- COLLINS, J. 102
- COLLO, P. 187
- COLLODI, C. (pseud. di Carlo Lorenzini), 81, 117
- COLOMBO, A. 147
- COLOMBO, V. 40
- Come Internet ha cambiato la narrativa («Il Giornale», luglio 2000), 263
- COMIC ART, 121
- CONRAD, J. 148
- CONSOLO, V. 147
Il sorriso dell'ignoto marinaio, 147
- CONSONNI, G. 51
- CONTE, G. 265, 266
Tre ex-ragazzi tristi che odiano la poesia di oggi («Il Giornale», 15 settembre 2000), 265
Ebbene sì, sono un pazzo in cerca di bellezza e di nuova conoscenza («Il Giornale», 30 settembre 2000), 266
- CONTE, P. 34
Novecento (CGD, 1992), 34
- CONTINI, G. 45
- COPIOLI, R. 23
- CORBIÈRE, T. 18
- CORDELLI, F. 265, 266
Tre modeste riserve sui grandi del Novecento («Corriere della sera», 9 giugno 2001), 266
- CORNWELL, P. 241
L'ultimo distretto, 241
 «Corriere della sera», 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267
Elzeviro, 259
Improvvisi, 259
La frase, 259
La poesia, 259
- CORTINA, 236
- COSTA, N. 46
- CÒVERI, L. 31
Parole in musica (Interlinea, 1996), 31
- CREMISI, T. 207
- CREPET, P. 186, 242
Non siamo capaci di ascoltarli. Riflessioni sull'infanzia e l'adolescenza, 186, 242
- CRESPO, A. 36
- CRILET (Centro Ricerche Informatica e Letteratura), 175, 176
- CROCEFFI, 41, 54, 56, 65
- CROVETTO, A. 41
- CRT, 201
- CRUS (LA), gruppo musicale, 28
Crocevia (Warner, 2001), 28
- CUCCHI, M. 22, 24, 61, 62, 63
Il disperso (Einaudi, 1976), 63
Poeti italiani 1945-1995 (Mondadori, 1996), 61
- CULICCHIA, G. 147, 149
Tutti giù per terra, 147
- CUMMINGS, E. E. 38
- CURE (THE), gruppo musicale 190
- CUSSLER, C. 241, 243
Atlantide, 241, 243
- CVETAJEVA, M. I. 42, 43
Il ragazzo (Le Lettere, 2000), 42
- D'AGNOLO VALLAN, G. 187
- D'ANGELO, N. 28
- D'ELIA, G. 18, 23, 24
Notte privata (Einaudi, 1993), 24
Sulla riva dell'epoca (Einaudi, 2000), 24
- DAHL, R. 97
- DALAI, A. 187
- DALLA, L. 27
Piazza grande, 27
- DAM (Digital Asset Management), 251
- DAMI-GIUNTI, 234
- DAO, B. 44
- DE AGOSTINI, 227, 233, 234, 235
- DE ANDRÉ, F. 28, 29, 30, 69, 186, 187
Anime salve (BMG Ricordi, 1996)
- DE ANGELIS, M. 16, 48
Distante un padre (Mondadori, 1989), 48

- DE CAPRIO, V. 71
I testi della letteratura italiana (Einaudi, 1994), 71
Letteratura italiana. Storia. Autori. Testi (Einaudi, 1995), 71
- D E CARLO, A. 79
- DE CATALDO, G. 189
Teneri assassini, 189
- DE CRESCENZO, L. 79
- DE FILIPPO, E. 188
- DE GREGORI, F. 28, 29
Prendere e lasciare (Sony, 1996), 29
- DE LUCA, E. 195
- DE LUCA, F. 186, 187
Fuori tutti (Einaudi «Stile Libero», 1996), 186
- DE PALMA, A. 66
- DE SIGNORIBUS, E. 26
- DESIMONE, R. 68, 188
Percorsi testuali tra ieri e oggi (Le Monnier, 2001), 68
- DESMEDET, K. 172
Computing in Humanities Education. A European Perspective, (The University of Bergen, 1999), 172
- De musica. *Annuario in divenire del Seminario Permanente di Filosofia della Musica*, 177
- DEBRAY, R. 261
I. F. Suite et fin (Gallimard, 2000), 261
- DECARO, E. 186
La smorfia, 186, 188
- DEGUY, M. 41
- DEIDIER, R. 22, 25, 63
Le regioni della poesia (Marcos y Marcos, 1995), 22
- DEL GIUDICE, D. 195
- DELFINI, A. 194
- DELLY (pseud. di Jeanne Marie Petit-Jean de la Rosière), 102
- DELOGU, M. 186
Fuori tutti (Einaudi «Stile Libero», 1996), 186
- DEMETRA, 235
 DEMETRA, libreria 235
- DESBORDER, M. 236
L'offerta (Mondadori, 2001), 236
- DESPENTES, V. 78
Baise-moi, 78
- DI ALESIO, G. 71
Biblioteca (Archimede, 1997), 71
- DI GIACOMO, S. 46
- DI NATALE, S. 236
Kuraj (Feltrinelli, 2001), 236
- DI PALMO, P. 16
Quaderno del vento, 16
- DISTEFANO, P. 261, 262
Occhio al lapis se è allegato a un romanzo («Corriere della sera», 15 novembre 2000), 262
Intellettuali il tradimento è anche italiano («Corriere della sera», 20 dicembre 2000), 261
- «Diabolik», 118
- DICKENS, C. 145
- DICKINSON, E. 41
- DIDEROT, D. 261
- DILIBERTO, O. 262
Vi prego i libri non vanno rottamati («la Repubblica», 26 gennaio 2001), 262
- DIMITROVA, B. 42
Segnali, 42
- DIMULÀ, K. 41
- DIONISOTTI, C. 185
- DISNEY, W. 119, 121
- DONZELLI, 35, 65
- DOSTOEVSKIJ, F. M. 123
Delitto e castigo, 123, 145, 148
- DOXA, 225, 268
- DOXA JUNIOR, 213
- DRAGO, M. 235
- DURANTE, F. 237
Italo Americana (Mondadori, 2001), 237
- DURLACHER, 252
- DYLAN, B. 69, 186
- E. ELLE, 234
E. R. Medici in prima linea, fiction televisiva 105
- e.Biscom, 235
- e.Bimedia, 235
- E/O, 236
- ECO, U. 69, 79, 87, 89, 90, 92, 93, 190, 192, 194, 195, 197, 198, 229, 239, 241, 244, 264
Baudolino (Bompiani, 2000), 87, 88, 89, 239, 240, 241, 243
Il nome della rosa (Bompiani, 1980), 87, 89, 92, 93, 197, 244
Il pendolo di Foucault, 198, 244
L'egemonia fantasma nella scuola italiana («la Repubblica», 15 novembre 2000), 265
L'isola del giorno prima, 244
 «Economist» (The), 129
- EDICIONES BEASCOA, 235
- EDITORI RIUNITI, 241
- EDIZIONI LEONARDO, 43
- EDT, 236
- EGGERS, D. 80
- EINAUDI, 43, 45, 62, 63, 147, 186, 188, 191, 204, 233, 237
- EINAUDI POESIA, 190
- EINAUDI STRUZZI, 191
- ELEA, 235
- ELITIS, O. 35, 36, 39, ELLIN SELAE, 58
 «Ellin Selae», 58, 59
- ELSA MORANTE, premio 237
- EMMANUEL, P. 36
- EMPIRIA, 65
- ENGELS, F. 10
- ENGLANDER, N. 188
Per alleviare insopportabili soprusi, 188
- ENNIO FLAIANO, premio 236
- ENZENSBERGER, H. M. 146, 237
- ER PIOTTA (pseud. di Tommaso Zanella), 32
- ESENI, S. A. 39
- ESPOSITO, E. 71
Biblioteca (Archimede, 1997), 71
 «Espresso» (L'), 242
- EUGENIO MONTALE, premio 237
- EUROBAROMETRO, 127, 252
- EVTUSENKO, E. 42
Arrivederci bandiera rossa (Newton Compton, 1995), 42
- EXPLORER I, 243
- FABER AND FABER, 236
- FALCHI, A. 110
- FANTE, J. 163
- FANUCCI, 236
- FAVEREY, H. 39
- FAZI, 65, 236
- FEDERAZIONE EUROPEA DEGLI EDITORI, 184
- FEDERICO BARBAROSSA, imperatore 87, 90, 92, 244
- FELTRINELLI, 40, 63, 78, 233, 234, 236, 237, 254, 262
 «Feltrinelli Travel», 78
 «Fenice contemporanea» (La), 40
- FENOGLIO, B. 69, 71, 194, 265
- FERLINGHETTI, L. 186
- FERRARI, G. 45
- FERRARI, G. A. 222
Lettera aperta ai librai, 222
- FERRAROTTI, F. 261
Caro Debray, gli intellettuali non sono né grandi né decadenti («Corriere della sera», 23 dicembre 2000), 262
- FERRERO, E. 200, 203
- FERRI, T. 70
La tela del ragno (Juvénilia, 1999), 70
- FERRONI, G. 265
A lezione dal partigiano Johnny («d'Unità», 14 luglio 2001), 265
- FERRUCCI, F. 195
- FIAT, 187, 199
- FICHI D'INDIA, 79
- FININVEST, 241
- FINLIBRI, 234
- FIORI, C. 263
- FIORI, S. 263
- FIORI, U. 23, 24
- FRPO, L. 46
- FISHER PRICE, 235
- FLAIANO, E. 195
- FLAMMARION, 227, 234
- FNAC, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164
- FO, A. 25
- FO, D. 188
 «Focus», 126

- FOLGORE, L. 68
 FOLLETT, K. 79, 239, 240, 241
Codice zero, 239, 241, 243
 FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI, 181
 FORRESTER, J. 250
 FORTI, M. 39
 FORTINI, F. 21, 22, 38, 49, 58, 62
Saggi italiani (De Donato, 1974; poi Garzanti, 1987), 38
 FORTUNATO, M. 207, 208
 FOSSATI, I. 28, 187
 FOSTIERIS, A. 41
 FRABOTTA, B. 40
Il rumore bianco (Feltrinelli, 1982), 40
 FRANCESCO D'ASSISI, san 68
Francesco giullare di Dio, film 74
 FRANCO, E. 267
Ma anche i poeti (nel loro piccolo) vendono un po' («Corriere della sera», 14 giugno 2001), 267
 FRASCA, G. 19, 22
Lime, 19
 FRASSINELLI, 236
 FRÉNAUD, A. 43
 FROST, R. 38
 FUCINI, R. 46
 FUMAROLI, M. 236
Fuori luogo. Radice ed erranza in Milo De Angelis, Giampiero Neri, Ida Travi, 57
 FUSCO, F. 19
 FUSINI, N. 43
 GABER, G. (pseud. di Giorgio Gaberschik), 28
 GADDA, C. E. 145, 148, 194, 206
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, 146, 148
 GALASSIA GUTENBERG, 199
 GALLAGHER, T. 36
 «Galleria», 58
 GALLI DELLA LOGGIA, E. 264
 «Gallica», 175
 GALLIMARD, 237, 261
 GALLMANN, K. 79
 GANDINI, U. 237
 GARAVELLI, B. 263
 GARBOLI, C. 263
 GARCÍA MARQUEZ, G. 193
 GARCÍA LORCA, F. 39, 48
 GARDINER, H. 172
Computing in Humanities Education. A European Perspective (The University of Bergen, 1999), 172
 GARTNER, 232
 GARZANTI, 43, 45, 62, 146, 147, 236, 236, 237
Gatto con gli stivali (I), cartoon 119
 GATTO, A. 58, 69
 GELLI, P. 44
Poesia europea del Novecento, 1900-1945 (Skira-Banca popolare di Milano, 1996), 44
Poesie delle Americhe (Skira-Banca popolare di Milano, 1997), 44
General Hospital, fiction televisiva 105
 GENET, G. 39
 GHIONE, S. 263
L'isola delle tartarughe (Laterza, 2000), 263
 GIACOMINI, A. 52
 GIANINIBELOTTI, E. 237
Voli (Feltrinelli, 2001), 237
 GIBSON, W. 188
 GIGLIOLZI, G. 176
 GILDE BIEDMA, J. 36
Le persone del verbo (Liguori, 2001), 36
 GIMFERRER, P. 41
 GINSBERG, A. 39, 186
 GINZBURG, N. 195
 «Giornale» (II), 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266
 GIOVANARDI, M. E. 28
 GIOVANARDI, S. 14, 22, 61, 62, 63, 71
I testi della letteratura italiana (Einaudi, 1994), 71
Letteratura italiana. Storia. Autori. Testi (Einaudi, 1995), 71
Poeti italiani 1945-1995 (Mondadori, 1996), 61
 GIOVANNETTI, P. 15
 GIOVANNI COMISSO, premio 236
 GISCEL, 147
 GIUDICI, G. 20, 50, 69, 70, 266
 GIUFFRÉ, 235
 GIULIANI, A. 18
 GIUNTI, 233, 235
 GIUSSO, G. 70
Dal testo alla storia, dalla storia al testo (Paravia, 2000), 70
 GIUSTINI, J. 31
 GOBETTI, P. 264
 GOETHE, J. W. 123
Faust, 123
 GOMEZ, P. 242
La repubblica delle banane (Editori Riuniti, 2001), 240, 242
 GONCOURT 2001, premio 237
 GOVONI, C. 266
 GOZZANO, G. 21, 25, 68, 266
 GRAMIGNA, G. 266
Ma la vera poesia non ammette minori («Corriere della sera», 6 giugno 2001), 266
 GRAVAGNUOLO, G. 259
 GRECO, P. 127, 128
 GRUJALBO, 235
 GRINZANE CAVOUR, premio 209, 237
 GRISHAM, J. 78, 240
 GRISONI, F. 52
 GROPIUS, W. 27
 GRÜNBEIN, D. 43
A metà partita (Einaudi, 1999), 43
 GRUNER, 126
 GRUPPO '63, 71
 GRUPPO '93, 52
 GUANDA, 39, 40, 63, 236, 237
 GUARESCHI, G. 81
 GUARNIERI, L. 236
Atlante criminale (Mondadori, 2001), 236
 GUCCINI, F. 28, 186, 187
 GUERINI E ASSOCIATI, 41
 GUERRA, T. 49
L'ort ad Liséu (Maggioli, 1989), 49
 GUNN, T. 39
 GUSMINI, C. 68
Percorsi testuali tra ieri e oggi (Le Monnier, 2001), 68
 GUYER, E. 198
 HAMELINK, J. 39
 HARCOURT GENERAL, 129
 HARNAD, S. 129, 130
 HARRISON, T. 36, 43
V e altre poesie (Einaudi, 1996), 36
Harry Tonto, film 74
 HAVAS, 227
 HAZARD, 122
 HDP, 227
 HEANEY, S. 36, 37, 40, 43
Attraversamenti (Scheiwiller, 1995), 37
La lanterna di biancospino (Guanda, 1999), 37
North (Mondadori, 1996), 37
Poesie scelte (Marcos y Marcos, 1996), 37
Station Island (Mondadori, 1992), 37
The Spirit Level (Mondadori, 2000), 37
Una porta sul buio (Guanda 1996), 37
Veder cose (Mondadori, 1997), 37
 HEMINGWAY, E. 43, 206
Il vecchio e il mare, 206
 HERBERT, Z. 41
 HESSE, H. 39, 148
 HIERRO, J. 36
 HIKMET, N. 43, 69
 HILL, G. 143
Introducing Chemistry. The Salters' Approach (Heinemann Oxford, 1989), 137, 143
Hip hop italiano, 187
 HIRSCMAN, D. 196
 HOLAN, V. 39
 HOOVER, 227

- HOPKINS, G. 38
Hospes – Poesia e filosofia dello straniero, 181
 HOUGHTON MIFFLIN, 248
 HOUZELLEBECQ, M. 42
Il senso della lotta, 42
<http://linux.lettere.unige.it>, 172, 173, 174
<http://cibit.humnet.unipi.it>, 176
<http://crllet.uniroma1.it>, 175
<http://hd.uib.no/AcoHum/book/>, 173
<http://members.xoom.it/bibliotopo>, 59
<http://rifugio.freeweb.supereva.it/schede/vetrina.htm?p=59>
<http://rmcisadu.let.uniroma1.it>, 172
<http://tit.let.uniroma1.it>, 176
<http://users.unimi.it>, 177
 HUCHEL, P. 36, 43
 HUGHES, T. 40, 43

I poeti di vent'anni (Stampa alternativa, 2000), 267
 IALS, 214
 IALS-SIALS, 271
 IARD, 214, 218
 IBM, 232
 ibooks.com, 167
 IDC, 231, 232
 «Idra», 58
 IDULIST, 172, 173, 174
Il senso delle figure in «Latitudini» di Guido Oldani, 57
Image and Meaning in Science, 125
Incantesimo, fiction televisiva 101, 102, 106
Indagine sulle adozioni, 139
 INDUSTRIE GRAFICHE, 235
 INFORMAZIONI EDITORIALI, 254
 INTERNET, 10, 54, 59, 60, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 137, 165, 177, 193, 195, 218, 226, 229, 231, 232, 234, 236, 247, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 262, 269
 INTERNETBOOKSHOP, 254
 INVERNIZIO, C. 81, 102
 «InVersis», 42, 65
 IPERBOREA, 236
 IPSOA, 235
 IPSOS-NPD BOOKTRENDS, 224
 «Irides», 147
 ISDN, 252
 ISHIGURO, K. 208
Quando eravamo orfani, 208
Quel che resta del giorno, 208
 ISOLA DI ARTURO, premio 237
 ISOLE POSSE ALL STARS, gruppo musicale 32
Fondamentale n. 1 (Century Vox, 1992), 32

 ISTAT, 213, 215, 225, 268, 271, 274, 276
Tempo libero e cultura (1995), 274

 JABÈS, E. 181
 JACCOTTER, P. 36, 41, 42
Appunti per una semina (Fondazione Piazzolla, 1994), 42
Le arie (Marcos y Marcos, 2000), 41
 JACQ, C. 77
Ramses, 213
 JAHIER, P. 58
 JAHR-MONDADORI, 126
 JAKABOOK, 65
 JANDL, E. 36
 JANÈS, C. 41
 JÁÑEZ, C. 40
Passaggio di luna fredda (Guanda, 1998), 40
 JELLOUN, T. B. 41
 JOKER EDIZIONI, 57
 JOVANOTTI (pseud. di Lorenzo Cherubini), 32
 JOYCE, J. 145
 JUMPY, 253
 JUNGER, S. 78
Tempesta perfetta, 78
 JÜNGER, E. 260

 KATAWEB, 253, 254
 KATAWEB-L'ESPRESSO, 234
 KAVAFIS, C. 41, 43
 KEMENY, T. 266
 KENNEDY, D. 131
 KEROUAC, J. 39, 186
 KING, S. 78, 79, 99, 241
La tempesta del secolo, 241
 KLEIN, N. 242
No logo, 242
 KOLLERTSCH, A. 41
 KOUWENAAR, G. 39
 KRAFTWERK, gruppo musicale 190
 KRAKAUER, J. 78
Aria sottile, 78
 KRANTZ, J. 102
 «Kriminal», 118
 KUBRICK, S. 222
 KUNDERA, M. 77, 239, 241
Ignoranza, 239, 241
L'insostenibile leggerezza dell'essere, 77
 KUNERT, G. 36
 KUNZE, R. 36

L'opera comune (Atelier, 2000), 267
L'ospitalità della lingua – Traduzione e poesia, 181
 LA NUOVA ITALIA, 147
La dottoressa Giò, fiction televisiva 105
La testa fra le nuvole, 149
 LABORAL, 255

 LAMARQUE, V. 25
 LANDOLFI, T. 192, 195
 LANG, legge 161, 224
 LATERZA, 236, 261
 LAUTRÉMONT, conte di (pseud. di Isidore Ducasse) 18
 LE LETTERE, 41, 57
 LENNON, J. 69, 187
Leo, il re della giungla, cartoon 119, 121
 LEONARDO EDIZIONI, 163
 LEONETTI, F. 70
 LEOPARDI, G. 175, 184
 LESSING, D. 237
Letteratura del Novecento (Einaudi, 1995-1996), 147
 LEVI, C. 195
 LEVI, P. 69, 177, 192, 194, 195, 197, 198
Il sistema periodico, 198
Se questo è un uomo, 148
 LEXIS, 175
 LIALA (pseud. di Liana Cambiasi Negretti), 102
 «Liberab», 201, 207
 LINUX, 262
 LIPPERINI, L. 118
Generazione Pokémon (Castelvecchi, 2001), 118
 LIVRES HEBDO/1+C, 224
 LODOLI, M. 149, 187
Ifannulloni, 149
 LOEWENTHAL, E. 261
 LOI, F. 18, 22, 47, 49, 51
Amur del temp (Crocetti, 1999), 49
Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000 (Garzanti, 2001), 22, 47
L'angel (Mondadori, 1994), 49
Stròlēgh (Einaudi, 1975), 49
 LONELY PLANET EUROPE, 236
 LONGANESI, 165, 233, 234, 236
 LORUSSO, A. M. 42
 LOU DALFIN, gruppo musicale 53
 LUCARELLI, C. 70, 79, 187, 189
 LUCINI, G. P. 266
 LUGARINI, E. 149
 LUPERINI, R. 70
La scrittura e l'interpretazione (Palumbo, 1996-1998), 70
 LUTTAZZI, D. 110, 111, 112, 115, 116, 241
101 cose da evitare a un funerale, 112
Adenoidi (Rizzoli, 1999), 112, 114
Barracuda (Mondadori, 1999), 111
Barracuda, show 111
C.r.a.m.p.o. (Comix, 1998), 112, 115
Cosmico! (Mondadori, 1998), 111

- Locuste, come le formiche sono più cattive*, 112
Luttazzi Satyricon (Mondadori, 2001), 111
Luttazzi Satyricon, show 111
Scene da un adulterio, show 111, 114
Sesso con Luttazzi (Mondadori, 2000), 113, 114
Sesso con Luttazzi, show 111
Tabloid (Comix, 1997), 113
Tabloid, show 111
Teatro. Rettili & roditori, show 111
Va' dove ti porta il clito (Comix, 1995), 112, 114
- LUZI, M. 20, 69, 70, 116, 195, 202, 266
- MAALOUF, A. 237
Il periplo di Baldassarre (Bompiani, 2001), 237
 «Macchina del tempo» (La), 126
- MACHADO, A. 39, 41
- MACHIEDO, M. 237
- MACMILLAN, 125
- MAFFIA, D. 51, 52
- MAGRELLI, V. 26, 40, 63, 71
Didascalie per la lettura di un giornale (Einaudi, 2000), 26
Ora serrata retinae (Feltrinelli, 1980), 40, 64
- MAGRIS, C. 194
- MAJORINO, G. 18
- MALANIMA, N. vedi NADA
- MALAPARTE, C. 192, 195
- MANACORDA, G. 43, 265
- MANCINELLI, L. 148
I dodici abati di Challant, 148
- MANDELSTAM, O. E. 39, 43
- MANFREDI, V. M. 79, 148
Lo scudo di Talos, 148
- MANGANELLI, G. 195
- MANGANO, V. 241
 «manifesto» (Il), 127, 187
- MANU CHAO, 34
- MANZONI, A. 148
I promessi sposi, 146
- MÁRAL, S. 77
- MARANI, D. 209, 237
Nuova grammatica finlandese (Bompiani, 2001), 237
- MARCHESANI, P. 37
- MARCHIANI, L. 70
La scrittura e l'interpretazione (Palumbo, 1996-1998), 70
Marcia trionfale, film 74
- MARCOALDI, F. 25
- MARCOS Y MARCOS, 41, 58, 65, 163, 236
- MARÉ, M. 52
Controcere (Campanotto, 1993), 52
- MARELLI, P. 51
- MARIN, B. 47, 200
- MARIOTTI, A. 68
Quattro colori (D'Anna, 1996; poi 2000), 68
- MARIOTTI, G. 68, 237, 261
Creso (Feltrinelli), 237
Intellettuai estinti per mancanza di leggerezza («Corriere della sera», 2 gennaio 2001), 261
- MARSILIO, 45, 65, 234, 236
- MARTIN, J. 198
- MARTINO, B. 28
- MARX, K. 10, 135
- MASALA, F. 51
- MASON, R. 237
Anime alla deriva (Einaudi, 2001), 237
- MASTERMEDIA, 271
- MASTRACOLA, P. 237
La gallina volante (Guanda, 2001), 237
- MATTIOTTI, L. 187
Stigmati, 187
- MAU MAU, gruppo musicale 33
Marasma general (Sony, 2001), 33
- MAYRÖCKER, F. 41
- MAZOWER, M. 236
Le ombre dell'Europa. Democrazie e totalitarismi del XX secolo (Garzanti, 2001), 236
- MC GOUGH, R. 42
Sconfiggere la gravità (Sestante, 1994), 42
- MC MANUS, G. 123
- MCCOURT, F. 240
- MCGRATH, M. 236
Martha Peake (Bompiani, 2001), 236
- MCGRAW HILL HIGHER EDUCATION, 248
 «Medias», 229
- MEISTER, E. 36
- MELANDRI, G. 263
- MENEGHELLO, L. 46, 194
- MENGALDO, P. V. 21, 47
Poeti italiani del Novecento (Mondadori, 1978), 21, 47
- MENICANTI, D. 69
Meravigliose favole di Andersen (Le), cartoon 119
- MERINI, A. 71, 116
- MESSAGGERIE LIBRI, 234
- MICROSOFT, 165
- MIELI, P. 260, 264
Storia e politica (Rizzoli, 2001), 264
 «Millelibri», 105
- MILLET, C. 78
La Vie Sexuelle de Catherine M., 78
- MILOSZ, C. 36, 42
La fodera del mondo (Fondazione Piazzolla, 1996), 42
La prise du pouvoir, 36
- MINIMUM FAX, 236
- MINOIA, C. 149
- MIT, 232
 «Miti» (I), 76
 «Miti poesia» (I), 37, 54
- MOGOL (pseud. di Giulio Rapetti), 28, 30, 69
- MONDADORI, 45, 55, 62, 63, 77, 126, 157, 202, 222, 223, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 237
- MONDADORI INFORMATICA, 235
 «Monde» (Le), 232
- MONTALE, E. 66, 67, 68, 69, 71, 194, 192, 195, 266
- MONTANARI, R. 190
Nelle Galassie oggi come oggi, 190
- MONTHEN, A. 119
- MONTI, 235
- MONTI, V. 46
- MORANDI, G. 27
- MORANTE, E. 69, 83
La storia, 83, 84
- MORATTI, L. 232
- MORAVIA, A. 145, 148, 194, 263
- MORDENTI, R. 174
La bella e la bestia. Letteratura e informatica (Stampatori, 2001), 174
- MORISCO, G. 37
- MORRISON, T. 237
- MORSELLI, G. 147, 148
Dissipatio H. G., 148
- MOTTA, 236
- MULINO (IL), 236
- MULTISCOPO, 271
- MURAKAMI, S. 122
Anime in tv, 122
- MURST, 176, 232
- MUSHI PRO, 122
- MUSICA & DISCHI, 271
- MUSSAPI, R. 23, 37
- NADA (pseud. di Nada Malanima), 28
- NAIPAUL, V. S. 237
- NANNINI, G. 31
 «Nature», 125, 126, 131
- NAVALES, A. M. 42
Quel lungo abbagliare (Via del Vento, 2000), 42
- NESTLÉ, 232
- NETLIBRARY, 251
- NETTUNO, progetto 232
 «New Scientist», 125, 126, 129
 «New York Times» (The), 242
 «Newton», 126
- NICCOLUCCI, F. 176
Esperienze di trattamento di informazioni storiche e archeologiche usando XML (in XML e Conoscenza, Crema 29-30 giugno 2001), 176
- NINO ARAGNO EDITORE, 237

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- NOBEL PER LA LETTERATURA, premio 237
- NOËL, B. 42, 43
Estratti dal corpo, 43
Il rumore dell'aria (Edizioni del Leone, 1996), 42
- «Noir», 189
- Non si scrive sui muri di Milano*, film 74
- NONINO 2001, premio 237
- NOOTEBOOM, C. 41
- NORDBRANDT, H. 35
- NORI, P. 189
Bassotuba non c'è, 189
Diavoli, 189
Spinoza, 189
- Norman e Monique. La storia segreta di un amore nato nel cyber-spazio* (Einaudi «Stile Libero», 1996), 186
- NOULIAN, L. 43
- 99 POSSE, gruppo musicale 32
- NOVE, A. 65, 116, 189, 190
Nelle Galassie oggi come oggi, 190
Puerto Plata Market, 189
Superuobinda (Einaudi, 1998), 116, 189
- Novissimi (I)*, 13
- «Nuova agape» (La), 58
- O'CONNOR, F. 188
Sola a presidiare la fortezza, 188
- OCSE, 214, 271
- «Officina», 70
- OLDCORN, A. 37
- OLSON, P. 232
- ONDA ROSSA POSSE, gruppo musicale 31
Battiti tuo tempo, 31
- ONDAATJE, M. 43
Manoscritto (Garzanti, 1999), 43
- ONGARO, A. 236
Il segreto dei Segonzac (Piemme, 2001), 236
- ONU, 131
- OPPNHEIM, M. 42
Poesie e disegni (Empiria, 1997), 42
- ORE, E. 172
Computing in Humanities Education. A European Perspective (The University of Bergen, 1999), 172
- ORLANDI, T. 171, 172
Computing in Humanities Education. A European Perspective (The University of Bergen, 1999), 172
- Orsetto Panda e gli amici della foresta (L)*, cartoon 119
- ORTESE, A. M. 147
- «Oscar», 43, 76
- 883, gruppo musicale 30, 33
Imaginarìa (BMG Ricordi, 2001), 33
- OVADIA, M. 188
- PACI, F. R. 37
- PACODA, P. 187
- PAGLIARANI, E. 13, 18
Lezione di fisica e Fecaloro, 18
- PALANDRI, E. 195
- PALAZZESCHI, A. 25, 206, 266
- PANIKKAR, R. 237
- PAOLINI, M. 186, 188
Vajont, 186
- PARAVIA, 146, 234
- PARIS, R. 266
La storia della poesia non può ignorare le donne («Corriere della sera», 7 giugno 2001), 266
- PARISE, G. 192, 195
- PARODI, M. 172
Parola innamorata (La) (Feltrinelli, 1978), 23
- PASOLINI, P. P. 21, 24, 47, 62, 69, 145, 263
Ragazzi di vita, 146
- PASSIGLI, 41
- PASTERNAK, B. 43
Mia sorella la vita, 43
- PAVESE, C. 21, 70, 148, 263
La luna e i falò, 148
- PAZ, O. 40
- PAZIENZA, A. 187
Topolinonoir, 187
- PAZZI, R. 236
Conclave (Frassinelli, 2001), 236
- PEARSON, 226, 232
- PEGASO, 65
- PELLITTERI, M. 118
Mazinga Nostalgia (Castelvecchi, 2001), 118
- PEN CLUB, premio 237
- PENNA, S. 21, 25, 27, 68, 69, 194
- PENNAC, D. 77, 146
Come un romanzo, 146
- PERA, P. 195
Percorsi della poesia contemporanea (I), 42
- PESTELLI, G. 237
Canti del destino (Einaudi, 2001), 237
- PETRARCA, F. 175
- PETRINI, 234
- PEVERELLI, L. 102
- PEZZALI, M. 30
- PIANA, G. 177
- PIAZZOLLA, fondazione, 42
- PICCININI, A. 187
- PICHOIS, C. 236
Colette (Bollati Boringhieri, 2001), 236
- PIEMME, 234, 236
- PIERO CHIARA, premio 236
- PIERRO, A. 46, 47, 50, 52
- PIERSANTI, F. 187
Stigmatè, 187
- PIOVAN, M. 122
Osamu Tezuka, l'arte del fumetto giapponese, 122
- PIRANDELLO, L. 148, 206
Novelle per un anno, 148
- PISCHEDDA, B. 92
- PITAGORA, P. 237
Fiato d'artista (Sellerio, 2001), 237
- PITURA FRESKA, gruppo musicale 33
- PLACIDO, B. 200, 259
- PLANETA, 235
- PLATH, S. 36, 40, 43
- PLAZA Y JANÉS, 235
- «Poesia», 37, 41, 44, 54, 56
- «Poesia '94», 63
- POGGIOLI, R. 42
Fiore del verso russo (Passigli, 1996), 42
- POLESE, R. 263
- POLICE, gruppo musicale 190
- PONTIGGIA, G. 81, 82, 84, 86, 148, 194, 204, 207, 236, 237
Nati due volte (Mondadori, 2001), 82, 84, 85, 236, 237
- PORTA, A. 15, 16
Invasioni, 15
Passi passaggi, 15
- PORTA, C. 51
- POTOK, C. 209, 237
Il principio (Garzanti, 2001), 237
- POTTER, C. 198
- POUND, E. 16, 38, 43, 260
Cantos, 16
- POZZANA, C. 43
Nuovi poeti cinesi (Einaudi, 1995), 43
- PRATOLINI, V. 148, 207, 263
- PRAVO, P. (pseud. di Nicoletta Strambelli) 28
- PRESSBURGER, G. 195
- PROCIDA, premio 237
- PROCTER & GAMBLE, 232
- PUBLITALIA, 241, 255
- «Publishers Weekly», 181, 226
- PULCINI, F. 29
Tecnica mista su tappeto (EDT, 1992), 29
- PUSTERLA, F. 41
- «Quaderni della Fenice» (I), 39
Poesia 1, 39
Poesia 2, 39
Poesia 3, 39
«Quark», 126
- QUASIMODO, S. 58, 67
- QUINE, W. V. O. 88
- RABONI, G. 18, 23, 24, 261, 265, 267

- Arriva la carica dei poeti ventenni, la vera generazione post moderna* («Corriere della sera», 10 settembre 2000), 267
- Poeti. I magnifici undici e altri minori* («Corriere della sera», 5 giugno 2001), 265
- Se l'Intellettuale fa ancora intravedere l'esistenza* («Corriere della sera», 24 dicembre 2000), 261
- RADIO 2, 187
- RAFFAELLI, M. 26
- RAGAGNIN, L. 19
- RAI, 101, 117, 209, 232, 242
- RANCHETTI, M. 43
- RANDOM HOUSE, 165, 226, 231, 232, 234, 235, 237, 250
- RAPALLO-CARIGE, premio 237
- RAPETTI, G. vedi MOGOL
- RAYNALD, P. 189
- Cercando Sam*, 189
- RAZZETTI, M. 70
- Dal testo alla storia, dalla storia al testo* (Paravia, 2000), 70
- RCS EDITORI, 227
- RCS LIBRI, 227, 233, 234
- RCS-NEWTON PRESS, 126
- Re Leone*, cartoon 121
- REBORA, C. 24, 266
- «Recherche» (La), 125
- REED ELSEVIER, 129
- REED, L. 190
- REGIS, C. 52
- REITANO, L. 41
- RÈPACI, premio 237
- REPETTI, P. 186, 187, 188, 189, 191
- «Repubblica» (la), 227, 239, 259, 260, 262, 263, 264, 265
- Nautilus*, 259
- Reti Medievali. Iniziative on-line per gli studi medievalistici*, 177
- REXROTH, K. 41
- Su quale pianeta* (Marcos y Marcos, 1999), 41
- RICCARDI, A. 25
- Ricerca informatica e ricerca umanistica: XML come punto di convergenza?*, 176
- RICHLER, M. 77
- RICORDI MEDIASTORE, 234
- RIDLEY, P. 97
- RIGONIS STERN, M. 196
- RILKE, R. M. 38, 41, 190
- RIOTTA, G. 195
- RITSOS, G. 39, 41
- RIVAS, M. 262
- Il lapis del falegname* (Feltrinelli, 2000), 262
- RIVER, B. 119
- RIZZOLI, 103, 152, 157, 205, 227, 234, 237
- RIZZOLI, A. 205
- RIZZOLI STORE, 234
- ROBBINS, H. 102
- ROLLO, A. 181
- RON (pseud. di Rosalino Cellamare), 27
- RONCAGLIA, G. 173, 174
- Frontiere di rete. Internet 2000: cosa c'è di nuovo* (Laterza, 2000), 173
- Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media* (Laterza, 2000), 173
- RONCHETTI, M. 237
- Verbale* (Garzanti, 2001), 237
- RONDONI, D. 22, 47
- Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000* (Garzanti, 2001), 22, 47
- ROSSELLA, V. 42
- ROSSELLI, A. 15
- Impromptu*, 15
- ROSSELLI, C. 264
- ROSSI, T. 24, 25
- Gente di corsa* (Garzanti, 2000), 25
- ROSSO MALPELO, 259
- ROVERSI, P. 187
- ROVERSI, R. 187
- L'Italia sotto la neve*, 18
- ROWLING, J. K. 94, 95, 96, 97, 98, 239, 240, 244
- Harry Potter e il calice di fuoco* (Salani, 2001), 95, 96, 99, 238, 243
- Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* (Salani, 2000), 99, 238
- Harry Potter e la camera dei segreti* (Salani, 1999), 95, 238
- Harry Potter e la pietra filosofale* (Salani, 1998), 95, 238, 239
- RUBINSTEIN, E. 125
- RUCKER, R. 188
- RUFFATO, C. 52
- RUFFILLI, P. 25
- RUFIN, J.-C. 237
- Rouge Brésil* (Gallimard, 2001), 237
- RÜHMKORF, P. 36
- RUSCHDIE, S. 181
- RUSCONI-HACHETTE, 126
- RUSSO, A. 43
- Nuovi poeti cinesi* (Einaudi, 1995), 43
- RUSSO, V. 68
- In forma di....* (Einaudi scuola, 2001), 68
- RUTELLI, F. 241
- SAATÇIOĞLU, I. 43
- SABA, U. 21, 27, 67, 68, 71, 192, 195, 266
- SABRINI, V. 42
- SACERDOTI, G. 37, 237
- Vento vento* (Einaudi, 2001), 237
- SAENZ, J. 41
- SAFFO, 190
- SAGGIATORE (IL), 236
- SALANI, 95, 233
- SALAZAR, A. DE OLIVEIRA 196
- SALGARI, E. 81, 117
- SALINGER, J. D. 197
- SALVAGO RAGGI, C. 237
- Suspense*, 237
- SALVATORE SCIASCIA EDITORE, 58
- SALVATORE, G. 28
- Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna* (Castelvecchi, 1997), 28
- SALZA, G. 187
- SANESI, R. 37
- SANGUINETI, E. 17, 18, 22, 40, 47, 207, 262
- Libri a mercato libero* («l'Unità», 16 maggio 2001), 262
- Segnalibro* (Feltrinelli, 1982), 40
- Traperuno*, 18
- SANTAGOSTINI, M. 24
- L'Olimpiade del '40* (Mondadori, 1994), 24
- SANTAMBROGIO, G. 260
- Il mondo del giornalismo contemporaneo* (in *Storia del giornalismo contemporaneo italiano*, UTET, 1997), 260
- SANTI, F. 41
- «Sapere», 127, 128
- SAPPHIRE, 42
- Sogni americani* (Stampa alternativa, 2000), 42
- SAVINIO, A. 147
- SAVOCA, G. 175
- Lessicografia letteraria e metodo concordanziale* (Olschki, 2000), 175
- SAYBOLD REPORT, 248
- SBARBARO, C. 24
- SCALFARI, E. 264
- Che cosa vuol dire essere oggi illuministi* («la Repubblica», dicembre 2000-gennaio 2001), 264
- SCARPA, T. 190
- Nelle Galassie oggi come oggi*, 190
- SCATAGLINI, F. 48, 49
- El sol* (Mondadori, 1995), 49
- SCHIEWILLER, 45, 63
- SCHNEIDER, H. 236
- Lasciami andare, madre* (Adelphi, 2001), 236
- SCHULZ-BUSCHHAUS, S. 13
- SCIASCIA, L. 69, 148, 194
- Il giorno della civetta*, 148
- «Science», 125, 126, 131
- «Scientific America», 125
- «Scienze» (Le), 125
- SCLAFANI, M. C. 68
- Quattro colori* (D'Anna, 1996; poi 2000), 68
- SCOVEL, C. 196

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- SEAT PAGINE GIALLE, 227, 235, 253
 SEIFERT, J. 41
 SELLERIO, 236, 237
 «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», 57
 SEPÚLVEDA, L. 77, 238, 239, 240, 241, 245
Le rose di Ataca, (Guanda, 2000), 239, 241, 245
 SERENI, V. 20, 51, 62, 69, 71, 266
Gli strumenti umani, 10
 SERRA, C. 177
 SERRAO, A. 50, 52
La draga le cose (Caramanica, 1997), 50
 SESTANTE, 65
 SETTEMBRINI, premio 209
 SGML (Standard, Generalized Markup Language), 176
 SHELDON, S. 102
 SHORT, H. 172
Computing in Humanities Education. A European Perspective (The University of Bergen, 1999), 172
 SIAE, 271
 SILONE, I. 148, 192, 195, 263
Fontamara, 148
 SIMIC, C. 36
 SIMMACO, 271
 SIMON & SCHUSTER, 227
 SINADINO, A. J. 39
 SINIGAGLIA, S. 18
 SISL, 214
 SKARMETA, A. 237
Le nozze del poeta (Garzanti, 2001), 237
 SKIRA, 44, 234
 SMITH, W. 35, 36, 238, 239, 240, 241
I figli del Nilo (Longanesi, 2001), 239, 241, 243
 SMS, 255
 SNODGRASS, W. D. 36
 «Sole24 ore» (II), 207, 208, 235, 254
 ŠOP, N. 42
Mentre i cosmici appassiscono (Scheiwiller, 1996), 42
 SOROS, G. 131
 SOUILLOT, J. 173
Computing in Humanities Education. A European Perspective (The University of Bergen, 1999), 172
 «Specchio», 148
 «Specchio» (Lo), 43, 62, 63
 STAMPA ALTERNATIVA, 267
 «Stampa» (La), 261
 STANCANELLI, E. 189
Benzina, 189
 STANCARELLI, A. 68
Quattro colori (D'Anna, 1996; poi 2000), 68
 STARNONE, D. 204, 237
Via Gemitto (Feltrinelli, 2001), 237
 STERLING, B. 188
 STEVENS, W. 43
Aurora d'autunno (Garzanti, 1992), 43
 STEVENSON, R. L. 123, 148
L'isola del tesoro, 123
 «Stile Libero», 80, 186, 187, 188, 189, 190, 191
 STORACE, F. 133, 263
Storia della Letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo (Garzanti, 2001), 206
 STRAMBELLI, N. vedi PRAVO, P.
 STRAND, M. 35
 STREGA, premio 204, 206, 208, 210, 237
 STRIANO, E. 148
Il resto di niente, 148
 STUPARICH, G. 148
 SUD SOUND SYSTEM, gruppo musicale 32
Comu na pietra (CNI/Il manifesto, 1996), 32
 SVEVO, I. 148
La coscienza di Zeno, 148
 SZYMBORSKA, W. 36, 37
Gente sul ponte (Scheiwiller, 1996), 37
La fine e l'inizio (Scheiwiller, 1998), 37
25 poesie (Mondadori, 1998), 37
Vista con granello di sabbia (Adelphi, 1998), 37
 TABUCCHI, A. 69, 79, 81, 195, 245
Sistafacendo tardi, 245
Sostiene Pereira, 148, 196
 TAKANO, K. 42
L'anima dell'acqua (Empiria, 1996), 42
 TALKING HEADS, gruppo musicale 190
 TAMARO, S. 79, 114, 149, 190, 208, 213, 239, 241, 245
Rispondimi (Rizzoli, 2001), 239, 241, 245
Va' dove ti porta il cuore, 114
 TARANTINO, Q. 189
 TAYLOR NELSON SOFRES, 224
 TELECOM, 235
 TENBERGE, H. C. 39
 TENTORI MONTALTO, F.
Lirica spagnola del Novecento (Le Lettere, 1997), 42
 TESSA, D. 190, 266
 TESTA, E. 21, 26
 «Testi di Testo a fronte» (I), 41
 «Testo a fronte», 41
 TESTONI, A. 46
 «Testuale», 57
 TEZUKA, museo 124
 TEZUKA, O. 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124
Astroboy, cartoon 121
Budda, cartoon 122
Jumping (Saltando), film 120, 121
Kimba, il leone bianco, cartoon 119, 121
La principessa Zaffiro, cartoon 122
Onbora film (Film Tutto Rotto), film 120, 121
Storia dei tre Adolf, cartoon 122, 123
 THEORIA, 187
 THIONG'OU, A. W. 237
 THOMPSON, J. 189
Badboy, 189
 TIL (Testi Italiani in Linea), 176
 TIME WARNER TRADE PUBLISHING, 227
 TIN, 253
Tirature, 268
Tirature '99, 15
Tirature '01, 181
 TOEI, 121
 TOLKIEN, J. R. R. 97
 TOMASI DI LAMPEDUSA, G. 69
Il Gattopardo, 148
 TOMIZZA, F. 195
 TOMLINSON, C. 43, 236
In Italia (Garzanti, 1995), 43
 TONDELLI, P. V. 74
 TONELLI, N. 23
Aspetti del sonetto contemporaneo (ETS, 2000), 23
 TORRE, R. 28
Tano damorire, film 28
 TRAVAGLIO, M. 238, 239, 240, 241, 242
L'odore dei soldi (Editori Riuniti, 2001), 238, 239, 240, 241
La repubblica delle banane (Editori Riuniti, 2001), 240, 242
 TRAVERSO, L. 42
 TREMONTI, legge 241
 TRILUSSA (pseud. di Carlo Alberto Salustri), 46
 TROISI, M. 186
La smorfia, 186, 188
 TURLETTI, F. 149
 UCSI, 213
Primo rapporto sulla comunicazione in Italia. Offerta di informazione e uso dei media nelle famiglie italiane (2001), 213
Un postalo sole, fiction televisiva 101
 UNGARETTI, G. 14, 67, 68, 71, 266
Il sentimento del tempo, 14
 Unità (I'), 127, 259, 261, 262, 263, 265

- Ex-libris*, 259
Storia e antistoria, 259
Tocco e ritocco, 259
- UNIVIDEO, 271
 UTET, 236
- VALDUGA, P. 19, 22, 43, 70
Rime, 19
- VALERY, P. 38, 41, 43, 145, 190
Il Cimitero marino, 43
- VALLERUGO, I. 52
- VAN DE SFRUOS, D. (pseud. di Davide Bernasconi), 33
Brèva e tivàn (DVDS, 1999), 34
- VARGAS LLOSA, M. 188
Lettere a un aspirante romanziere, 188
- VARMUS, H. 130
- VASSALLI, S. 148, 259, 261, 263
L'oro e l'alloro: il mestiere di vivere scrivendo («Corriere della sera», 9 maggio 2001), 261
La chimera, 148
- VAUGHAM, W. 173
Computing in Humanities Education. A European Perspective (The University of Bergen, 1999), 172
- VELTRI, E. 238, 239, 241
L'odore dei soldi (Editori Riuniti, 2001), 238, 239, 240, 141
- VEZENIANI, M. 261, 265
- VENTURE CONSULTING, 231
- VENTURI, M. 101, 102, 103, 104
Il cielo non cade mai, 103
Incantesimo (Rizzoli, 2000), 101, 103, 104, 106, 109
La moglie nella cornice, 103
La storia spezzata, 103
Storia d'amore, 103
- VERGA, G. 148
I Malavoglia, 148
- VERONIS SUHLER, 245
- VESPA, B. 238, 241
Scontro finale (Mondadori, 2001), 238, 241
 «Vetrina» (La), 59
- VIACOM, 226, 227
- VIAREGGIO, premio 206, 209, 237
- VIGEVANI, M. 207
- VILLA, E. 16
- VINCENZI, J. 71
Biblioteca (Archimede, 1997), 71
- VINCI, S. 187, 189, 195
Dei bambini non si sa niente, 187
- Virgilio.it, 253
- VITALE, S. 236
La casa di ghiaccio (Mondadori, 2001), 236
- VITTORINI, E. 70
- VIVAN, I. 181
- VIVANTI, A. 110
- VIVARELLI, R. 263
La fine di una stagione (Il Mulino, 2000), 263
- VIVENDI UNIVERSAL PUBLISHING, 226, 227
- VIVIANI, C. 16
L'opera lasciata sola, 16
- VOLKER, B. 36
- VOLPONI, P. 70, 194
- VONTRIER, L. 105
The Kingdom, fiction televisiva 105
- WALCOTT, D. 36
- WALT DISNEY, 226, 234, 235
- WARNER BROS, 95
- WATERHOUSE, P. 36
- WATERLOO NEW MEDIA, 256
- WEAVER, N. 198
- WEIR, P. 66
L'attimo fuggente, film, 66
- WELSH, I. 80
- WENDERS, W. 187
Buena Vista Social Club, film 187
- WILDE, O. 260
- WILLIAMS, R. 66
- WILLIAMS, T. 38, 39, 43
- WINSPEARE, E. 52
Sangue vivo, film 52
- WITHMAN, W. 41
- WOLFF, T. 188
Proprio quella notte, 188
- WOOLF, V. 145
- WOOLRICH, C. 189
Appuntamento in nero, 189
- WORLD EDUCATIONAL MARKET, 232
- WRIGHT, C. 42
Crepuscolo americano (Yaka Book, 2001), 42
 www.Bibliobase.com, 248
 www.censis.it, 213
 www.clubpoeti.it, 59
 www.gallica.bnf.fr, 175
 www.iard.it, 214
 www.integrityinscience.org, 129
 www.mhhe.com/primis, 249
 www.mm2000.it, 213
 www.publiclibraryofscience.org, 131
 www.retimediaivali.it, 177
- XINGJIAN, G. 37
XML e Conoscenza, 176
XML per le Applicazioni Umanistiche, 176
- YAMATO VIDEO, 122
- ZACCARIA, G. 70
Dal testo alla storia, dalla storia al testo (Paravia, 2000), 70
- ZACH, N. 36
- ZANELLO, T. vedi ER PIOTTA
- ZANICHELLI, 175, 234
- ZANIER, L. 51
- ZANOTTO, S. 50
- ZANZIBAR, 235
- ZANZOTTO, A. 13, 14, 15, 18, 35, 48, 194, 266
Egloghe, 13
Meteo (Donzelli, 1996), 35
- ZEICHEN, V. 25
- ZELA, M. A. 173
Frontiere di rete. Internet 2000: cosa c'è di nuovo (Laterza, 2000), 173
- ZERILLI-MERIMÒ, fondazione 209
- Zivago.com, 234, 253, 254
- ZORZI, A. 174, 177
 «Reti medievali: an initiative of new communication of historical knowledge», 177
- ZUCCATO, E. 41

Tirature 2002 : I poeti tra noi : le forme della poesia nell'età della prosa / a cura di Vittorio Spinazzola. - Milano : il Saggiatore ; Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 2002. - 288 p. ; 22 cm. - 88-428-1019-3

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

I. Spinazzola, Vittorio

070.5 (Opere generali. Editoria)

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2002 2003 2004 2005

Finito di stampare nel gennaio 2002
da Nuova Linotipia, Piacenza